

Manoel de Oliveira

Ce numéro a été publié avec le concours de
l'Institut Camões/Lisbonne et Paris
et de
la Fondation Calouste Gulbenkian, Paris.

Remerciements à Jacques Parsi.

L'art du cinéma s'est constitué en 1993 autour de la conviction que la situation actuelle du cinéma (où dominent les académismes et l'opinion reçue que le cinéma doit refléter la réalité) rend nécessaire un accompagnement théorique rigoureux des rares manifestations contemporaines du cinéma comme art.

Nous entendons par art une forme de pensée autonome et singulière, – une pensée qui agit par les émotions : ce sont les émotions qui produisent des idées. Ce qui veut dire que les idées ne préexistent jamais aux films. Ce ne sont pas, par exemple, des idées philosophiques ou politiques, etc., qui seraient incarnées ou illustrées dans les films. Les idées que les films produisent par les émotions, ce sont des idées que seules ces émotions-là peuvent susciter, et ces émotions, seul le cinéma peut les susciter : ce sont ces idées-cinéma que nous essayons de saisir et de décrire à travers les opérations spécifiques qui les produisent.

Le repérage de ces opérations nous amène à repenser l'histoire du cinéma en dehors de tout historicisme (notamment en dehors de tout découpage chronologique ou national). Nous parlons essentiellement de films plutôt que d'auteurs ou de mouvements, parce qu'il n'y a pas d'art en dehors des œuvres, et que les œuvres se suffisent à elles-mêmes.

Chaque numéro de la revue (qui paraît cinq fois par an) est organisé autour d'un thème (cf. le sommaire des anciens numéros), point d'unité à notre travail qui nous sert d'outil commun de réflexion pour aborder les films.

L'art du cinéma – publication de Cinéma Art Nouveau, association loi de 1901 11, passage St-Pierre Amelot 75011 Paris

Directeur de publication : Denis Lévy

Comité de rédaction : Élisabeth Boyer, Emmanuel Dreux, Annick Fiolet, Denis Lévy, Dimitra Panopoulos.

Collaborateurs permanents : Alain Badiou, Slim Ben Cheikh, Frédéric Favre, Daniel Fischer, Charles Foulon, Aurélia Georges, Kim McKirdy.

Mise en page : Denis Chevalier

On peut consulter, entre autres informations utiles sur le cinéma, le texte des anciens numéros de *L'art du cinéma* sur Internet : www.imagnet.fr/secav.

Revue publiée avec le concours du Centre National du Livre.

Impression : Rafal – 67, bd Henri Barbusse – 78-210-st Cyr-l'École

N°ISSN : 1262-0424

SOMMAIRE

<i>Introduction</i>	5
<i>Filmographie commentée</i>	9
<i>Douro, travail fluvial</i>	9
<i>Houille blanche / Statues de Lisbonne</i>	13
<i>Le Portugal fait déjà des automobiles /</i>	
<i>Miramar... / Famalicão</i>	14
<i>Aniki-Bóbo</i>	15
<i>Le peintre et la ville</i>	22
<i>Le cœur</i>	28
<i>Le pain</i>	29
<i>Les peintures de mon frère Júlio</i>	31
<i>Acte du printemps</i>	32
<i>La chasse</i>	34
<i>Vila Verdinho</i>	41
<i>Le passé et le présent</i>	42
<i>Benilde ou la vierge mère</i>	44
<i>Amour de perdition</i>	51
<i>Francisca</i>	54
<i>Lisbonne culturelle</i>	63
<i>La visite/Mémoires et confessions</i>	64

<i>Nice... à propos de Jean Vigo</i>	65
<i>Réflexion de Manuel Casimiro – à propos du drapeau national</i>	66
<i>Le soulier de satin</i>	69
<i>Mon cas</i>	76
<i>Symposium international...</i>	93
<i>Les canibales</i>	94
<i>Non ou la vaine gloire de commander</i>	108
<i>La Divine Comédie</i>	119
<i>Le jour du désespoir</i>	123
<i>Val Abraham</i>	129
<i>La cassette</i>	138
<i>Le couvent</i>	144
<i>Party</i>	145
<i>Voyage au début du monde</i>	159
<i>Inquiétude</i>	162
Projets publiés, pièce de théâtre	170
Acteur, collaborations	171
Bibliographie	172
Émissions de radio	183

Filmographie établie par Jacques Parsi

Bibliographie établie par Pierre Da Silva et Slim Ben Cheikh

Commentaires rédigés par Alain Badiou, Slim Ben Cheikh, Elisabeth Boyer, Ludovic Colin, Pierre Da Silva, Emmanuel Dreux, Frédéric Favre, Annick Fiolet, Daniel Fischer, Aurélia Georges, Denis Lévy, Jacques Parsi.

Introduction

Manoel de Oliveira et le cinéma portugais

Il y a eu, dans les années 70 et 80, une constellation singulière de films, identifiée avec pertinence par Jacques Lemièr¹, sous la simple dénomination de “cinéma portugais”, comme le résultat d’une triple volonté : invention artistique, résistance à la normalisation industrielle, et interrogation sur la question nationale portugaise.

Dans cette configuration portugaise de la modernité cinématographique, l’invention se pratique sous les formes (qui s’avèrent multiples) d’une impurification du romanesque par le théâtral et le poétique. C’est une caractéristique essentielle, même si ce n’est pas la seule.

Comme pour ses contemporains européens (Straub, Syberberg, Godard...), sa modernité est soustractive : il s’agit de soustraire les films à tout système – industriel, de représentation, d’identification...

Elle est contemporaine de la révolution du 25 avril, qui libéra de nombreux cinéastes de la censure politique et économique du régime salazariste.

Enfin, ces films (dont les auteurs ont nom Paulo Rocha, João Botelho, João César Monteiro, Antonio Reis et Margarida Cordeiro...) se situent tous dans la postérité de ceux de Manoel de Oliveira, au sens où ils semblent poser le cinéma *inventé* par Oliveira comme une borne en deçà de laquelle il ne saurait être question de revenir : ils prennent nécessairement position par rapport à ce cinéma. L’œuvre de Manoel de Oliveira est donc *l’événement* fondateur de ce grand moment du cinéma portugais, – elle en est aussi, à l’heure actuelle, un des ultimes bastions de résistance.

Mais cette œuvre ne vaut pas seulement par sa postérité, qui du reste n’aurait pas lieu d’être sans sa puissante vitalité artistique, dont la faculté de renouvellement permanent est étonnante.

C’est cette extrême diversité que nous avons choisi de souligner en adoptant pour cette étude la forme d’une filmographie commentée, qui privilégie moins la continuité que les étapes d’une trajectoire, moins ce qui se répète que ce qui varie. Nous ne prétendons pas tracer le portrait d’une personnalité (encore que l’homme nous soit très cher), mais le profil d’une œuvre. Nous avons donc préféré parler de chaque film² dans sa singularité, sous un angle précis et limité, plutôt que de généraliser sur l’ensemble selon la thématique ou le style, – ce qui s’est déjà fait par ailleurs.³

Les tentatives de périodisation de l'œuvre ont été diverses. On s'accorde en général pour reconnaître, dans la période qui va de *Douro* (1931) à *Acte du printemps* (1963), la prédominance du souci documentaire et de son corollaire, le montage ; il faut préciser qu'il s'agit surtout du montage de la réalité et de la fiction, ou de la construction d'un effet de réel (montage doit donc être entendu au sens large). Quant au documentaire comme genre, on sait aussi que c'est souvent le refuge des cinéastes hors système. Du reste, à l'exception des courts métrages de commande des années 30 (que le cinéaste ne reconnaît guère pour siens), aucun "documentaire" de Manoel de Oliveira n'est entièrement exempt de fiction, et mis à part *Le pain* et *Lisbonne culturelle*, aucun n'a de propos véritablement didactique. Disons que plus largement, c'est une période où le cinéaste fait le tour des possibilités de la *prise directe*, du prélèvement sur la réalité, et notamment de ses possibilités poétiques. (De ce point de vue, ses films s'apparentent aux recherches contemporaines sur le montage poétique documentaire de Vertov ou de Ruttmann.) *La chasse*, qui inverse le rapport entre fiction et documentaire, peut être vu comme l'aboutissement de cette recherche.

La seconde période, dont le début est aisément repérable par le silence de six ans qui le précède dans la filmographie de Manoel de Oliveira, est classiquement mise sous le signe des "amours frustrées" (pour reprendre les termes du cinéaste lui-même). S'il est vrai que depuis *Le passé et le présent* (1971) et jusqu'au *Soulier de satin* (1985), voire *Les cannibales* (1988), le thème est récurrent, du point de vue de ses principes formels, l'œuvre se découpe un peu différemment.

A partir d'*Acte du printemps*, le cinéma d'Oliveira rencontre en effet le théâtre, par le biais du documentaire : il s'agit d'abord de filmer une représentation. Puis, avec *Le passé et le présent*, son premier film de fiction depuis *Aniki-Bóbó* (1942), il inaugure une série de films où la théâtralité est la dimension centrale, même quand ils ne sont pas basés sur un texte de théâtre (*Amour de perdition*, *Francisca*). De ce point de vue, la période peut être étendue jusqu'à *Mon cas* et *Les cannibales*.

C'est en somme une période où les films d'Oliveira mettent à distance le romanesque (et le romantisme) des amours frustrées par leur théâtralisation. *Mon cas* et *Les cannibales* sont emblématiques de l'interruption de cette période : le premier film s'inspire d'une pièce sur l'interruption d'une représentation, pièce elle-même interrompue, reprise et triturée par le cinéma, avant d'être remplacée par la représentation d'un texte biblique ; le second interrompt l'opéra noir des amours romantiques par l'irruption incongrue de la farce burlesque.

La troisième période, qui s'ouvre avec *Non ou la vaine gloire de commander* (1990) et qui est toujours en cours, est moins facile à nommer. Elle se caractérise par une invention libre et variée, où les acquis des périodes antérieures sont redispuestos, mais conservés. Ainsi, la théâtralité, si elle est moins frontalement visible, est toujours inscrite, au moins en filigrane, dans les films : *Inquiétude* est sur ce point exemplaire, le théâtre ne s'y révélant qu'après coup, quand le rideau tombe. De même, demeure l'interrogation sur le Portugal et sur l'être portugais au-delà du romantisme, comme en témoignent fortement *Non* ou *Le jour du désespoir*, mais elle prend parfois des détours inattendus : Dostoïevsky (*La divine comédie*), Flaubert (*Val Abraham*) ou Goethe (*Le couvent*) ; et *Voyage au début du monde* dit ce détour lui-même.

En opposition, en revanche, à la période précédente, marquée par le décor artificiel du studio et de la scène, les films de la période actuelle, souvent en décors naturels, manifestent le retour en force des paysages, qui assignent plus concrètement le pays, même quand ils sont traités comme une scène de théâtre (*La cassette*). De même, ces films sont plus directement contemporains de leur époque, que ce soit par la situation présentée ou par l'abord frontal des questions.

Or, en même temps qu'ils deviennent plus concrets, plus proches des choses, les films de Manoel de Oliveira réussissent à être tout aussi abstraits que les précédents, aussi détachés des objets, des représentations, du sens. C'est dire que son cinéma, plus que jamais, est un cinéma *poétique*, dans toute la diversité qui le caractérise : chaque nouveau film est une surprise, en même temps qu'un enchantement profond. *Inquiétude*, stupéfiante volute autour de l'immortalité, ne déroge pas à la règle.

Denis Lévy

1. *Présence et absence de l'art du cinéma au Portugal* (1930-1994), éd. Cinéluso, janvier 1995.
2. A quelques exceptions près : les films perdus ou inachevés, deux courts métrages que nous n'avons pu voir, et le film "posthume", *La visite/Mémoires et confessions*.
3. On lira avec intérêt Yann Lardeau, Philippe Tancelin et Jacques Parsi, *Manoel de Oliveira*, éd. Dis Voir, 1988, notamment sur le traitement de la théâtralité. C'est à ce jour, à notre connaissance, le seul livre en français sur le cinéaste. Antoine de Baecque et Jacques Parsi ont par ailleurs publié de passionnantes *Conversations avec Manoel de Oliveira* (éd. Cahiers du Cinéma, 1996).

Douro, faina fluvial (Douro, travail fluvial) - 1931

Réalisation, production, montage : Manoel de Oliveira. Photo : António Mendes. Musique : Luís de Freitas Branco.

Documentaire : 520-m. Durée : 18 mn.

Présentation (version muette) : 21 sept. 1931 (5^e Congrès International de la critique – Lisbonne).

Sortie commerciale (version sonore) : 8-août 1934, en première partie du film *Gado Bravo* de António Lopes Ribeiro. Présenté au Xe programme de la Film Society, à Londres en 1935. Premier festival de São Paulo, 1954.

Nouveau montage : 2-mars 1994 (Musique : *Litanies du feu et de la mer* n°2 d'Emmanuel Nunes)

C'est un film d'amour que ce premier film d'Oliveira : d'amour du cinéma.

L'influence du montage russe développé dans les années vingt y est sensible, et plus encore celle de *Berlin, Symphonie d'une grande ville* (1927) de Walter Ruttmann. Oliveira déclare lui-même¹ l'avoir admiré et voulu composer une symphonie semblable sur sa propre ville, Porto. A cet objectif s'est néanmoins rapidement substituée la vision propre d'Oliveira, non tant de sa ville, que du cinéma lui-même.

Car le film s'ouvre et se ferme sur ce qui ressemble étrangement à l'appel lumineux d'un projecteur, impression qui demeure même quand nous avons compris qu'il s'agit d'un phare dans la nuit (ne pourrait-on arguer que c'est la même chose ?). Le film plonge dans les ressources du cinéma comme à plaisir, comme pour l'explorer à la manière d'une ville. L'aspect le plus frappant de cette exploration

1. In Yann Lardeau, Philippe Tancelin, Jacques Parsi, *Manoel de Oliveira*, Ed. Dis Voir.

est le saut poétique, grâce au montage, d'un lieu à l'autre, comme par associations d'idées. Ainsi, de la mer on saute au fleuve et retour, du pont on passe aux reflets sur l'eau, etc. Le film désigne par ces sauts ce qu'il aime, non tant le fleuve que le montage, non tant la nature que l'idée.

En guise d'introduction, un tourbillon de plans sur le fleuve et la mer, reliés par un travelling à bord d'un canot : la déstructuration de l'espace par le montage produit un effet de brouillage, comme si on faisait table rase des règles pour recommencer avec un œil neuf. Cet œil, la caméra, découvre alors les choses comme s'il les voyait naître : ce sont les passages du flou au net sur divers motifs tels les bas-reliefs du pont. La séquence du pont suspendu au-dessus du fleuve, chantant sa structure puissante, sa hauteur vertigineuse, est la plus marquée par le formalisme russe. Le montage y est travaillé non pour produire du sens, mais pour sa valeur rythmique et visuelle, presque graphique.

L'expression "abstraction lyrique" qu'emploie Lardeau à propos d'Oliveira me semble plus appropriée pour *Berlin* que pour *Douro*, où c'est plutôt une abstraction poétique qui est à l'œuvre. En effet, elle cède bientôt la place à des gestes humains et, si elle s'imisce encore dans la narration qui va suivre sous forme de plans de poissons séchés, de tiges de métal, de paniers entassés en rangées, sortes d'installations de ready-made, elle est intégrée dans la chair des saynètes fictionnantes sans transition, comme si était affirmée et montrée *de facto* la capacité d'impureté du cinéma, son espace ouvert à la différence, au collage. Le film de Ruttmann, lui, reste plus pur et plus construit mais, malgré sa grande beauté formelle, le cinéma n'y jubile pas de sa propre découverte comme chez Oliveira.

Car c'est ainsi qu'Oliveira choisit d'être documentaire : en construisant des petites fictions. Le corps central du film est tissé des mille gestes qui font le travail fluvial. Ils vont d'un simple échange de regards entre deux ouvriers à une transaction marchande – un homme achète un poisson –, ou à l'intérêt d'un ouvrier pour une paysanne, scène savoureusement croquée en quelques plans dont celui d'une grande bitte d'amarrage, humoristique synthèse de l'idée du désir sexuel de l'homme pour la femme.

La pause du déjeuner fait partie du travail : le film s'y alanguit comme pour une sieste, cueille les détails, les positions des corps qui disent le repos, celui des bêtes égal à celui des hommes. Le rythme a quelque chose de syncopé, puisque le film passe sans continuité à l'épisode dramatique où l'arrivée d'un grand navire suscite une commotion sur le port; un marin est renversé par un char à bœufs. Cette action est construite de toutes pièces et pourtant l'effet est bien documentaire. Autre façon d'affirmer l'impureté ontologique du cinéma.

Suit une sorte d'énumération des gestes du travail portuaire : charger, décharger, porter, peser, trier, où le travail de l'homme est confronté à celui de la machine, plus leste, plus puissante, et qui semble presque avoir acquis une vie propre. On retrouve là encore un thème très présent chez les Russes comme dans *Berlin*. Oliveira, pourtant, ne cède pas au suprématisme, intègre l'homme au travail de la machine, pèse les gestes de l'un et de l'autre pour les poser à égalité.

Pour finir, le film égrène les images du soir avec le port délaissé, les bateaux qui à contre-jour se mettent à ressembler à des flibustiers, et enfin se repose sur des éléments

plastiques rencontrés sur le fleuve, les reflets sur l'eau par exemple, accumulés dans le désordre pour leur seule grâce, comme si l'enthousiasme pour la capacité d'abstraction du cinéma l'emportait même sur le sens ou la construction formelle.

Dans ce film, il s'agit du travail, mais aussi et surtout de ce qui l'entoure corollairement : l'architecture, les relations humaines, la beauté plastique des choses, celle qui s'abstrait de leur contingence matérielle, le danger, enfin tout ce qui enchante et fait peur, dans un mouvement paradoxal d'arrachement au quotidien. En effet, le film ne prétend pas rendre la réalité du travail fluvial. Il en rend le réel, qui est ce dont Oliveira a fait l'expérience, lui qui n'était pas dedans et qui n'a pas cherché à nous mettre dedans ni *au cœur de*, mais *avec*.

Aurélia Georges

Hulha branca

(Houille blanche) - 1932

Réalisation et montage : Cândido Pinto (Manoel de Oliveira). Photo : António Mendes
Durée : 7 minutes.

L'eau du torrent se brise contre les rochers. Peu à peu la nature violente des premiers plans est domestiquée par l'homme qui construit un barrage à flanc de montagne. Le jaillissement de l'eau (dans une séquence très proche de l'écrèmeuse de *La Ligne générale*) génère l'électricité. Les lampadaires éclairent la ville plongée dans l'obscurité. L'homme sort des ténèbres.

J. P.

Estatuas de Lisboa

(Statues de Lisbonne) - 1932

Inachevé.

Réalisation, photo : Manoel de Oliveira.

Documentaire : 100 m.

Le film a été distribué commercialement contre la volonté de son auteur.

Portugal já faz automóveis

(Le Portugal fait déjà des automobiles) - 1938

Réalisation, scénario, montage, producteur exécutif : Manoel de Oliveira. Photo : António Mendes. Commentaire dit par : Fernando Pessa. Musique : Carlos Calderón. Son : Quintela. Production : MAOM (Manoel António Oliveira Mendes) - Lisboa filmes.

Sortie commerciale : 3 février 1938 (Cinéma Trindade) en première partie du film *A Rosa do Adro* de Chianca de Garcia.

Documentaire : 35 mm. 300 m. Durée : 8 mn 15"

Copie sans son, négatif-image retrouvé dans les caves des studios de la Tobis-Portuguesa.

Création, dans les ateliers Super Service Ford, d'une voiture de course, avec nouveau châssis, à partir d'un moteur de voiture de tourisme Ford. La voiture ainsi créée est couverte de coupes gagnées à l'occasion des diverses courses.

Miramar, praia das rosas

(Miramar, plage des roses) - 1938

Réalisation, scénario, montage, producteur exécutif : Manoel de Oliveira. Photo : António Mendes. Commentaire dit par : Fernando Pessa. Musique : Carlos Calderón. Production : Lisboa Filme.

Sortie commerciale : 22 juin 1938 (Odeon, Palácio)

Documentaire : 35 mm. 257 m. Durée : 9 mn.

Film perdu.

Famalicão

1939

Réalisation, production, montage : Manoel de Oliveira. Photo : António Mendes. Musique : Jaime Silva (fils). Son : F. A. Quintela. Commentaire dit par Vasco Santana. Production : MAOM.

Documentaire : 35 mm. 686 m. Durée : 24 mn.

Avant-première : São João à Porto, 1940.

Sortie commerciale : 27 janvier 1941 (cinéma Tivoli) en première partie du film *Porto de Abrigo* d'Adolfo Coelho.

Aniki-Bóbó

(Aniki-Bóbó) - 1942

Réalisation, découpage, dialogue : Manoel de Oliveira, d'après le conte de Rodrigues de Freitas *Meninos milionários*. Photo : António Mendes. Musique : Jaime Silva (fils). Montage : Vieira de Sousa et Manoel de Oliveira. Décor : José Porto. Assistant réalisateur : Manuel Guimarães. Son : Sousa Santos. Maquillage : António Vilar. Production : António Lopes Ribeiro (et Manoel de Oliveira). Interprètes : Nascimento Fernandes (le commerçant), Fernanda Matos (Teresinha), Horácio Silva (Carlitos), António Santos (Eduardito), António Morais Soares, Feliciano David, Manuel de Sousa, António Pereira, Rafael Mota, Americo Botelho, Armando Pedro, Vital dos Santos, Manuel de Azevedo.

Durée : 1-h 22 (2100 mètres).

Sortie : 18 décembre 1942 (Eden Teatro, Lisbonne). 1er festival de São Paulo : 1954. 2es Rencontres Internationales du cinéma pour la jeunesse. Cannes 1961 : diplôme d'honneur.

Sur le chemin de l'école, Carlitos, le rêveur, et Eduardito, le chef de bande, lèvent tous deux les yeux vers la petite Teresinha qui leur fait signe du haut de son balcon. Carlitos est timide et, pour déclarer son amour, il vole au «magasin des tentations» la poupée qui fait rêver Teresinha et va en courant sur les toits la lui offrir au milieu de la nuit. De son côté, Eduardito a décidé un après-midi d'école buissonnière avec Teresinha et les meilleurs copains de sa classe, prenant bien soin de tenir Carlitos à l'écart de son projet. La tension monte entre les deux rivaux et lorsque, par accident, Eduardito glisse au passage du train, tous les soupçons se tournent vers Carlitos... Seule l'intervention providentielle du commerçant volé pourra le laver de tout soupçon.

Le film débute, curieusement, par une sorte de brève bande-annonce, montage rapide et elliptique d'une séquence dramatique importante, qui se déroule à proximité d'une voie ferrée, et que l'on reconnaîtra plus tard, rétrospectivement, comme étant celle de l'accident du jeune Eduardo qui manquera de peu de se faire écraser par un train. Le peu que nous en percevons dans cette anticipation sur le déroulement du film, s'il ne nous permet pas d'en saisir l'enjeu dramatique, semble néanmoins indiquer une tonalité tragique du film, comme le suggère aussitôt l'apparition du titre en surimpression sur le visage horrifié de Teresinha. Mais cette tonalité est résorbée lorsqu'un fondu-enchaîné permet de passer d'un plan en plongée sur la fumée de la locomotive à

un plan de nuages avec mouvement panoramique de bas en haut, et que, tandis que défile le générique, se fait entendre la musique du film : la charge dramatique créée par le pré-générique s'estompe alors, comme diluée, d'autant plus que la tonalité tragique n'est pas relayée par la musique.

Ce plan sur les nuages interviendra comme un leitmotiv dans le film : le réalisateur y recourt trois fois sous la même forme d'un mouvement ascendant qui parcourt un ciel de nuages illimité, ce qui donne à penser que le mouvement est infini, idée renforcée par l'ouverture et la clôture du plan en fondu-enchaîné. Les deux fois suivantes, à la suite de l'image de l'enseigne de "La boutique des tentations" et de celle de la réunion finale de Carlitos et Teresinha, le fondu-enchaîné se prolongera de telle sorte qu'il devient surimpression. Le mouvement des nuages se faisant vers le bas, il transforme ces images en promesse d'élévation infinie. En apparaissant en toile de fond du générique, le plan nous invite en quelque sorte à prendre de la hauteur par rapport à la dramatisation annoncée par le début du film. Cette opération formelle nous introduit aussi, et d'emblée, à la démarche globale de la mise en scène, qui consiste à élever le film vers un ailleurs poétique qui transcende les péripéties dramatiques (cette transcendance étant ici absolument dénuée de connotation religieuse). Mais surtout en encadrant le récit, ce ciel de nuages nous donne à voir le monde sous le signe de la poésie, situant le film au-delà de toute morale à l'usage des enfants dont il pourrait être le support.

Cette morale (inculquée par les adultes), représentée par l'inscription sur le sac du personnage principal, Carlitos ("*Suis toujours le droit chemin*"), et qui est de ce fait, littéralement, accrochée à son dos, est mise en avant deux fois,

par un plan rapproché sur le sac au début et peu avant la fin du récit. Elle l'ouvre et le clôt presque ainsi, comme pour lui imposer sa signification. Le récit semble même l'avaliser puisque l'apparition finale du précepte précède de peu le moment où Carlitos restitue au propriétaire de "la boutique des tentations", la poupée qu'il lui avait volée. Mais, même si cet acte par le biais duquel Carlitos se rachète une conduite répond aussi à notre désir de spectateur en satisfaisant notre sens de la justice¹, l'assujettissement du récit à une injonction morale reste secondaire au regard même du véritable enjeu dramatique du film, à savoir, le choix définitif de Teresinha entre ses deux soupirants, Carlitos et Eduardo. Au demeurant, cette morale, présente sous la forme de simple inscription à laquelle d'ailleurs, le protagoniste principal "tourne le dos", n'apparaît finalement dans le film que comme une des diverses manifestations du monde adulte, à l'instar de ces brèves apparitions d'adultes anonymes mécontents que dérange le tapage nocturne des enfants, ou des réprimandes et des punitions infligées.

Ce monde n'apparaît pas en propre dans le film, et ne peut, de ce fait, donner lieu à une confrontation avec celui des enfants. Les parents surtout, en sont complètement absents, n'ayant pas leur place dans les lieux qui servent presque exclusivement de cadre à l'action : le port, les rues de la vieille ville de Porto, l'école, et un terrain vague en bordure de la voie ferrée (même la mère de Carlitos n'apparaît que de manière sporadique et brève, en amorce ou de dos). Par ailleurs, de l'intérieur de la maison de ce dernier et de celle de Teresinha, on ne verra pratiquement, et brièvement,

1. L'intervention du marchand a permis de réhabiliter Carlitos aux yeux de ses camarades, il est donc devenu trop sympathique pour mériter qu'on le vole.

que leurs chambres). Les manifestations de ce monde adulte font plutôt figure ainsi, d'éléments parmi d'autres de la toile de fond habituelle de l'univers des enfants.

Certes, trois personnages d'adultes, le boutiquier, l'instituteur et le gendarme, apparaissent de façon plus récurrente dans le film. Mais les jeunes protagonistes ne leur témoignent qu'indifférence et irrespect désinvolte, attitude qui répond en écho au traitement que le réalisateur fait subir à ces "grandes personnes", ne les faisant le plus souvent intervenir que dans des scènes à tonalité comique, où ils sont tournés en dérision.

De ces trois personnages, celui du boutiquier est le seul en vérité à avoir une existence propre, qui se prolonge en dehors du rapport au groupe d'enfants, protagoniste du film, les deux autres n'apparaissant que pour croiser leur trajectoire. Mais là encore, le comique des situations (ses fréquents démêlés avec son jeune et maladroit assistant) entame son "prestige d'adulte". En outre, l'impertinence des enfants, chronique et intarissable (dont la menace de résurgence reste présente même lorsque la bonté et la magnanimité du boutiquier gagnent la reconnaissance des enfants, laissant augurer d'un rapprochement), qui le déstabilise et le prend toujours de court, lui ôte toute possibilité d'exercer une quelconque autorité morale et décourage toute velléité de paternalisme en préservant la distance. Un contrechamp sur son regard attendri nous en montrant l'objet, à savoir, les enfants jouant dans la rue, mais vus à travers un rideau translucide qui "voile" en quelque sorte ce regard, accuse la distance, en l'isolant encore plus à l'intérieur de sa boutique (et donc de son monde), mais désigne surtout sa position dans le film : celle d'un spectateur (l'écran vaporeux que constitue le rideau translucide ayant

le même effet poétique que les nuages en surimpression). Mais, contrairement à l'instituteur et au gendarme qui ne sont que des types, immuables tout au long du récit, le boutiquier, lui, subit une transformation, accédant ainsi au statut de véritable personnage. En effet, découvrant la raison du vol de la poupée, il est touché par la grâce, et change d'attitude vis à vis de Carlitos en qui il ne voyait qu'un petit charardeur à corriger, pour le considérer enfin comme un authentique amoureux. Cependant, cette trajectoire particulière, qui se situe en marge du récit central, loin de disperser le propos principal du film, vient au contraire l'étayer, en fonctionnant précisément comme faire-valoir du monde.

Tous ces partis pris (l'occultation des parents, et donc du "rôle parental", la présence anonyme des adultes, réduits le plus souvent à l'état de figurants, la tonalité comique des scènes avec les trois principaux adultes, et l'indifférence impertinente des enfants à leur égard) ont en définitive pour effet d'éviter l'infantilisation des protagonistes. De même, est bannie toute psychologisation de leurs comportements.

Loin donc d'en être le précurseur, *Aniki-Bóbó* se situe, de fait, aux antipodes du néo-réalisme, entendu ici selon l'acception commune, c'est-à-dire comme un cinéma social (voire misérabiliste), où le comportement et le destin des personnages est tributaire de leurs conditions sociales d'existence.

Le monde des protagonistes est ici autonome, et leurs comportements et caractères sont donnés tels quels. Ce n'est donc pas la "société" qui fait obstacle aux aspirations de Carlitos, qui espère en les faveurs de Teresinha dont il est amoureux, mais bien les attermoissements et les oscillations de

celle-ci, qui hésite entre lui et Eduardo, dont les avances ne laissent pas insensible. Ce dernier est présenté comme un “petit fasciste en herbe”, qui n’a de cesse d’imposer par la force son bon vouloir à ses camarades. À l’opposé, Carlitos apparaît comme un garçon qui ne recourt à la violence qu’en cas de nécessité, pour se défendre ou pour défendre les plus faibles. Mais ce qui le caractérise essentiellement, c’est le regard rêveur qu’il porte sur le monde. Cette qualité poétique du regard sera évidente dans la scène, en classe, où le plan en contrechamp de son regard embrasse dans un même mouvement de caméra, son camarade “au piquet”, affublé du bonnet d’âne réservé aux punis, puis une lézarde qui parcourt le plafond, ensuite une mappemonde accrochée au mur, avant de passer par le tableau vide, pour être enfin attiré par la présence d’un chat sur le rebord de la fenêtre. Ce regard s’avère d’ailleurs aussi la cause d’une certaine inadéquation au monde : ainsi, le voit-on au tout début du film, alors qu’il se rend à l’école, manquer de peu de se faire écraser par les voitures, puis heurter le gendarme et enfin buter contre un réverbère, dans une séquence burlesque qui reprend en écho le plan du générique tant Carlitos y apparaît “la tête dans les nuages”, doté d’une capacité illimitée à transcender en objet de rêverie poétique, tout ce qu’il rencontre sur son chemin. Une connivence s’établit ainsi entre la dimension poétique du film, et donc du monde, et le personnage qui en devient le dépositaire.

Cette connivence peut nous amener à considérer le film comme une parabole sur la situation politique du Portugal de l’époque, l’oscillation de Teresinha entre ses deux soupirants rivaux, figurant alors la position de la nation et le film se révélant une invite à refuser le fascisme (rappelons

que c’est le film qui, à l’instar d’un “Deus ex machina”, fait disparaître Eduardo hors champ, permettant l’union finale de Carlitos et Teresinha), pour accéder à la promesse infinie de rêve que recèle le monde.

Mais ce ne serait pas véritablement rendre justice au film, car son propos essentiel réside dans ce geste grâce auquel il s’élève de la réalité quotidienne vers le ciel de la poésie, et dont la dimension proprement universelle excède les contingences historiques particulières.

Slim Ben Cheikh

O pintor e a cidade

(Le Peintre et la ville) - 1956

Production, réalisation, photo (Agfacolor, 35mm), montage : Manoel de Oliveira. Musique : Rév. Luís Rodrigues, Rebelo Bonito, Orphéon de Porto, dir. Vergílio Pereira. Son : Alfredo Pimentel, Joaquim Amaral. Mixage : Héliodoro Pires. Assistant réalisateur : António Lopes Fernandes. Œuvres du peintre António Cruz.

Documentaire : 800 m. Durée : 27 mn.

Sortie : 27 novembre 1956 (São Luís, Alvalade). Harpe d'argent au Festival de Cork, Irlande, 1957. Médaille du Secrétariat National d'Information : meilleure photo.

Nouveau montage effectué le 23 janvier 1997. Musiques sélectionnées par Jacques Parsi : Monteverdi : *Vêpres*, G. Kurtag : *Quatuor n°1*.

Arrivée du train en gare de Porto.

Comme un appel de la ville adressé au peintre, alors que jusqu'ici nous suivions Antonio Cruz à l'intérieur de son atelier, un changement de point de vue surplombant la verrière de la pièce nous montre celui-ci enfoncer sa palette de couleur dans sa sacoche, mettre son manteau, et sortir rapidement.

Nous n'irons pas cependant à la rencontre de la ville en suivant simplement l'artiste hors de son atelier. Le passage au-dehors se fait d'une façon plus inattendue : une fois le peintre sorti, un panoramique balayant la pièce nous montre d'abord un cadre vide puis s'arrête sur une toile non encadrée, comme si le motif, une locomotive s'avançant vers nous, s'était d'abord extrait du tableau. Puis, par un raccord assuré par le bruit de la machine, nous passons du train sur la toile à un vrai train sortant d'un tunnel, comme s'arrachant du dessin pour apparaître au monde.

Il s'établit ici un double mouvement, celui du peintre qui sort de son atelier vers la ville et l'extraction de celle-ci de la toile par le mouvement machinique de la locomotive, emblème sans doute du mouvement mécanique de l'enregistrement cinématographique. Ainsi, par un double relais du regard vers le monde (comme modèle et comme motif), le présentant à la fois antérieur et postérieur à sa représentation, Manoel de Oliveira, en une courte ouverture, réussit le tour de force de placer l'art cinématographique au cœur même de ce rapport d'antériorité et de postériorité de l'art et du réel, mais aussi dans celui, plus particulier mais tout aussi complexe, de la vue et de la *monstration*.

Au mouvement du train succède le mouvement des hommes et des barques sur le fleuve. Le montage alterné des toiles d'António Cruz et des vues de Porto répercute sur la ville notre appréciation des valeurs et des tons picturaux pour que nous admirions dans quel halo, jauni par la chaleur et la lumière, baigne la ville. Le train peut alors arriver : le périple offert à notre regard, conjuguant ce qui est vu de Porto à ce qui est montré des tableaux dans un réinvestissement qualitatif de l'un dans l'autre, lui a assuré sa juste destination.

Ainsi, *L'arrivée du train en gare de Porto* achève l'analogie du train et du dispositif cinématographique. Cependant, la reproduction du motif originel introduit une différence de taille qui est peut-être le substrat des films à venir d'Oliveira. Si le train des frères Lumière provenait, de l'intérieur du cadre comme du plus lointain hors-champ, d'un ailleurs du monde, celui-ci vient du tableau d'un peintre. Ce premier circuit, de la réalité d'une représenta-

tion préexistante au réel représenté à l'écran, nous semble être l'assise des dépendances complexes que le cinéaste développera de film en film entre, d'une part, ce qui existe "objectivement" de la Littérature (*Le Jour du désespoir*, *Francisca*), du Langage (*Party*), de l'Histoire (*Non ou la vaine gloire de commander*), et plus généralement du passé (*Le couvent* et *Voyage au début du monde*) et, d'autre part, l'existence réelle des êtres et des choses. Participant de ce rapport, dans ce court métrage déjà, les statues et les pierres inquiètent de leur temporalité écrasante le présent immédiat des hommes, comme le fond des chapelles troglodytes du *couvent*, la statue du bûcheron dans *Voyage au début du monde* et les statuettes de *Party* et d'*Inquiétude*.

En 1956, Manoel de Oliveira réalise *Le peintre et la ville* en voulant s'essayer à la couleur¹ et au temps². Le ciel tout au long du film passe effectivement par de très belles teintes de jaune et d'ocre jusqu'au ciel rouge du crépuscule, et le linge aux fenêtres de la Ribeira ajoutent au pittoresque de cette célèbre rive de Porto des couleurs éclatantes. Mais si, pour cette scène, Oliveira va jusqu'à risquer un glorieux *Alléluia*, c'est tout autant pour l'enthousiasme qu'il met dans son expérimentation que parce qu'il emploie résolument celle-ci à révéler l'éclat du monde.

Sans doute est-ce parce que nous découvrons *Le peintre et la ville* après que l'œuvre qui lui a succédé nous ait fait

1. En 1955, il a fait un stage en Allemagne à la firme Bayer de Leverkusen où il se familiarise avec les pellicules couleurs Agfa, et à la société Arnold et Richter, fabricant les caméras Arriflex.

2. "*Douro, travail fluvial* est un film de montage. *Le peintre et la ville* est une sorte de réaction contre le montage. J'ai voulu prolonger la durée du plan par et pour un temps inhabituel. C'est un des premiers films qui allongent le temps, beaucoup plus qu'il n'était nécessaire." Entretien avec Jacques Parsi, Yann Lardeau et Philippe Tancelin, *Manoel de Oliveira*, Dis Voir, Paris 1988, p. 71.

apprécier des longueurs de plans plus imprévisibles, mais ce qui surprend, aujourd'hui, est moins la couleur et la durée que leur produit, c'est-à-dire la lumière – donc aussi ce qui les fonde.

Que des silhouettes se découpent en contre-jour à l'intérieur de la gare, ou qu'un mince filet lumineux au centre du cadre réchauffe tant qu'il peut une fillette esseulée dans les ruelles du Barredo, il semble bien souvent que c'est la lumière qui est cadrée, comme s'il s'agissait pour Oliveira de désigner comme sujet celle qui, comme le peintre, révèle chaque volume, chaque aspérité de la ville. Même les chœurs, s'ils laissent évidemment supposer un hommage à la Création, composent, comme autant de rayons lumineux, une liturgie à son service, ils sont là pour réaliser musicalement sa diffusion dans le plan.

La révérence religieuse avec laquelle la lumière est montrée n'atténue en rien l'inscription du projet d'Oliveira dans cette modernité de l'immanence qui s'imposait depuis l'après-guerre³. Ici, qu'elle soit blanche le matin, plus jaune à midi, la lumière est unique et est unique par elle chaque instant de Porto. Et, des tableaux aux plans de la ville, l'important n'est pas de retrouver la même luminosité, mais que la lumière, vue et peinte précédemment donne à voir la singularité de celle qui est là, au moment de l'enregistrement.

3. "*Qu'on ne s'y trompe donc pas. Le sublime ou sacré classique et baroque procède d'une théâtralisation métaphorique de la lumière. Dans la modernité au contraire, il est documentairement rencontré, à l'état latent dans le monde tel. Non plus un sublime ou sacré conduit (conçu) par "en haut", mais induit (reçu) par "en bas", par l'ontologique*". Fabrice Revault d'Allonnes, *La lumière au cinéma*, Éditions Cahiers du cinéma, Paris, 1991, p. 149.

Ce n'est pas enlever à la qualité du film que d'y voir de nombreux aspects des préoccupations rosselliniennes. *Allemagne année zéro* en 1948, *Onze fioretti de François d'Assise* en 1950, *Stromboli* en 1951, *Europe 51* en 1952, *Voyage en Italie* et *La Peur* en 54, ont marqué le début des années cinquante et très certainement Manoel de Oliveira⁴. Il y a dans *Le peintre et la ville* aussi une façon inquiète de filmer les enfants. On trouve également la désignation d'une tache aveugle, infirmité du regard des hommes, qui obstrue la révélation essentielle et nécessaire de l'existence comme un miracle en soi. Mais Oliveira semble avoir une si claire conscience de l'apport du cinéaste italien que la proposition d'Alain Bergala qui est que "la traversée des apparences, ou des sensations, en est presque toujours, secrètement, le véritable scénario des films de Rossellini"⁵, peut se renverser ici sans aucune précaution. Le sujet même du *Peintre et la ville* est ouvertement de suivre le cheminement de la perception de l'artiste dans Porto. C'est même intégrées à ce parcours, assimilées par lui que peuvent s'esquisser quelques vues d'Oliveira sur la situation politique et sociale du Portugal des années cinquante.

S'il a pourtant déclaré avoir fait *Le peintre et la ville* en réaction contre le montage⁶, c'est bien par un montage précis que, en deçà de ce que nous venons de voir, s'établit implicitement (peut-être explicitement) ce qu'il a à suggérer de la dictature, de la confusion politique et de la misère dans son pays. Là-bas, les policiers dispersent la foule

4. "C'est de tous les réalisateurs italiens celui que j'aime le plus." Antoine de Baecque et Jacques Parsi, *Conversations avec Manoel de Oliveira*, Cahiers du cinéma, 1996, p.-61.

5. Alain Bergala, "Rossellini ou la modernité nécessaire", Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique n°1, printemps 1992.

quand elle s'attarde autour d'un peintre, pour l'orienter juste après vers d'anguleuses constructions modernes. Ou encore, chorégraphiant l'absurde par une succession de plans de la circulation de Porto, Oliveira nous montre une population soumise aux ordres contradictoires du pouvoir et de l'idéologie et emportée dans une agitation incompréhensible (en relais du doigt pointé de la statue d'un prince ou d'un roi, un policier fait la circulation). Tandis que dans les quartiers pauvres du Barredo des enfants ont bien du mal à trouver un carré de lumière pour éclairer leur jeu. Par un montage plus ostentatoire, si ces scènes viennent gripper l'écoulement du film, comme autant d'accidents de parcours, de dénivellations nécessaires au cheminement du regard, elles rappellent cette évidence que la vue, non moins que le savoir, est essentielle à la compréhension.

Alors qu'il n'a pas tourné depuis 14 ans, depuis *Aniki-Bóbó* en 1942, Manoel de Oliveira revient donc au cinéma en repartant de zéro, c'est-à-dire concrètement en tant qu'opérateur, reproduisant le geste premier de l'artiste sortant de son atelier pour aller voir la ville, mais aussi à l'origine du cinéma avec la figure du train. Admirateur de Rossellini et lecteur de Bazin, Oliveira choisit résolument de se placer dans cette part moderne du cinéma qui revenait⁷, pour le questionner, au lien ontologique de l'homme au monde. Mais le film n'est évidemment pas un exercice appliqué des principes rosselliniens, plutôt, et avant la "Nouvelle

6. Voir note n° 2.

7. "Le geste moderne, inaugural, rossellinien étant de revenir comme au cinéma des opérateurs Lumière, tourné vers le monde et sa lumière, de revenir avant les codes." Fabrice Revault d'Allonnes, *La lumière au cinéma*, Editions Cahiers du cinéma, Paris, 1991, p. 39.

Vague”, son relais radical, puisque son sujet déclaré n’est rien d’autre que l’aller de la perception, dans la durée, au réel le plus immédiat. Enfin, *Le peintre et la ville* nous rappelle qu’Oliveira, dès qu’il a pu, a permis au Portugal d’apporter une première contribution, discrète⁸ mais enthousiaste, à l’émergence de ce cinéma moderne européen qui désormais ne grandirait plus sans lui.

Ludovic Colin

8. Le film a été quand même vu par André Bazin, cf. “Le petit journal du cinéma”, *Cahiers du cinéma*, n°75, octobre 1957, p.-47-48.

O coração (Le cœur) - 1958

Réalisation : Manoel de Oliveira. Documentaire (16 mm).

Film inachevé.

O pão (Le Pain) - 1959

Réalisation, photo (Eastmancolor), montage : Manoel de Oliveira. Assistants : Lopes Fernandes, Sebastião de Almeida. Son : António Ribeiro. Production : Manoel de Oliveira pour la Fédération Nationale des Industriels Minotiers. Documentaire. Version longue : 1620 m, Version courte : 700 m, 24 mn.
Avant-première : novembre 1959 (Foire Industrielle de Lisbonne).

Poème avant toute chose, *Le Pain* s’ouvre sur un double mariage, celui d’un jeune couple de paysans, que suit aussitôt celui de l’homme avec la terre. En éclairant d’un jour quasi charnel la relation de la terre et de l’homme dont le pied s’enfonce profondément dans le sillon qu’il trace, par l’image de la pénétration du soc de la charrue dans la terre qu’on va ensemer, le cinéaste quitte la voie attendue d’un documentaire sur le lent processus de fabrication du pain pour emprunter celle de la poésie.

Le film propose une réalité multiple, éclatée, dont le blé sous les apparences de la farine ou du pain constitue le centre de gravitation. Et le spectateur reliant, selon sa rêverie, sa réflexion et sa sensibilité, les éléments apparemment étrangers les uns aux autres, découvre qu’Oliveira compose en fait son “chant du monde”.

Il y a notamment les gestes du travail, la main de l’ouvrier agricole qui, de sa faucille, gagne sa vie à la sueur de son front, les doigts gantés de fer de celui qui déverse par brassées le blé dans la batteuse, le geste propre et clair de l’ouvrier d’usine ou celui précis de la laborantine, les mains anonymes qui comptabilisent les chèques et le coup de fil qui relie la banque à l’entreprise, tous faits, à l’insu

pourrait-on dire les uns des autres. L'ouvrier qui entasse les sacs de farine et les solennels administrateurs, réunis dans une lumière dorée que tamise la fumée de leurs cigares, paraissent vivre dans des mondes différents et pourtant ils participent tous à la même œuvre dont le sens peut-être leur échappe...

C'est la fresque d'une société dans son entier – de l'élégant déjeuner au Ritz jusqu'au pain sec posé sur l'escabeau du prisonnier – et d'une société en mutation, saisie dans le basculement entre son passé historique et la modernité, que brosse *Le Pain*. Tout est pris dans le même mouvement d'une vie constamment guettée, aux yeux du cinéaste, par la proximité de la transcendance.

Jacques Parsi

As pinturas do meu irmão Júlio

(Les peintures de mon frère Júlio) - 1959

Production, réalisation, photo (Kodachrome : 16mm), montage : Manoel de Oliveira.

Musique : Carlos Paredes. Poème et commentaire : José Régio.

Assistant réalisateur : António Lopes Fernandes. Son : Abreu e Oliveira.

Film d'art. 180m. Durée : 16mn.

Sortie : 1965.

On nous amène, par les rues d'une ville déserte, devant une façade ; une ombre le long d'un mur nous conduit à une porte, qui s'ouvre sur l'obscurité ; la silhouette d'un homme hésite sur le seuil, puis s'enfonce dans l'ombre d'où vont surgir les tableaux. L'espace de cette brève introduction, le film suscite l'inquiétude fantomatique nécessaire à ce brusque transit vers le monde des tableaux de Júlio Régio, cousin portugais (c'est-à-dire aux "mœurs plus douces") d'un Georg Grosz : tavernes et dancings peuplés de femmes plus ou moins vêtues, coiffées à la Louise Brooks, et d'hommes aux crocs menaçants, paysages chavirés, – monde convulsif où le noir enserme les roses et les bleus, à l'intérieur duquel nous sommes projetés, promenés et secoués par un mouvement incessant, au rythme d'une guitare. Le film ainsi arrache la peinture à elle-même, au cadre (presque jamais les bords du tableau ne sont visibles), à l'immobilité, au silence, pour y laisser entendre quel vertige pouvait saisir le Portugal des années vingt.

D. L.

Acto da primavera

(Acte du printemps) - 1963

Production, réalisation, photo (Eastmancolor), **son, montage** : Manoel de Oliveira, d'après la représentation populaire du Mystère de la passion, de Francisco Vaz de Guimarães (XVI^e-siècle). **Conseillers** : Rev. José Carvalhais, José Régio. **Assistants réalisateur** : António Reis, Domingos Carneiro, António Soares. **Sélection des actualités** : Paulo Rocha. **Costumes** : Jayme Valverde. **Assistant son** : Fernando Jorge, Maria Isabel, João Barbosa. **Interprètes** : Nicolau Nunes da Silva (Jésus-Christ), Ermelinda Pires (Marie), Maria Madalena (Madeleine), Amélia Chaves (Véronique), Luís de Sousa (l'accusateur), Francisco Luís (Pilate), Renato Palhares (Caïphe), Germano Carneiro (Judas), José Fonseca (l'espion), Justiniano Alves (Hérode), João Miranda (saint Pierre), João Luís (saint Jean), Manuel Criado (le diable), et les villageois de La Curalha (Trás-os-Montes). **Durée** : 1-h-34.

Tournage : 1961-1962.

Sortie : 10-avril 1963 (Val de Grâce, Paris), 2-octobre 1963 (Império, Lisbonne).

Prix de la meilleure réalisation, Casa da Imprensa, Lisbonne. Premier Prix, Médaille d'or (à l'unanimité), Festival de Sienne, 1964. Distinction spéciale Interfilm, Jury International des Eglises Protestantes, Filmspiele de Berlin, 1981.

À Curalha, dans le Trás-os-Montes, chaque année, les paysans jouent sur un texte du XVI^e-siècle le mystère de la passion. Manoel de Oliveira et son équipe viennent filmer le spectacle.

Acte du printemps est un film-charnière dans l'œuvre de Manoel de Oliveira : le documentaire y rencontre complètement la fiction, sous la forme de la Représentation par excellence, celle de la Passion du Christ. Cette rencontre est exposée par le film dans son introduction : on suit une jeune paysanne portugaise qui va à la fontaine, sa cruche sur la tête... et y retrouve le Christ pour jouer la bonne Samaritaine. Ce qui se présentait comme un documentaire sur un village portugais s'avère tout à coup, rétrospectivement, une fiction. Et cependant, le film ne cessera de faire l'aller et retour entre un documentaire sur des paysans qui représentent la Passion, et cette représentation donnée en intériorité par la proximité et la multiplicité des cadres, par la conviction saisissante des acteurs. En même temps,

la théâtralité de la fiction empêche toute vraisemblance et toute tentation d'illusionnisme.

La "vraie" fiction ne surgira qu'à la fin, après la mise au tombeau (où semble s'instaurer une fiction réaliste), quand à l'image du suaire succède brutalement l'explosion d'une bombe atomique, qui ouvre un épilogue où alternent, en noir et blanc, des images d'actualité et des plans du Christ souffrant repris du film. On revient enfin sur la place du village où un homme lit à haute voix un article sur la guerre atomique; il bute sur une phrase : "*le deuxième jour consécutif...*"; un autre homme, que le barbier s'apprêtait à raser, se lève et l'interrompt sur un ton de théâtre : "*Et le troisième jour il ressuscitera*". Le film s'achève dans un silence champêtre, sur des branches en fleurs...

De cette fin, on retiendra moins l'apparent message pacifiste que l'audacieuse incongruité du montage, qui dynamite à la fois toute tentation réaliste et tout symbolisme évident.

Mais ce qui reste avant tout du film, c'est l'association d'un paysage, d'un climat, et de figures passionnées d'acteurs d'un jour, de gens rassemblés par une cause. Une idée du Portugal.

D. L.

A caça

(La Chasse) - 1963

Réalisation, scénario, dialogue, photo (Eastmancolor), montage : Manoel de Oliveira. Musique : Joly Braga Santos. Son : Manoel de Oliveira, Fernando Jorge, Manuel Fortes. Assistant photo : António Lopes Fernandes.-Assistant réalisation : Domingos Carneiro. Collaboration spéciale : Paulo Rocha. Interprètes : João Rocha de Almeida (Roberto), António Rodrigues dos Santos (José), Albino Freitas (cordonnier), Manuel de Sá. Fiction : 570-m. Durée : 20-minutes. Production : Tobis portuguesa (Manoel de Oliveira).

Tournage : 1959-1963.

Sortie : 20-janvier 1964 (avant-première-São Luís, Lisbonne) - 23-septembre 1970 (Estúdio, Império).

Festival Bergame, 1964. Festival du court-métrage de Tours, 1965.

Festival International de Toulon : 1975. Mention spéciale du Grand Jury et Prix du court métrage.

Transfiguration du documentaire par la fable fantastique

“Deux adolescents, trop jeunes pour manier le fusil, parcourent les marais où ils aimeraient tirer le gibier. Ils se disputent, se séparent et l’un d’eux s’enlise. Alerté par ses cris, l’autre part chercher du secours qui, au milieu des querelles, finit par aboutir.”¹

Le film se présente lui-même sous deux auspices : un carton indique qu’il s’agit d’un fait réel – indice de documentaire reconstitué – mais que la chasse doit être prise dans un sens symbolique plutôt que réel. Oliveira transfigure le documentaire en le plongeant dans la fable fantastique.

1. “Manoel de Oliveira : le passé et le présent”, par François Ramasse, *Positif* n° 228, mars 1980, p.53.

Les premières images sont violemment documentaires : un renard dans un poulailler happe un poulet qui se débat en poussant des cris d’agonie. La scène est suffisamment longue pour produire un malaise devant cette cruelle présentation de la mort. Le renard, dérangé par un jeune garçon qui sort de chez lui en courant, s’enfuit : le montage crée ainsi un parallèle entre le garçon, héros de la fiction, et le renard meurtrier. Cette ouverture présente l’opération essentielle du film qui consiste à prendre le documentaire dans le processus fictionnel du film, en arrachant le documentaire à lui-même pour n’en retenir qu’une idée. Ici c’est la violence animale, qui resurgit en écho quand le jeune garçon se jette sur son ami et qu’ils se battent à même le sol.

Cette violence documentaire est reprise dans la scène très crue de l’abattoir – séquence d’équarrissage des vaches sanglantes pendues par les pattes. Cet intermède est réinséré dans la fiction : un des équarrisseurs est le père d’un des garçons, qui vient lui emprunter un fusil pour la chasse.

La contemplation d’une maison, documentaire architectural, est ramenée à la fiction par une contre-plongée, qui la présente comme le regard du jeune garçon. La musique, des percussions espacées et arythmiques, puis des arpèges de harpe, donne au documentaire une tonalité fantastique. Cette tonalité est d’autant plus marquée que la musique suspend les autres sons – les bruits de la ville, des voitures, jusqu’ici très présents, très denses. Leur suppression au profit des arpèges de harpe crée une suspension du temps, une sortie du monde. La lumière elle-même est affectée par cette tonalité lorsque le passage hors champ des voitures projette leurs ombres sur le jeune garçon qui semble subjugué, créant une alternance d’ombre et de lumière dans le plan. Les sculptures prennent alors un aspect inquiétant ;

jusqu'à l'effet paroxystique du dernier plan – un aigle de pierre dont l'image s'accompagne d'un son strident, comme une menace surnaturelle. Ce son s'enchaîne naturellement avec des bruits de circulation – montés avec le plan plus banal d'un balcon – ce qui lui confère rétroactivement un statut ambigu : il s'agit bien d'un son "documentaire" que le montage a transfiguré.

Le fantastique est ensuite suspendu pendant les épisodes anecdotiques du village où l'attitude malfaisante des jeunes garçons est soulignée par un effet de répétition : leur insistance à exaspérer le chien, puis le cordonnier. Le rappel de la scène des chiens se fait par la construction en deux temps : ils agacent l'homme, puis s'enfuient quand celui-ci apparaît furieux, puis reviennent à la charge, mais de loin, et s'enfuient à nouveau. La répétition soustrait l'anecdotique pour désigner la généralité d'une attitude humaine qui n'est pas l'apanage de la jeunesse : considérer les autres comme des chiens dans un égocentrisme insouciant.

La tonalité fantastique réapparaît progressivement avec le changement de décor : on retrouve les deux garçons dans un paysage désertique marécageux, avec pourtant un fond sonore de bruits de ville, comme s'il s'agissait d'une frontière incertaine entre ville et campagne. Ici encore c'est le son qui brouille l'impression documentaire par sa correspondance inadéquate avec l'image. On semble revenir au documentaire avec des plans de chasseurs qui tirent, mais les sons d'animaux sauvages évoquent plus les fauves de la savane que les animaux des campagnes portugaises. On retrouve ici encore la transfiguration d'une réalité apparente par le montage : le décalage sonore accentue la tonalité angoissante des cris d'animaux sauvages parce qu'elle leur

confère dans ce contexte une aura fantastique, qui fait écho au cri de l'aigle de pierre.

Un chasseur rate sa proie et les deux jeunes se moquent de lui : le chasseur les met en joue, pointant du coup son fusil vers le spectateur, brisant l'insouciance – il nous ramène à la fiction avec son air inquiétant, à la fois méchant et fou : on croit un instant qu'il va tirer. Le documentaire est envahi par un fantastique de théâtre : surgissement improbable d'un acteur au milieu d'un paysage désertique, par l'excès des gestes. Le visage du chasseur déformé par un rictus sauvage, son regard meurtrier, et son geste prédateur, lui donnent un aspect animal, qui évoque fugitivement le fabuleux Comte Zaroff.²

A la linéarité de la fable se superpose une logique d'écho entre des éléments disparates. Ainsi la mise à mort du poulet revient sous forme d'écho dans les cris de l'aigle de pierre, puis dans les cris déplacés des animaux sauvages : le fantastique réside dans cette brèche ouverte à une sauvagerie animale du monde, prête à surgir. La même idée passe dans le geste du chasseur – la possibilité d'un basculement soudain vers le meurtre, présenté comme une défaillance de l'humanité en lui, qui fait place à une animalité mise à nue.

Au moment où l'un des garçons s'enlise, une autre apparition, qu'on peut voir comme une vision subjective, concentre l'aspect fantastique du lieu : un bateau lointain passe en silence dans la brume. Personne de visible n'est à son bord, et ce vaisseau fantôme évoque quelque barque

2. *The Most Dangerous Game*, (*Les chasses du Comte Zaroff*) de Ernest B. Schoedsack, 1932. Le comte Zaroff provoque des naufrages sur les récifs qui cernent son île afin que les rescapés deviennent le gibier de choix qu'il traque jusqu'au lever du jour. Le personnage est caractérisé par une gestuelle féline et un regard terrifiant.

des morts, ou le bateau de *Nosferatu*.³ On peut peut-être voir dans ce paysage déserté l'idée d'un pays où à l'angoisse du peuple absent se mêle la menace d'une présence diffuse et indéfinie.

Le drame, l'enlèvement du jeune garçon dans les marécages, constitue un point de rupture qui scinde le film en deux mouvements : le premier suit l'errance des deux garçons, le second reprend les épisodes de l'errance sous la forme d'une récapitulation. Le jeune garçon mû par le désir de sauver son ami refait le parcours en sens inverse : il hèle le bateau fantomatique aperçu au loin, puis près des rails il gesticule en criant, tentant d'arrêter le train qui fonce⁴ – efforts désespérés à la fois pathétiques et comiques par leur aspect insensé et vain, enfin au village il réussit à convaincre le cordonnier et d'autres hommes à le suivre.

Le drame dont il est témoin met la jeune canaille face à la mort. La fulgurance de l'événement fait basculer d'un coup son rapport au monde : caractérisé auparavant par une indifférence égocentrique, il est dès lors sommé de revisiter littéralement le monde, non plus sur le mode de l'errance insouciant mais selon un trajet où sa rencontre réelle des autres constitue l'impératif de sa quête de secours. La dimension fantastique réside dans un brouillage de la temporalité : le temps semble à la fois étiré par les plans sur le paysage déserté, qui associe la mort à l'angoisse du vide, et resserré par les ellipses entre les différentes étapes du trajet, ce qui confère à la folle course du jeune garçon un rythme onirique.

3. *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, (Nosferatu le Vampire)*, de F.W. Murnau, 1922.

4. On peut rapprocher le "cri" du train qui fend l'air avec ceux des animaux, recréant l'association surnaturelle de l'artificiel et du vivant.

L'in vraisemblable culmine quand le marais désert se met à se peupler à une vitesse prodigieuse, comme si toute l'humanité se concentrait là : le bateau se rapproche d'un coup, trois hommes en descendent et viennent se joindre à la chaîne humaine ; les chasseurs aussi arrivent, y compris celui qui les avait menacés de son fusil ; même le chien du cordonnier s'est échappé et vient couvrir l'événement de ses aboiements. Cette soudaine présence humaine métamorphose le paysage : le soleil éclaire les mains qui se tiennent, comme si la lumière enfin reprenait le dessus sur l'ombre et la mort. C'est l'excès qui donne à la scène sa dimension épique : l'innombrable chaîne des hommes se présente comme un collectif, dont le geste importe plus que le but – sauver le jeune garçon.

De fait, quand d'une façon insensée, tout le monde se met à se disputer et que la chaîne se trouve rompue, le soleil alors semble s'éteindre, la barbarie refait surface dans une tonalité d'autant plus pathétique qu'elle est également burlesque. Seul le premier homme de la chaîne tient bon l'enfant et crie désespérément "*la main-! la main-!*" ("*A mão-! a mão-!*"). On s'aperçoit alors qu'il est manchot : désignation du vide en montrant ce qui manque. L'autre garçon sort de sa torpeur larmoyante, les cris du manchot, conjugués à l'invective du cordonnier, semblent pénétrer sa bulle individuelle : il se décide à se lever et se dirige vers le manchot qui hurle toujours.

Le film conçu par Manoel de Oliveira devait s'achever sur le plan du manchot brandissant son moignon, appel désespéré adressé directement au spectateur. Cette fin laissait en suspens l'intervention du jeune garçon qui pouvait en quelque sorte se prolonger dans l'esprit du spectateur, nécessitant ainsi une intervention de sa part, ne serait-ce

que mentale. Oliveira a été contraint par la censure de rajouter une fin “heureuse” : on voit la main du garçon qui d’abord glisse sur le moignon du manchot, lui faisant rectifier son appel – “*le bras-!*” –, puis l’exhumation laborieuse du jeune, couvert de boue mais vivant. Cette seconde fin produit l’effet apaisant d’une catharsis mais le geste et le cri du manchot ne s’en trouvent pas abolis : c’est bien ce qui restera gravé dans la mémoire de quiconque aura vu *La chasse*. La ruse d’Oliveira consiste à finir le film non pas sur ce sauvetage, sur une image de réconciliation, mais sur un plan du chien qui aboie de manière ininterrompue face au spectateur. Cette invective sonore qui nous est directement adressée fait écho à l’appel précédent du manchot, et met entre parenthèses le sauvetage réussi, laissant en dernière touche une impression de malaise qui nous poursuit après le film, comme si notre responsabilité personnelle était requise.

Annick Fiolet

Vila Verdinho

1964

Production, réalisation, photo et montage : Manoel de Oliveira. Assistant-réalisateur : Clemente Cardoso Meneres. Commentaire dit par : Manoel de Oliveira. Musique : José Afonso (*Grândola, Vila Morena*) - 16-mm couleur, Kodachrome, son magnétique. Durée : 20-minutes.

La résurrection du village de Vila Verdinho, restauré et modernisé. Le film a été réalisé pour remercier António Meneres, instigateur de la rénovation de ce village, et qui avait été le seul à intervenir en faveur du cinéaste emprisonné. La caméra, extrêmement mobile, explore tous les aspects d’un village de deux cents habitants, soulignant par des photos en noir et blanc, sur les murs des intérieurs filmés, l’écart entre l’ancien et le nouvel état des lieux. Sur un groupe de gamins jouant au ballon, on entend chanter José Afonso, qui dix ans plus tard par son *Grândola, vila morena* donnera sur les ondes de la radio portugaise le signal de la Révolution des Œillets.

J.P.

O passado e o presente

(Le Passé et le présent) - 1971

Réalisation, montage : Manoel de Oliveira. Adaptation de la pièce homonyme de Vicente Sanches : Manoel de Oliveira. Dialogue : Vicente Sanches. Photo (Eastmancolor, 35 mm) : Acácio de Almeida. Musique : Felix Mendelssohn. Conseiller musical : João Paes. Décors : Zeni d'Ovar. Assistant réalisateur : Américo Patela. Assistant montage : Noémia Delgado. Assistant photo : Mário Pereira. Maquillage : Conceição Madureira. Interprètes : Maria de Saisset (Vanda), Manuela de Freitas (Noémia), Pedro Pinheiro (Firmino), Bárbara Vieira (Angélica), António Machado (Maurício), Duarte de Almeida, Alberto Inácio, António Beringela, José Martinho, Guilhermina Pereira, Agostino Alves, Alberto Branco, Carlos de Sousa, Cândida Lacerda. Durée : 1-h-55. Production : Manoel de Oliveira pour le Centro Português do Cinema. Direction de production : Ernesto de Oliveira. Sortie : 26 février 1972 (Condes et Apolo 70, Lisbonne). Prix de la meilleure réalisation (Casa da Imprensa). Prix d'interprétation : Manuela de Freitas (SNIT).

Vanda a réuni quelques amis proches pour la translation des restes de Ricardo, son premier mari, dans un somptueux caveau. Pourtant de son vivant, il était détesté de Vanda à peu près autant que l'actuel mari, Firmino. Celui-ci de désespoir se jette par la fenêtre et meurt au moment même où Daniel, le frère jumeau de Ricardo, révèle à Vanda qu'il est en réalité Firmino et qu'il a changé d'identité lors de l'accident qui a emporté son frère. Voici le couple réformé et heureux... Sauf que Vanda se met à vouer un culte sans limite à son second mari Firmino...

La tierce vision

C'est, on l'a dit, de tous les films de Manoel de Oliveira, celui qui affiche la parenté la plus manifeste avec ceux de Buñuel (avec les trois derniers surtout, qui lui sont postérieurs) : notamment dans le ton irrévérencieux qu'il prend pour parler de choses que la société tient pour graves – la mort, l'amour, le mariage, et la gravité elle-même. Mais l'irrévérence chez Oliveira est une attitude courante, et, déjà présente dans la pièce de Vicente Sanches, elle en pousse la mise en scène parfois jusqu'au burlesque, comme dans les sorties de scène en file indienne compassée, ou les démêlés de deux croque-morts avec un cercueil encom-

brant. Burlesque retenu, cependant, pince-sans-rire, qui semble, comme chez Tati, cueillir les gags au vol, comme par hasard, et sans qu'on puisse être tout à fait sûr de les avoir vraiment vus : un burlesque volatil, dont l'humour constant d'Oliveira ne se départira jamais entièrement.

La singularité du film tient surtout à son décor principal, un vaste hôtel particulier dont les multiples pièces, les corridors et le jardin sont inlassablement parcourus, sans que d'ailleurs la topographie en soit plus claire pour autant. Ce n'est pas tant le décor en lui-même qui est singulier (le luxe n'en est que banal), que la façon virevoltante dont on nous y promène, d'une pièce à l'autre, d'un acteur à l'autre (sans suivre la logique des dialogues), d'un cadre à un autre. Cette vivacité de l'espace ouvre au vertige : paradoxalement, elle réussit à donner à la fois un rythme au burlesque des rites sociaux, et une profondeur au tourment de Vanda, qui ne sait aimer ses maris que morts. C'est cette figure extrême de la connexion romantique de l'amour et de la mort (sous la forme très portugaise de l'amour de l'inaccessible) que le tourbillon de la comédie désigne en son centre, comme l'œil du cyclone.

La pièce de Sanches déploie un éventail assez varié des possibles accommodements entre l'amour et le mariage, depuis, donc, le bonheur dans le veuvage jusqu'au couple qui a divorcé pour pouvoir s'aimer, en passant par le ménage à trois. Le film insiste sur les regards extérieurs : durant les conversations, en cadrant fréquemment ceux qui écoutent sans y prendre part ; et surtout, en introduisant tout un peuple de figurants, domestiques ou croque-morts, dont l'impassibilité renforce la distance comique à laquelle les maîtres sont assignés. Il est vrai que le comique de l'amour n'est visible que de l'extérieur, d'une tierce vision.

Denis Lévy

Benilde ou a Virgem-mãe

(Bénilde ou la Vierge-mère) - 1975

Réalisation, montage : Manoel de Oliveira. Adaptation d'après la pièce homonyme de José Régio : Manoel de Oliveira. Photo (Eastmancolor, 35mm) : Elso Roque. Musique : João Paes (Olivier Messiaen : Sept Haïkaï-Gagaku). Décors : António Casimiro. Son : Valentim de Carvalho. Assistant réalisateur : Amílcar Lyra. Assistant photo : Pedro Efe. Assistant Production : João Franco. Script : Clara Diaz-Berrio. Maquillage : Conceição Madureira. Interprètes : Maria Emília Aranda (Bénilde), Jorge Rola (Eduardo), Glória de Matos (Etelvina), Varela Silva (Melo Cantos), Maria Barroso (Genoveva), Augusto Figueiredo (Père Cristovão), Jacinto Ramos (le docteur Fabrício).
Durée : 1 h 50. Production : Tobis Portuguesa et Centro Português do Cinema.
Sortie : 21 novembre 1975 (Apolo 70, Lisbonne).

En Alentejo, dans une grande propriété isolée, la jeune fille de la maison, Bénilde est enceinte. C'est ce que vient constater le médecin appelé en grand secret par Genoveva, la servante. La jeune fille se dit enceinte d'un ange de dieu qui lui est apparu mais le soupçon plane sur un fou qui hante la campagne. La situation de la jeune fille et sa détermination ébranlent tout son entourage : sa tante Etelvina qui veut savoir la vérité, son cousin Eduardo à qui elle est fiancée, son père, qui la rejette. Épuisée par toute la violence déchainée autour d'elle, Bénilde annonce qu'elle ne se sent plus que quelques instants à vivre et, portée par sa tante et la servante, elle va s'aliter tandis que son fiancé, effondré, répète comme dans un état second qu'ils se reverront...

Bénilde est enceinte, chacun finit par en convenir. La question est celle du comment de cet étrange phénomène (Bénilde vit quasiment recluse sous la surveillance de son père, un veuf au rigorisme extrême), et chacun des personnages du film a là-dessus son idée à lui. Schématiquement, on peut opposer ceux pour qui l'aberration que constitue le fait en lui-même ne peut être surmontée qu'à la condition de faire intervenir une logique de l'événement à ceux pour qui la nécessité d'un tel détour ne s'impose pas.

Convenons, à la suite d'Alain Badiou, d'appeler *événement* une occurrence surnuméraire par rapport à la situation dans laquelle elle se produit, excès dont témoigne essentiellement son caractère *incalculable* dans la situation antérieure,

ou encore son caractère *hasardeux*¹. Le pivot autour duquel les différentes positions vont se distribuer ce sont les déclarations de Bénilde elle-même : selon elle, le père de l'enfant ne pouvant être aucun des hommes vivant à proximité de la maison paternelle (du commerce des hommes, elle ignore en effet tout), ce père, donc, ne saurait être que Dieu en personne ; elle revit ainsi à nouveau, pour des raisons qui lui échappent, pour des raisons *mystérieuses*, l'expérience même de la Vierge Marie (*Bénilde ou la Vierge mère* est le titre complet du film). L'assertion fait indiscutablement référence à la survenue de quelque chose d'*excessif*. A partir de là, ceux qui lui accordent un certain degré de créance vont former un premier groupe de personnages ; et va s'y opposer un deuxième groupe qui, quant à lui, est composé de ceux pour qui il n'y a aucun événement à supposer derrière l'énoncé bénildien.

Oliveira est ici d'une rigueur sans défaillance : *ce qui se produit* dans l'espace de la maison à l'intérieur de laquelle le film se déroule intégralement (exception faite du prologue, nous y reviendrons), ce sont des paroles et c'est la circulation de celles-ci qui est à l'origine des clivages qui opèrent dans la situation. L'événement lui-même est reporté hors-champ : il a eu lieu avant que le film ne débute mais aussi, trouvaille magnifique, il continue d'être co-présent au déroulement de l'action en poursuivant son existence sur la bande-son : vent tempétueux, cris inarticulés du fou qui rôde au-dehors, bruit et fureur – et il est vrai que l'événement, pour aboli qu'il soit dans la situation pour laquelle il est événement, ne cesse pas pour autant d'y être au travail. Mais, de ce fait, peut-on dire qu'Oliveira prend parti (prise

1. Un certain nombre de concepts utilisés ici ont été développés par A.-Badiou dans son séminaire "Théorie axiomatique du sujet" (1996-98).

de parti pour l'existence de l'événement, puisque c'est cela qui divise les personnages) ? C'est difficile à décider étant donné l'indétermination foncière de tous ces bruits ; la bande-son est plutôt faite d'un magma sonore qui pourrait (aurait pu) donner naissance à un événement, mais qui ne l'affirme pas.

Comment vont s'effectuer les regroupements ? Nous avons bien entendu, dans le "premier groupe", Bénilde elle-même. Ce "bien entendu" n'a en réalité rien d'évident. Car dès sa première apparition, lorsque nous la découvrons revenant, telle Hérodiade, d'une promenade nocturne dans les jardins, nous n'avons pas affaire à quelqu'un qui entend entretenir une dispute sur un sujet controversé. Ce qui justifie sa place éminente parmi les personnages regroupés autour de l'énoncé que nous avons identifié par son nom ("l'énoncé bénildien"), c'est qu'elle offre l'image d'un corps saisi par quelque chose d'autre que lui-même, quelque chose dont la trace, en l'occurrence, est précisément l'énoncé qu'elle profère. Ce que ce corps manifeste, avec une remarquable économie de mots, c'est la "*décision de se rapporter désormais à la situation du point de vue du supplément événementiel*".² Les corps ainsi saisis se reconnaissent en général à ceci qu'ils ont l'air d'avoir été mis de côté par leurs "porteurs" qui les traînent comme des dépouilles à charge ; c'est également vrai pour Bénilde, mais avec la particularité que son corps à elle a été érigé en réceptacle de l'événement lui-même ou, comme dirait Saint Paul, en son vase : *Ce trésor, nous l'avons en des vases de terre, pour que cette extraordinaire puissance soit celle de Dieu et ne vienne pas de nous* (II Cor 4 7). D'où l'aspect si

2. A.-Badiou, *L'éthique, Essai sur la conscience du Mal*, Hatier, 1993, p.-38.

remarquable de sa déambulation tout au long du film, son port si singulier.

Dans le même groupe de personnages, il est légitime de faire figurer la servante et le prêtre dans la mesure où, alors qu'ils désapprouvent tous deux la teneur de l'énoncé bénildien, ils sont dans la conviction qu'il s'est passé quelque chose de pas ordinaire. Ils attestent par leur trouble de la répercussion d'un événement qu'ils sont incapables de nommer. Mais leur connexion à Bénilde est plutôt positive ; s'ils voient des mensonges dans ses propos, c'est en quelque sorte pour lui accorder qu'"*il est une innocence dans le mensonge qui est le signe d'une foi profonde dans une cause*"³. Ce sont des *sympathisants*.

Voyons les gens du "deuxième groupe" : le médecin, qui est expert en choses manifestes, lève les dernières réticences des autres à admettre la réalité de la grossesse de Bénilde ; il est aussi le premier à professer qu'il ne s'est rien passé que de très ordinaire, à savoir la probable rencontre d'une hystérique quelconque avec un quelconque vagabond sexuel. Le médecin est ici le prototype même de la figure *réactive*. En quoi il diffère du père de Bénilde dont le vœu le plus profond, tel qu'il l'exprime au troisième acte, est qu'il ne se soit rien passé ; mieux : qu'il n'ait pas eu de fille ; encore mieux : qu'il n'ait pas rencontré sa défunte femme (une folle selon lui), bref qu'aucun événement en aucun lieu jamais ne se soit produit ; si on veut bien lui accorder que ce désir est légitime, il se déclare prêt à fermer les yeux sur tout. Il en va encore autrement pour la tante de Bénilde qui, quant à elle, ne dénie pas qu'il y ait eu rencontre entre un homme et une femme dans l'espace public ;

3. Nietzsche : *Par-delà bien et mal - Maximes et interludes* n°-180

mais dans la mesure où cela implique le partage d'un élément (disons que c'est l'objet cause du désir), partage dont la modalité la plus usuelle est sexuelle, il est particulièrement grotesque de la part de Bénilde de nier cette rencontre quand les preuves, donne universelle de l'être féminin, en sont à ce point flagrantes. Car tel est le reproche majeur que la tante adresse à Bénilde et qui fait d'elle une figure singulièrement *obscure* ou obscurantiste : l'indécence majeure pour elle c'est de proclamer à la face du monde que l'on s'excepte d'une loi immémoriale dont la vertu est précisément qu'y obéir ne peut être caché, et en particulier pas par le corps. C'est avant tout en cela que Bénilde est un objet de scandale, et c'est pourquoi, à l'inverse des autres personnages qui réagissent avant tout sur le mode de la stupeur, c'est un état de grande fureur qui la caractérise quand elle est confrontée à sa nièce. Il faut dire à ce propos que voir le film comme une critique de la bigoterie ou de l'étroitesse de vue provinciales serait un contresens grave : ce qui intéresse Oliveira c'est de disposer d'un *espace subjectif* où les différentes positions face à la déclaration de Bénilde sont parcourues l'une après l'autre, confrontées entre elles, loyalement examinées – ce qui donne d'ailleurs à cet espace quelque chose d'un peu cubiste : les hypothèses soulevées coexistent ou se superposent et à tout moment l'une d'elles peut être reprise à son compte par le spectateur.

Eduardo, le cousin de Bénilde, est la vedette du deuxième groupe : c'est lui qui soutient avec le plus de véhémence, et d'amertume, la thèse d'un "autre homme" comme étant le père de l'enfant porté par celle qui était, pour tout le monde, sa fiancée. Mais c'est le même que l'on retrouvera à la fin du film, abîmé de douleur au chevet de Bénilde mourante,

devenu son homme lige à l'issue d'un spectaculaire ralliement à sa cause ; ralliement véritable (et non compassion ou pardon) car il implique acquiescement à la teneur même de l'énoncé bénildien (grossesse *dans* la virginité) et engagement à le respecter fidèlement (par quoi Eduardo inaugure la série des "amours frustrées" qui se poursuivra avec *Amour de perdition* et *Francisca*).

N'aurions-nous pas oublié quelqu'un ? Il faut bien entendu en venir au fou, au vagabond, à celui que l'on ne voit à aucun moment mais dont on entend incessamment l'indicible souffrance. Risquons à son sujet l'hypothèse que, indépendamment de son éventuelle implication dans la grossesse de Bénilde et de sa quasi certaine participation à la bande-son, c'est aussi lui qui tiendrait la caméra. Autrement dit, ce que nous voyons serait intégralement filmé en caméra subjective et le *sujet* ce serait lui, le fou, le débile. Les indices fournis par Oliveira sont ici livrés de façon parcimonieuse mais significative. D'abord le prologue doit être compris comme une introduction du personnage, qui arrive hagard sur les lieux du tournage, mugissant de douleur, se heurtant aux décors des coulisses ; on peut reconstituer son trajet lorsque, caméra à l'épaule, il bute sur un panneau, recule, puis reprend sa course effrénée après avoir contourné l'obstacle, et se calme enfin à l'arrivée sur le plateau. Mais ce cameraman a d'autres attributs : il semble ignorer la pesanteur comme dans ce plan "atypique, aberrant même"⁴, de la pièce vue d'en haut où sont réunis les personnages au troisième acte ; il semble aussi ignorer les règles du jeu social auquel se livrent les protagonistes,

4. Y. Lardeau, "Le théâtre et son ombre" in *Manoel de Oliveira*, éditions Dis Voir, 1988, p.-24.

avec une extrême curiosité pour en pénétrer les arcanes (en se plaçant par exemple sous leur nez pour mieux saisir le sens de ce qu'ils disent – il en profite *parce que personne ne le voit*), qui est en même temps une interrogation angoissée sur quelque méfait dont il aurait pu être l'auteur. Les cadrages frontaux de personnages isolés ou en groupe, la rareté des champs/contrechamps et finalement tout le côté "théâtralisant" du dispositif de Oliveira trouvent ici une justification quasi psychologique : fixer les choses et les gens à s'en écarquiller les yeux parce qu'il persiste un résidu insondable du sens, une énigme irréductible.

C'est une curieuse théologie que nous propose Oliveira avec la mise en scène de ce pur esprit, de ce cinéaste désincarné qui fait lever un terrible soupçon : l'Esprit saint pourrait être un rôdeur sexuel quelque peu débile... Nous ne sommes pas loin de Buñuel, grande admiration de toujours d'Oliveira, du Buñuel de *la Voie lactée* avec qui il partage la conviction que le débat autour des questions théologiques et plus particulièrement autour des miracles a en lui un élément de *spectacle* qui n'a pas de prix – un élément à proprement parler *impayable*.

Daniel Fischer

Amor de perdição

(Amour de perdition) - 1978

Réalisation, adaptation d'après le roman de Camilo Castelo Branco : Manoel de Oliveira. Photo (16-mm) : Manuel Costa e Silva. Musique : João Paes et Sonate op. 5 de Haendel. Décors et costumes : António Casimiro. Montage : Solveig Nordlung. Interprètes : António Sequeira Lopes (Simon), Cristina Hauser (Thérèse), Elsa Wallencamp (Mariana), António Costa (João da Cruz), Ricardo Pais (Balthazar), Rui Furtado (Domingos Botelho), Maria Dulce (Dona Rita), Maria Barroso (Prieure), Henrique Viana (Tadeu de Albuquerque), et Adelaide João, Lia Gama, Manuela de Freitas, Ana Colares Pereira, Angela Costa, Duarte de Almeida, Agostinho Alves. Voix off : Pedro Pinheiro et Manuela de Melo.

Production : Instituto Português de Cinéma et Centro Português de Cinéma, Cinequipa, Radiotelevisão Portuguesa, Tobis Portuguesa, avec la participation de la Fondation Calouste Gulbenkian. Durée : 4-h-25.

Sortie TV au Portugal, en épisodes : 19 novembre 1978.

Avant-première France : 1er mai 1979, semaine des Cahiers du Cinéma.

Sortie (Paris) : juin 1979. Sortie (Lisbonne et Porto) : 15 novembre 1979.

Prix spécial du jury pour le film et l'ensemble de son œuvre, Figueira da Foz, 1979.

Au tout début du XIX^e siècle, deux familles rivales voient leurs enfants s'aimer d'un amour passionné. Pour conjurer le sort, Thérèse est promise en hâte à son cousin Balthazar mais elle préfère entrer au couvent. Simon tue le cousin et se livre à la justice. Son père, magistrat de la ville, refuse tout secours à son fils, coupable de s'être dressé contre lui en aimant la fille de son pire ennemi. De leurs cellules, Thérèse et Simon s'écrivent. Condamné à mort, Simon voit sa peine commuée en déportation aux Indes, et refuse toute autre grâce. Il embarque à Porto et adresse un dernier adieu à Thérèse qui, depuis le mirador du couvent, le voit partir avant de tomber morte dans les bras des religieuses qui la soutenaient. Quelques jours après, Simon meurt à bord du navire. Il était depuis le début de ses malheurs accompagné par Mariana, la fille du maréchal-ferrant, João da Cruz. Celle-ci, qui n'a jamais quitté Simon et l'a aimé d'un amour sans espoir, se jette à la mer et meurt noyée en tenant embrassé son cadavre.

Plutôt que l'adaptation d'un roman au cinéma, on voit dans ce film le cinéma s'adapter au texte d'un roman, puisque, à très peu de choses près, l'intégralité des épisodes en est respectée (y compris les digressions et certaines notes), les dialogues sont ceux de Camilo Castelo Branco, les lettres et les commentaires sont dits (par les personnages ou en voix-off), quitte à suspendre le mouvement le temps de les entendre jusqu'au bout.

Manoel de Oliveira radicalise ici le rapport du cinéma au roman qu'avait inauguré Bresson quelque 25 ans aupa-

ravant, où le cinéma renonce à sa “spécificité” et au lit de Procuste de l’adaptation, pour assumer sa dette en même temps que son autonomie. Telle est sans doute la principale positivité du cinéma moderne : il ne s’agit plus de se soustraire à l’emprise ancestrale du roman ou du théâtre, mais d’accepter que le cinématographique soit aussi composé de romanesque et de théâtral, avec la force d’un métissage qui soit le résultat d’un “montage” inventé plutôt que d’une mixture qui chercherait à masquer une tare. Ainsi, comme *Chronique d’A. M.-Bach* se tient en face de la musique de Bach, *Amour de perdition* se tient en face du roman de Camilo, dans une frontalité qui suggère à la fois le théâtre et la peinture. Il ne s’agit pas non plus de revenir à la pureté originelle de l’enregistrement : quelle que soit leur proximité au documentaire, les films d’Oliveira sont moins du côté de la pure transparence des “vues” Lumière que du collage frénétique et ravi des fantaisies de Méliès.

Le cinéma, ici, use du théâtral et du pictural pour déjouer tout effet de naturel, piège de l’adaptation classique : couleurs et décors stylisés, cadres insistants, longs blocs de temps, statisme et diction artificielle des acteurs. Le roman, contrainte assumée, “cadre” le film de la même façon que le cadre (à l’opposé du cache bazinien) contraint les acteurs, à l’image de l’enfermement volontaire des personnages – Simão en prison ou chez le maréchal-ferrant, Teresa au couvent, Mariana dans son amour sans espoir.

On assiste ainsi au développement d’une nappe de texte qui semble sourdre de l’image pour s’étendre au-dessus d’elle, paroles flottantes qui parfois se posent sur les lèvres des acteurs, adoptant leurs mouvements pour en faire, fugitivement, des personnages. Mais c’est toujours l’écart qui prend le dessus, entre le personnage et l’acteur, entre l’acteur

et le modèle, entre le cadre et la scène, entre la scène et le monde, entre l’image et le texte. Le film accentue ainsi une distance avec le romantisme de ses héros qui est déjà à l’œuvre dans l’écriture du roman.

Et cette distance, en définitive, a pour effet de mettre en lumière ce qui fait probablement la vraie *popularité* du roman de Camilo : le surgissement d’une figure sublime du peuple, dans les personnages de João da Cruz, dévoué au héros non par sentiment mais par sens du devoir, et surtout de la belle Mariana, tout entière vouée à son généreux amour pour Simão. Et la fraternité, indifférente aux conventions sociales, qui s’établit entre Simão et Mariana ressemble plus à l’amour, dans sa confiance et sa proximité, que la passion dévorante où les amants *se perdent* sans presque jamais s’être rencontrés, comme si cette perte, ou cette perdition, était la cause de leur amour. Le film demeure étranger à cette passion, pour s’approcher davantage de Mariana, dans des scènes illuminées comme par Vermeer, – figure radieuse à la grâce de laquelle nul, fût-il Simão, ne peut rester insensible : c’est à sa mort, plus qu’à celle des amants, qu’on pleure, de bonheur plutôt que de tristesse, car plus qu’elle ne se jette à l’eau, elle s’envole, traversant l’écran d’une arabesque avec un léger bruit d’ailes, immortelle.

Denis Lévy

Francisca

(Francisca) - 1981

Réalisation, adaptation d'après le livre Fanny Owen de Augustina Bessa-Luís : Manoel de Oliveira. Photo (Eastmancolor, 35mm.) : Elso Roque. Son : Jean-Paul Mugel. Musique : João Paes (extraits de : Szymanowski, Le Roi Roger), Verdi (Giovanna d'Arco), Donizetti (Lucia di Lammermoor). Scripte : Júlia Buísel. Décors : António Casimiro. Costumes : Rita Azevedo Gomes. Maquillage : Paula Raimundo. Montage : Monique Rutler. Mixage : Jean-Paul Loublier. Interprètes : Teresa Meneses (Francisca, Fanny), Diógo Dória (José Augusto), Mário Barroso (Camilo Castelo Branco), Manuela de Freitas (Raquel), Cecília Guimarães (Judite), Paulo Rocha (médecin), Adélaïde João (Clotilde), Glória de Matos (Rita Owen), António Caldeira Pires (José de Melo), Lia Gama (D. Josefa), Teresa Madruga (Franzina), João Guedes (Marques). Producteur exécutif : Paulo Branco. Directeur de la production : Ricardo Cordeiro. Production : V.O. Filmes. Durée : 2 h 46.

Quinzaine des réalisateurs, Cannes 1981.

Sortie : 25 novembre 1981 (Paris). 3 déc. 1981 (Portugal)

Prix national de la revue *Nova Gente*. Prix Vittorio de Sica, Sorrento, Médaille d'or pour le film et l'ensemble de son œuvre. Grand Prix de l'Institut Portugais du Cinéma (meilleures critiques et plus grand nombre d'entrées).

Au milieu du XIX^e siècle, l'écrivain Camilo Castelo Branco et son ami José Augusto tombent amoureux des deux sœurs Owen, Marie et Fanny. Mais amoureux de Marie, c'est Fanny (Francisca) que José Augusto enlève une nuit. Reculant par convenance la possession de la jeune femme, José Augusto trouvera dans des lettres que lui procure Camilo, lettres écrites avant son mariage par celle qu'il va épouser, un prétexte pour ne jamais consommer le mariage. Fanny mourra quelques années plus tard de maladie, laissant son mari rongé par le doute sur sa virginité. Quelques temps après José Augusto sera trouvé mort dans un hôtel de Lisbonne.

Un papillon noir...

Francisca grouille de plusieurs mondes. Les mondes intérieurs, “virtualités passionnelles du dedans”¹, incandescents lorsqu'ils sont soumis à la fulgurance de l'instant, sont voués à une lente corrosion lorsque celui-ci se mue en durée ; Fanny, José Augusto et Camilo, trinité d'automates spirituels, forment à eux trois un amas d'énergie et de matière, de sang et de chair : promesse d'une lutte à mort entre des cerveaux imbibés de littérature et de romantisme,

1. Michel Mourlet, “Sur un art ignoré”, *Cahiers du cinéma*, n°-98, août 1959, p.-33.

dévorés par la quête du feu passionnel. Immergé dans ce triangle, chacun semble y fuir la révélation de son présent, insoutenable pour des êtres lacérés par le passé et hypnotisés par le temps futur et son point d'impact. *Francisca* est l'histoire de cette fuite désespérée, fatale-pour deux des personnages puisqu'elle se confondra avec leur mort². Le premier plan du film apparaît comme un concentré de cette destinée : une lettre de condoléances est lue deux fois par une femme, près d'une fenêtre donnant sur une campagne verdoyante et inondée de soleil-et pourtant obturée par un voile translucide ; puis la caméra s'avance vers cet interstice, cette membrane filtrante entre le dehors et le dedans, vers la lumière, mais s'arrête au seuil et se refuse à le franchir...

Différents des précédents mais semblablement furieux, les mondes extérieurs dressent leurs cloisons et délimitent un univers proche de la psychiatrie carcérale d'antan. *Francisca* est aussi une prison pour fous. Les personnages s'y débattent dans des mondes viciés, des puits sans fonds d'où l'on ne sort que mutilé ou trépané. C'est d'abord le Portugal du XIX^e siècle. Ce pays à la mémoire malade et au corps cancéreux vivait orgueilleusement une autarcie décadente tout en mendiant au goutte à goutte un élan intellectuel et artistique qui prenait corps ailleurs, en Europe. C'est aussi une aristocratie en pleine déliquescence, fricotant avec une bourgeoisie mercantile et repue, narguant la multitude des miséreux. Une société poussiéreuse, figée dans son provincialisme, qu'un horizon de salon paralysait, après qu'elle eut touché des yeux l'immensité du globe. Sensation funeste

2. Pour le troisième, Camilo, la mort interviendra dans un autre film, *Le jour du désespoir*, douze ans plus tard.

que celle d'avoir donné “*de nouveaux mondes au monde*”³ pour finir par buter convulsivement contre les égotantes parois d'un univers mental dont l'étroitesse renvoie à celle du propre territoire.

Ces “mondes” ont contaminé *Francisca* jusque dans le plan. Sa composition et le rendu, tant sur le spectateur que sur les personnages qui s'y débattent, visent l'asphyxie. Fanny, Camilo et José Augusto sont cimentés dans un rectangle où ils tentent en vain de bousculer leur ankylose. Pas d'horizons : les lignes de fuite butent contre les cloisons et les plafonds bas. Dans *Francisca*, le cadre est un champ de bataille, un lieu d'affrontement. L'espace d'un duel que se livrent l'esprit des personnages et leurs propres corps lestés de leurs appareils sociaux, de leurs obligations de parade et de ce qui les entoure : les autres et ce pays, cette poussière, cette province du monde. Leurs conversations, amas de purs dialogues existentiels, prennent l'habit de joutes oratoires quand chacun semble y jouer plus qu'une prescience de surface, son honneur, c'est-à-dire en ces temps-là, sa vie-! Une des figures du film est indéniablement celle du duel : le mouvement contre l'immobilité mais aussi le présent contre le temps passé et celui à venir. Une confrontation qui trouve son inscription privilégiée dans le rapport qu'entretient José Augusto avec ce qui l'entoure.

Francisca, dans sa succession de plans, de scènes, fascine par la puissance de son immersion dans le romantisme hérité du tiraillement historique majeur du Portugal : la compromission tragique de *l'ailleurs* et du *sur-place*. Le film pourrait être perçu comme la saisie de l'état pathologique dans lequel était plongé ce pays au XIX^e siècle. Un pays divisé par une guerre civile et qui verra “*la liquidation*

3. Pessoa.

physique, sinon morale, d'une monarchie à laquelle on faisait payer, avant tout, une fragilité nationale qui était l'œuvre de la nation toute entière”⁴. On amputera conséquemment la portée de *Francisca* si on lui ôte l'inscription de son récit dans ce siècle, où, “*pour la première fois, des Portugais mirent en cause, sur tous les plans, leur image de peuple à vocation autonome, aussi bien du point de vue politique que culturel*”⁵. Pourtant, l'intérêt n'est pas tant dans le “faire part” des références historiques et politiques, puisqu'elles relèvent de l'anecdote, ni dans le “témoignage” d'un état de la pensée intellectuelle et artistique du pays à un moment charnière de son histoire-et encore moins dans le “reflet” de tout cela, mais dans la capacité à s'abreuver à la source des représentations existantes. La chimérique objectivité dont se réclame Manoel de Oliveira, possède au moins cette vertu : jamais le cinéaste n'est en situation d'invention pure lorsque préexiste à son *acte* une représentation de ce qu'il se propose de filmer. C'est le principal enseignement que lui inspira le tournage de *Acte du printemps* (1962), et il trouvera son point d'orgue dans *Non ou la vaine gloire de commander* (1990). Oliveira bâtit ainsi son film sur des fondations édifiées par d'autres. Il vient *après*. Après les “événements” puisque ce fait divers a réellement eu lieu et avec les mêmes identités. Mais surtout après les récits de cette histoire : le roman d'Augustina Bessa-Luís, *Fanny Owen* (1979), lui-même inspiré du témoignage⁶ de Camilo Castelo Branco, la figure crépusculaire du romantisme lusitanien, présent dans le film comme un des pôles

4. Eduardo Lourenço, *Le labyrinthe de la Saudade*, Lisbonne, Sagres-Europa, 1988 (1ère éd., 1978), p.-34.

5. *Ibid.*, p.-34.

6. Camilo Castelo Branco, *No Bom Jesus do Monte*, Porto, Casa da Viúva Moré Editora, 1864.

magnétiques de la narration. Il y a ainsi un triple retour⁷ sur l'événement, de Camilo Castelo Branco, d'Augustina Bessa-Luís et enfin de Manoel de Oliveira, avec cette distinction de taille que les deux premiers sont des récits littéraires et que le troisième, évidemment cinématographique, contient des fragments des précédents.

Car Oliveira paye son tribut aux deux écrivains qui l'ont précédé, en reconstruisant à l'écran-un condensé de leurs univers respectifs : une géographie – le nord du pays et la région de Porto ; une topographie – des espaces extérieurs dénivelés, des intérieurs domestiques aux plafonds bas, des salons et des salles de spectacles éclairés à la bougie ; une cosmogonie – l'entrelacement organique des vicissitudes d'une société en crise permanente et de la destinée des personnages tiraillés par une dialectique intime entre les aspirations et les sentiments ; une religion – le *saudosismo*⁸, sorte de nationalisme mystique qui a ramifié la vie intellectuelle du pays, porteur d'une contradiction initiale : ériger la *saudade*⁹ en principe d'action. Faire référence au *saudosismo*, aide à la perception du film car le sommet du triangle est un personnage éminemment *saudosiste*. Que la

7. José Augusto França, dans un article sur le film intitulé : "De la Fanny de Camilo à la Francisca de Manoel de Oliveira", recense d'autres auteurs ayant écrit sur ou à partir de ce faits divers. Il cite Vila Moura dans la revue *A Águia*, et Aquilino Ribeiro et précise qu'il y aurait "*çà et là, d'autres articles, références et allusions*" à l'événement. Voir le numéro 50 de la revue *Colóquio/Artes* de septembre 1981 ou pour la traduction en français, le numéro 26 de la *Revue belge du cinéma*, "Les regards du cinéma portugais", de 1989.

8. Le *saudosismo*, est à l'origine, un mouvement littéraire et essentiellement poétique, lancé depuis Porto par un cercle s'autoproclamant "Renaissance Portugaise". Fondé, entre autres, par Teixeira de Pascoaes et Leonardo Coimbra (un des intellectuels que fréquenta Oliveira), il avait comme organe la revue *A Águia*, (*L'Éagle*, 1910- 1932).

9. Mot intraduisible dont on ne peut donner qu'une définition approximative : ce serait un d'état d'âme nostalgique voire mélancolique mais dont l'objet serait le futur et non le passé.

figure lunaire de *Francisca* soit Fanny Owen, ne doit pas occulter que le personnage principal en est José Augusto dans le corps de Diógo Dória.

Cet homme est tout entier un mélange de contraires, comme la *saudade*, puisqu'il représente selon Camilo : "*la société telle qu'elle est, son état chaotique*". Il se consume dans un conflit intérieur inextricable, une lutte entre deux états incompatibles : épouser un esprit sans avoir à côtoyer la chair, garder l'âme sans avoir à supporter le corps. José Augusto est de ceux que définissait Fernando Pessoa : "*pour eux, matière et esprit sont (...) réels et irréels en même temps*"; ces derniers opérant à chaque pas "*la matérialisation de l'esprit et la spiritualisation de la matière*".

C'est à un corps avare en sueur et en effort que nous avons à faire. S'il se déplace, c'est à cheval ou en carrosse et même dans les très rares scènes où on le voit marcher, il le fait comme au ralenti. Un corps figé, intransigeant dans son apparente aversion au mouvement. Un corps qui se regarde agir plus qu'il n'agit ; qui se contemple et qui s'écoute parler, s'effrayant lui même parfois, comme nous pousse à le croire la répétition de la scène dans la chapelle où il interpelle la jeune servante.¹⁰

La mise en scène du personnage nous-montre cette hostilité malade dont participe, exemplairement, la haine cruelle qu'il porte aux paysans et à ses domestiques. Ce

10. Les reproches qu'il profère il se les destine : "*Tu ne l'aimais pas. C'était un ange mais tu ne l'aimais pas. Elle avait des vertus, des talents, une beauté merveilleuse. Mais tout cela était inutile pour toi*". L'élan théâtral avec lequel il frappe Fanny participe également de cette auto-contemplation. José Augusto n'agit pas, il ré-agit, c'est à dire qu'*absent* de la scène, il y revient de façon décalée avec une violence stupéfiante, imprévisible et cruelle. Ce plan, c'est José Augusto se regardant battre sa femme.

n'est pas qu'il leur reproche de lui mendier du tabac ou de l'eau de vie, qu'ils "*sentent mauvais*", comme il le dira à la jeune servante qui dépoussière le vieux piano désaccordé, mais c'est bien leur agitation perpétuelle qui perturbe sa vie, sa pensée, et qu'il ne veut concevoir. Quand ils rentrent dans son champ de vision (ici le plan), José Augusto préfère s'en retirer. Dans la danse, dans la dispute, dans les insultes et dans la vie, ces gens sont en mouvement quand José Augusto est immobile. Souvenons-nous d'une des premières scènes du film, celle du bal costumé, comme d'une autre expression de sa pathologie. La multitude danse au son d'une musique entraînante. José Augusto, est face à nous, le visage impassible alors que tout autour de lui, ce n'est qu'agitation et farandoles. Ses yeux refusent cette confusion, ils préfèrent se déterminer par le regard caméra, c'est-à-dire affirmer à nos yeux – spectateurs du film – son impérieuse immobilité contre la vulgarité du mouvement. L'esprit de José Augusto ne semble donc jamais être là où il se trouve physiquement. Une fois pourtant, il tentera une esquisse de synchronisation ; mettre son corps dans le même état d'ébullition que son cerveau. Intervient alors une idée brillante de mise en scène. C'est la séquence où il perfore la nuit, sur son cheval mais en décrivant un cercle. Etre en mouvement en faisant du sur place : figuration explicite de ce que le transport de l'esprit consume celui qu'il agit tout autant qu'une chevauchée éprouvante.

Sa logique n'aura pas de limite. Elle sera conduite jusqu'au bout. Toute sa trajectoire dans le film consistera à se lester d'un corps encore plus inerte que le sien, celui de Fanny, l'effigie au corps malade et maladroit. Un corps qui demande à être assis (comme sur les marches du *Bom*

Jesus) ou couché (comme sur le bateau). Quand elle monte sur un cheval c'est pour en tomber aussitôt. Le seul instant d'exaltation de cette créature, en deux heures cinquante de film, jaillira devant un carrosse pour enfant tiré par un poney (un véhicule à sa mesure qui puisse la déplacer sans l'effrayer), tout comme le seul rire de José Augusto (un rire de fou), suivra un geste absurde : il jette le soulier de Fanny à l'eau. Peut-être pour la rendre encore plus maladroitement qu'elle n'est, encore plus pénible à déplacer. Tant qu'ils seront ensemble, ils seront perdus, au propre comme au figuré. Pour retrouver le chemin de la berge où le bateau les attend, il faudra qu'ils se séparent.

Quel est l'horizon de José Augusto lorsqu'il "enlève" Fanny, lors de cette scène fantomatique qui semble hors du temps, filmée en nuit américaine, et où l'on voit deux revenants, deux ombres errer dans un bleu crépusculaire ? "*Comment supporter une vie sans futur, sans gloire, sans rien?*", demande José Augusto au début du film dans le terrible aveu de son décalage par rapport au temps "humain". L'enlèvement d'une jeune fille en pleine nuit : voilà un acte romantique, un acte qui ne vaut que pour lui-même et donc que l'on retiendra, *pour la postérité*. C'est ce que semble chercher désespérément ce lecteur de romans. Et José Augusto a gagné puisque son histoire pour la troisième fois est racontée. Finalement, dans ce Portugal la durée de vie, comme le territoire est devenue trop exigüe. Pour en rompre les frontières et "survivre" à sa propre vie, Camilo a la littérature, Manuel Negrão ses exploits militaires, il ne reste à José Augusto que la volonté de vivre une passion, d'être prêt à tout pour rendre celle-ci possible. Mais lorsque toutes les conditions sont réunies, que l'acte a eu lieu, alors l'horizon s'épaissit et il ne subsiste que le périmètre du quotidien.

Dans une des toutes dernières scènes du film, José Augusto prendra dans ses mains le cœur de Fanny baignant dans un bocal d'alcool. Déjà dans un dialogue prémonitoire entre lui et Camilo au début du film, José Augusto avait dit à Camilo vouloir “*trouver un cœur neuf et l'éduquer [lui]-même*”. Mais quand enfin il tient littéralement ce cœur entre ses mains, c'est celui d'une morte. Si le cœur est pour les romantiques la caverne littéraire de l'âme et de l'amour, celui de Fanny n'est plus qu'un muscle arrêté, un organe inerte. Des battements d'ailes viennent alors troubler l'air de la chapelle obscure. Ce sont ceux d'un papillon noir. Cette infime dynamique devient l'ultime éruption d'un instinct de vitalité dans le champ de vision d'un José Augusto moribond, en phase terminale de sa mélancolie venimeuse. Face à cette apparition, il se demandera alors, à plusieurs reprises, “*qu'est ce que cela veut dire ?*”, nous autorisant moins à y voir un symbole qu'à nous interroger avec lui. Que vient faire, dans cette chapelle, ce papillon et pourquoi Oliveira insiste sur cette apparition énigmatique pour José Augusto comme elle le restera pour le spectateur ? Un des personnages du film au cours du bal avait dit de Fanny : c'est Psyché avec des ailes de papillon. Psyché, la personnification de l'âme enlevée puis aimée par l'Amour, pécheresse par curiosité devenue esclave et soumise à des épreuves terribles. Ce papillon noir pourrait être la figure évanescence de l'âme à la recherche de son idéal. Et Fanny, serait-elle alors dans ce sordide morceau de viande, devenu le fétiche d'une célébration, ou bien, tout entière, dans l'instant de ce papillon ? “*La feuille qui tombait / c'était de l'âme qui s'élevait*”...¹¹

Pierre Da Silva

11. Teixeira de Pascoaes, poète, “inventeur” du *Saudosismo*.

Lisboa Cultural

(Lisbonne culturelle) - 1982

Réalisation, montage : Manoel de Oliveira. Photo (16mm) : Elso Roque. Son : Joaquim Pinto, Vasco Pimentel. Assistant réalisateur : Júlia Buisel. Production : Worldfilm. Coproduction. italo-portugaise. Documentaire. Durée : 58 mn.

Lisbonne culturelle pourrait être perçu comme l'anti-chambre de *Non ou la vaine gloire de commander*. Nous pouvons en effet distinguer des traits communs aux deux films :

- nombre d'éléments d'érudition historique et culturelle reconfigurés quelques années plus tard dans *Non* sont utilisés par Manoel de Oliveira dès ce film (les chroniques médiévales, *Les Lusitades* de Camões, le père Antonio Vieira, Pessoa, etc.) ;
- l'objet même des deux films consiste à faire tenir ensemble des éléments hétérogènes, distants de plusieurs siècles ;
- les deux films convergent vers un même point de fuite : la révolution des œillets, figurée dans *Lisbonne culturelle* par des images d'archives et une femme habillée en soldat avec au bout de son fusil, un œillet blanc.

Pour une analyse minutieuse et éclairée du film nous renvoyons le lecteur au texte de João Bénard da Costa publié dans le livre de Manoel de Oliveira sur le film (*Lisbonne culturelle*, Editions Dis Voir, 1995). Nous nous permettrons néanmoins une légère précision : alors que dans *Non ou la vaine gloire de commander*, le film pratique une stratification temporelle par le biais du récit (la leçon d'histoire du sous-lieutenant et les flash-backs successifs),

dans *Lisbonne culturelle*, cette stratification s’opère à l’intérieur du plan lui-même : le discours critique d’un spécialiste venant se superposer littéralement et dans le plan aux “traces” du passé. L’exemple d’une chronique du XIV^e siècle portant sur le siège de Lisbonne est, à cet égard, assez significatif : la caméra est placée sur la muraille du château qui domine la partie basse de la ville, le même château que celui maintes fois énoncé dans la chronique. Elle montre Diógo Dória, un livre à la main, qui déclame une prose en vieux portugais. L’acteur se déplace, la caméra le suit par un panoramique, puis s’arrête sur un homme qui était hors champ et qui, désormais, est au premier plan, face caméra. Tandis que Diógo Dória continue sa lecture, l’homme (l’écrivain Antonio José Saraiva) débute son intervention : “*La prose que vous entendez en ce moment est celle d’un chroniqueur portugais du XIV^e siècle, Fernão Lopes...*”. En arrière-plan, du haut de la muraille, on aperçoit la ville de Lisbonne. Oliveira arrive dans le même plan à stratifier trois temporalités : l’intemporalité du lieu (les pierres, le ciel, etc.) ; le passé (écriture de la chronique, diction de l’acteur) ; le présent (la lecture et le commentaire).

Pierre Da Silva

A visita ou Memórias e confissões

(La visite ou Mémoires et confessions) - 1982

Réalisation, montage : Manoel de Oliveira. Photo (35mm) : Elso Roque. Musique : Beethoven. Dialogue (fiction) : Augustina Bessa-Luís. Son : Joaquim Pinto. Scripte : Júlia Buisel. Assistant montage : Ana Luisa. Voix de Diógo Dória et Teresa Madruga. Fiction et autobiographie. Durée : 1 h 10.

Nice... à propos de Jean Vigo

1983

Réalisation : Manoel de Oliveira. Photo (16mm) : Jacques Bouquin. Son : Jean-Paul Mugel. Assistant réalisateur : François Ede. Montage : Janine Verneau, Françoise Besnier. Eclairage : Claude Pezet. Assistant cadreur : Jacques Gaudin. Assistante production : Marie-Hélène Noquet. Mixage : Gilles Missir. Production : FR3-I.N.A. Chargé de production : Yves Valéro. Documentaire. -Durée : 58 mn. Passage sur FR3 : 7 octobre 1984.

Produit dans le cadre de la série télévisée “Regards sur la France”, ce film documentaire présente des images sans commentaires de la ville de Nice auxquelles sont juxtaposés des images extraites du film “A propos de Nice” de Jean Vigo et des témoignages de plusieurs immigrants portugais installés dans la ville.

Convoquant ici le film d’un autre comme il peut convoquer ailleurs le théâtre ou le roman, Oliveira opère une juxtaposition plus qu’une fusion de divers éléments : les extraits d’*A propos de Nice* de Jean Vigo, les images qu’il a lui-même filmées de la ville de Nice, et enfin ce qu’on pourrait appeler la commande (le regard sur la France d’immigrants portugais, dont les témoignages en plan-séquence face à la caméra sont regroupés à la fin du film). De cette succession de regards, on retiendra le contraste entre la violence et la férocité toujours opérantes du film de Vigo (basé pour l’essentiel sur l’association, comme celle des images du carnaval avec des images d’enterrement) et le regard teinté d’ironie et d’humour d’Oliveira qui s’il paraît plus distancié n’en est pas moins féroce (le recours par exemple à la musique d’orphéon n’allège pas vraiment certaines images du folklore niçois). Si Oliveira a abandonné les excès d’un cinéma de montage “*propre à nous dessiller les yeux*” pour reprendre l’expression de Vigo, dont il a souvent décrit l’influence qu’il exerça sur ses premiers films, il en souligne ici la dimension poétique et la capacité d’abstraction de la réalité, qui sont aussi les caractéristiques de son cinéma.

E. D.

Reflexão de Manuel Casimiro

A proposito da bandeira nacional

(Réflexion de Manuel Casimiro –
À propos du drapeau national) - 1983/4

Réalisation, montage : Manoel de Oliveira. Photo (16-mm, couleur) : Manoel de Oliveira, Elso Roque. Son : Joaquim Pinto, Vasco Pimentel. Assistant montage : Ana Luísa. Scripte : Júlia Buísel. Tableaux de Manuel Casimiro. Texte de Pedro Prista Monteiro. Voix : Manuela de Freitas et Luís Miguel Cintra. Film d'art. Durée : 7 mn. Directeur de production : Manuel Guanilho. Avant-première : 9 décembre 1988 (Cinémathèque portugaise)

Le film s'ouvre sur une visite au musée de la ville d'Evora où a lieu une exposition des œuvres d'un plasticien, Manuel Casimiro. L'entrée dans le musée se fait lorsqu'au cadre noir succède une grande porte qui finit par s'ouvrir au son de l'hymne national, dévoilant une pièce voûtée ; sur le mur du fond, deux drapeaux portugais auxquels on a retiré le blason. Dans le premier drapeau, on distingue un rond blanc à la place du blason royal¹ et dans le second, du noir et du blanc qui scindent, dans l'oblique, le cercle en deux. Les plans vont ensuite se succéder, dévoilant l'ensemble des œuvres de l'exposition. Elles représentent toutes le drapeau portugais mais sur lequel ont été pratiqués une intervention, une modification, un détournement.

L'intérêt de ce court métrage réside dans l'effort du film à vouloir lui-même pratiquer des "interventions" cinématographiques

1. Le drapeau portugais tel qu'il se présente aujourd'hui date de 1910. Le vert et le rouge sont les couleurs de la République (c'était le blanc et le bleu sous la monarchie) mais les motifs centraux, la sphère armillaire (datant des Découvertes) et l'écu (armoirie royale depuis le XII^e siècle), ont été conservés.

graphiques sur le symbole le plus identifiable de la nation. Ne pouvant l'exercer par l'image, tout entière occupée à filmer des œuvres ayant déjà comme objet le détournement, Manoel de Oliveira concentre son travail sur les éléments de la bande son.

Prenons un exemple en énumérant les étapes qui se succèdent :

1. Oliveira filme une succession d'œuvres représentant des drapeaux ayant subi une intervention.

2. Il y associe l'hymne national. C'est un élément apporté par le film, qui n'appartient pas aux œuvres exposées, mais dont la parenté avec le drapeau est évidente (ils constituent les deux symboles les plus identifiables de la nation).

3. Il ne va pas faire jouer l'hymne dans son entier, au contraire, il fait débiter l'hymne par quatre fois sans jamais le mener à son terme, provoquant par là un effet comique. L'hymne national est amputé, détourné, comme le sont les drapeaux que l'on voit à l'image.

Le spectateur se voit ici confronté à un premier décalage, provoqué par un effet comique (la répétition). Ce décalage s'accroît quand, à la suite des premières mesures de l'hymne, une voix féminine, celle de Manuela de Freitas, lit un texte avec une diction très autoritaire, assurée mais sans relief, monocorde. Il se produit alors un deuxième décalage lorsque le spectateur "identifie" le contenu du texte qu'il entend. Celui-ci porte sur les obligations, le procédé à suivre pour qui voudrait fabriquer ou reproduire le drapeau du Portugal. On entend donc ce genre de choses : *"Le vert devra être dans une proportion de 5/8 par rapport au rouge ; les contours des châteaux et les écus seront tracés en noir de l'intérieur, comme montré dans l'estampe ;*

etc.” C’est un texte “technique”, certainement destiné aux fabricants de drapeaux, et qui suppose un référent, une estampe que l’on ne verra jamais, bien que l’on entende le texte par deux fois. Un autre texte sera également lu deux fois, en off, par Luis Miguel Cintra. C’est un texte assez court, différent du premier et qui se profile sous une forme interrogative. Ce texte interpelle le drapeau et son sens supposé : “*Y a-t-il une énigme ?*” ; “*L’espérance² et le rouge s’annulent-ils dans la symétrie du fond ?*” ; “*La troisième dimension donnée par la sphère armillaire n’est elle pas le lieu où se niche la saudade ?*”, etc.

Le film arrive de la sorte à pervertir les symboles les plus évidents de la nation par le détournement (la faille et l’amputation) et par le principe sériel. Deux principes qui participent à l’interrogation d’une singularité : celle de l’idée nationale.

Pierre Da Silva

2. Le vert.

Le soulier de satin

1985

Réalisation : Manoel de Oliveira. D’après la pièce de Paul Claudel. **Conseiller littéraire** : Jacques Parsi. **Photo** (Kodak, 16mm et 35mm) : Elso Roque. **Son** : Joaquim Pinto. **Musique** : João Paes (musiques arabo-andalouses, Mozart et Lutoslawski). **Direction musicale** : Pedro Caldeira Cabral. **Montage** : Janine Verneau, Françoise Besnier. **Mixage** : Jean-Paul Loublier. **Costumes** : Jasmim. **Décors** : António Casimiro, Eduardo Filipe, Luís Monteiro. **Régie** : António Gonçalves. **Maquillage** : Dominique de Vorges, Paula Raimundo. **Coiffure** : Francisco Couto. **Assistants réalisateurs** : Jaime Silva, João Canijo. **Scripte** : Júlia Buisel. **Interprètes** : Luís Miguel Cintra (Don Rodrigue), Patricia Barzyk (Dona Prouhèze), Anne Consigny (Marie des Sept-Épées), Anne Gautier (Dona Musique), Bernard Alane (le vice-roi de Naples), Jean-Pierre Bernard (Don Camille), Marie-Christine Barrault (la Lune), Isabelle Weingarten (l’Ange Gardien), Henri Serre (le premier roi), Jean-Yves Berteloot (le deuxième roi), Catherine Jarrett (première actrice), Anny Romand (deuxième actrice), Béragère Jean (la bouchère), Frank Oger (Don Pélage), Jean Badin (Don Balthazar), Denise Gence (le chemin de Saint-Jacques), Maria Barroso (la voix des saints), Odette Barrois (Dona Honoria), Madeleine Marion (la Religieuse), Roland Monod (frère Léon), Rosette (la camériste), Manuela de Freitas (Dona Isabel), Yann Roussel (le Chinois), Claude Merlin (Diego Rodriguez), Yves Llobregat (l’irrépressible), Jean-Luc Porraz (Don Gil), Pascal Jouan (l’archéologue), Marthe Moudiki Moreau (la négresse Jobarbara), Francis Frappat (Mangiacavallo), Takashi Kawahara (le Japonais Daibutsu), Paulo Rocha (premier prêtre), Jorge Silva Melo (deuxième prêtre), Diógo Dória (Almagro), Jacques Le Carpentier (Don Ramire), Catherine Georges (la logeuse), Pierre Decazes (Don Leopold Auguste), Patrick Osmond (Don Fernand), Didier Lesour (le secrétaire), Bernard Metraux (le capitaine), Christophe Allwright (un seigneur), Frédéric Youx (un seigneur), Felipe Ferrer (le chapelain), Daniel Briquet, Luís Lucas, Fernando Oliveira, Melim Teixeira (Bandeirantes), Jasmim (le tailleur de Cadix), Alain Ganas, Paul Pavel, Dominique Ratonnat (seigneurs chez le tailleur), Jean Dolande (le sergent napolitain), Bernard Ristroph (l’annoncier), Olivier Achard (l’alfères), Michel Cassia (envoyé du roi), Patrick Valverde (capitaine de Diego Rodriguez), Michel Roubaix (Don Alcindas), Olivier Rabourdin (un pêcheur), Stéphane May (Bogotillos), Olivier Dayan (Alcochete), Carlos Wallenstein (professeur Hinnulus), Jacques Parsi (professeur Bidince), Jean-Claude Broche (un soldat), Rémy d’Arcy (le chambellan), Raymond Meunier, Bernard Montini, Jean-Claude Pérot, Christian Kursner, Christian Baltauss, Bernard Tixier, José Capela, José Manuel Mendes, Pedro Queiroz (ministres), João Bénard Da Costa, Jean-Pierre Taillade, Alexandre de Sousa (courtisans), Jean-Luc Buquet (le présentateur), Rogério Vieira, António Caldeira Pires, Marques Arede (soldats), Manuel Cintra, José Wallenstein, Nuno Carinhas (sentinelles), Vergílio Castelo, Alexandre de Melo, Rogério Samora (officiers).

Producteur exécutif : Paulo Branco. **Producteurs associés** : António Vaz da Silva, Artur Castro Neves. **Une coproduction** Les Films du Passage (Paris), Metro e tal (Lisbonne), **en association avec** l’Institut National de la Communication Audiovisuelle (Paris), W.D.R. (Cologne), S.S.R. (Genève), L’Institut Portugais du Cinéma et les ministères de la Culture de France et du Portugal. **Durée** : 6 h 55.

Festival de Cannes (version courte) 1985. Festival de Venise (version intégrale) 1985 – Lion d’Or spécial du jury.

Avant-première : 11 nov. 1985, Orléans ; 7 décembre 1985, Nanterre, Théâtre des Amandiers.

Sortie (Paris) : 8 janvier 1986.

La Navicella d’Argent, Centre Catholique du cinéma, Italie. L’Age d’Or, Prix Buñuel, Cinémathèque de Bruxelles.

Pendant le Siècle d'Or espagnol, Doña Prouhèze, liée par un amour absolu à Don Rodrigue, suit l'ordre du roi et de son mari de gouverner, avec son cousin Camille, la citadelle de Mogador, tandis que Rodrigue part vers le nouveau continent, comme vice-roi. Une lettre envoyée par Prouhèze mettra dix ans avant de parvenir à Rodrigue. Quand celui-ci arrive devant Mogador pour sauver Prouhèze de l'emprise de Camille, elle se refuse et meurt dans la citadelle. Dix ans plus tard, Rodrigue, élopé, vivant en compagnie de Sept-Epées, la fille de Prouhèze, voit ses rêves de gloire se raviver quand, par dérision, le roi d'Espagne lui joue une cynique comédie. Il est enchaîné et vendu avec des vieilleries à une sœur chiffonnière.

Le Soulier de satin peut être ressenti de prime abord comme une œuvre légèrement à part dans la filmographie de son réalisateur. Elle échappe en effet à l'inspiration essentiellement portugaise qui avait présidé jusque là et elle n'a même jamais été distribuée au Portugal. Vu les conditions de sa production – la volonté de Jack Lang de mettre sur pied des coproductions avec différents pays d'Europe, on peut flairer là un film de circonstances. Or, en prenant la pièce de Claudel, Oliveira fait une œuvre profondément personnelle, vibrante d'une sorte de nécessité ou d'évidence à cet endroit de son parcours cinématographique.

Avec la *Tétralogie des amours frustrées*, le réalisateur avait tracé une géographie de l'imaginaire ou de "l'âme portugaise", comme il le dira, dans laquelle jamais l'homme et la femme ne se rejoignent sinon par l'esprit. La fusion du corps des amants y est différée pour un "ailleurs", où précisément le corps serait aboli. Dans sa passion, l'amant ne désire pas seulement posséder un corps mais il désire au-delà de ce qui peut être possédé.

L'histoire de Prouhèze et de Rodrigue qui courent le monde en se cherchant et en se fuyant tout à la fois, fait clairement écho à cette vision transcendantale des amants

des *Amours Frustrées*, même si comme Simon et Thérèse d'*Amour de Perdition* au lieu de sillonner le globe, ils sont enfermés derrière les barreaux d'une prison ou d'un couvent. Thérèse et Simon ne se rejoignent qu'une seule fois, et fugitivement, dans le jardin de la jeune fille, une nuit ; Prouhèze et Rodrigue ne sont, de toute l'œuvre, en présence l'un de l'autre que pour la scène où ils se disent adieu.

Chaque film de la *Tétralogie* avait suggéré au cinéaste l'idée de faire le film suivant, et cette *Tétralogie*, à son tour, a l'air de conduire spontanément au *Soulier de satin*.

Le projet initial était de filmer l'intégralité de l'œuvre de Claudel. Assez vite toutefois, Oliveira a dû se rendre à l'évidence qu'il était impossible de distribuer un film de plus de dix heures¹. S'il a donc fallu procéder à des coupes, Oliveira a pourtant fait deux ajouts, qui sont de première importance car on peut parler grâce à eux d'une véritable appropriation du *Soulier de satin* par le cinéaste.

Il y a tout d'abord deux sermons en portugais, au cours desquels des religieux du haut de leur chaire vitupèrent la domination espagnole. Le caractère hétérogène de ces deux sermons est souligné par le choix de les mettre à l'écran en portugais et de les filmer, non pas en studio comme tout le reste du texte, mais dans des décors réels. Ces textes authentiques n'appartiennent pas à la fiction claudélienne qui, d'entrée de jeu, revendique la faculté de "comprimer les pays et les époques". Ils ont pour fonction d'ancrer la

1. Jusqu'au dernier instant, le projet a existé de filmer dans son intégralité la seconde scène de L'Ange avec Prouhèze. Cette scène devait durer une demi-heure et constituer un film à part. Une version très courte de la scène avait été établie pour juste marquer sa place et son rôle dans la continuité narrative. Mais des problèmes de décor et de machinerie ont prolongé le tournage de la scène-version-courte sur le temps de tournage prévu de la version d'une demi-heure, qui ainsi n'a pas pu voir le jour.

fantaisie du poète dans un cadre historique donné et dans un moment précis de l'évolution de l'œuvre du cinéaste.

Car si ce film prolonge de façon spectaculaire la *Tétralogie des amours frustrées*, il prépare aussi *NON ou la vaine gloire de commander*, conçu au lendemain de la révolution du 25 avril 1974, et auquel le cinéaste consacrait alors sa réflexion.

On sait que le climax de *NON ou la vaine gloire de commander* est atteint lors de l'épisode où le roi Dom Sébastien livre et perd la bataille face aux trois rois des forces musulmanes. Le mythe du Roi-caché, qui va naître de cette déroute, hante l'histoire du Portugal, le sujet même du film. L'histoire de Rodrigue et de Prouhèze se déroule précisément après la bataille d'Alcacer Québir, à la suite de laquelle le pays a perdu à la fois son monarque, son élite et sa fortune (à cause du paiement des diverses rançons) pour passer, par la combinaison d'un jeu de parenté et de forces militaires, sous la domination de l'Espagne. C'est en tournant la page des *Amours frustrées*, mais encore tout imprégné de sa *Tétralogie* et en laissant le projet de *NON ou la vaine gloire de commander* aller à maturation, qu'Oliveira tourne *Le Soulier de satin*.

Mis en perspective avec *NON*, il est frappant de découvrir comment l'esprit qui anime Prouhèze d'abord puis, dans la dernière partie de l'œuvre, Rodrigue, annonce celui qui animera le Portugal dans la vision poétique qu'en donne le cinéaste. Lors de la dernière "journée" de la pièce (*Sous le vent des îles Baléares*) Rodrigue, conquérant de terres nouvelles et pendant dix ans Vice-Roi des Indes, abandonne tout, et notamment "la vaine gloire de commander" : il prend conscience que sa mission était d'agrandir la terre et non pas de la dominer. C'est en substance ce que dira

le lieutenant Cabrita, dans *NON*, au sujet du destin du Portugal. Et "le legs" dont il parle à ses hommes au cours d'un campement dans la brousse africaine est le programme déjà inscrit dans l'exhortation de Prouhèze à Rodrigue au moment de leurs adieux : "*Dépouille-toi-! Jette tout-! Donne tout afin de tout recevoir-!*" Rodrigue, par sa vie et par sa trajectoire spirituelle, est comme une incarnation du Portugal. En réalisant *Le Soulier de satin*, Oliveira a déjà commencé *NON ou la vaine gloire de commander*.

L'autre ajout de Manoel de Oliveira à Paul Claudel, tout aussi capital, est, cette fois, d'ordre esthétique. Le personnage de l'Irrépressible, lorsqu'il apparaît à l'image, renvoie en coulisse différents machinistes qui s'affairaient encore sur le plateau en les traitant de "manants" : "Manants est bien théâtre...", remarque-t-il et Oliveira de mettre alors dans la bouche de ce personnage : "*Théâtre, cinéma, cinéma, théâtre... Tout ça, c'est la même chose.*"

Cette formule résume de façon péremptoire une position esthétique à laquelle venait d'aboutir une pratique et une réflexion assez solitaire de la part du cinéaste depuis à peu près dix ans et elle pose une fois de plus la question du cinéma.

Le tournage d'*Acte du printemps* avait révélé au cinéaste une forme très ancienne de représentation théâtrale, que son caractère primitif donnait comme "essentiel". Il avait tourné ensuite successivement deux pièces de théâtre : *Le passé et le présent* et *Bénilde ou la vierge mère*. Leur traitement avait été très différent. À une première adaptation, qui cherchait à gommer le caractère théâtral de l'œuvre, succédait *Bénilde* qui s'en réclamait par des inscriptions sur l'écran : *Fin du 1^{er} acte, Début du 2^{ème} acte*, etc. Il n'est pratiquement pas de cinéaste dont le style ait autant évolué que celui d'Oliveira entre *Le passé et le présent* et *Le soulier*

de satin, où chaque film, y compris les adaptations de romans et les documentaires, tournés pendant la préparation du *Soulier*, marque un pas décisif dans le sens de l'épure.

Le soulier de satin est en soi un défi pour tout metteur en scène de théâtre, il constitue bien sûr une folie pour un cinéaste. Sauf pour Manoel de Oliveira... La question *comment filmer Le soulier de satin ?* est pour lui l'occasion de prolonger sa réflexion sur le cinéma et le caractère excessif de l'œuvre une invitation à pousser cette réflexion dans ses derniers retranchements. On peut se demander si au lieu d'adapter, comme on le dit couramment, *Le soulier de satin* au cinéma, la démarche n'a pas été plutôt d'adapter le cinéma au *Soulier de satin*.

À partir d'*Amour de perdition*, Oliveira définit le cinéma comme "un procédé audiovisuel de fixation". Selon lui, la part de création est tout ce que le cinéaste réunit devant la caméra et que la caméra ne crée pas mais enregistre. Cette constatation l'avait amené à conclure que dans la mesure où ce qui se passe devant la caméra est une représentation de la réalité, cela doit être appelé en bonne logique "théâtre" dont l'essence est la représentation de la réalité.

Manifestant de plus en plus de défiance envers les possibilités offertes par les développements de la technique qui séduit et distrait, Oliveira avait depuis *Benilde* cherché à réduire l'activité de la caméra, allant de façon inéluctable vers la pratique du plan fixe et la réduction du montage. *Le Soulier de satin* se présente comme une suite, presque sans aucun montage, de tableaux quasi fixes où les personnages viennent jouer leur rôle le plus possible au centre de l'image afin que le spectateur, bénéficiant de cette position privilégiée de la caméra, soit dans une intimité ou une communion totales avec le texte de Claudel.

Cette recherche d'un langage plus pur, mène le cinéaste, comme dans un retour aux sources, à l'innocence du cinéma, dans le monde de Méliès, où les trucages sont des trucages matériels, avec des machinistes pour les actionner. Tout se fait, tout se crée devant la caméra. Dans la rigueur de cette démarche, Oliveira, par exemple, ne supprime même pas de la bande-son le bruit des pas des pèlerins qui montent et descendent dans la nuit du studio un praticable de bois avant que n'apparaisse l'image de Saint Jacques.

Le film brouille les frontières établies entre le théâtre et le cinéma. Il commence dans un théâtre. Le public arrive et s'installe. Un acteur monte sur scène, un projecteur de cinéma se met en marche et le film commence sur un grand écran dressé sur la scène... Sept heures plus tard, la caméra recule et découvre que nous sommes dans un studio de cinéma. La caméra a enregistré en plans de près de dix minutes la représentation de la pièce qu'en ont donnée les acteurs réunis devant elle. *Le soulier de satin* d'Oliveira est l'expression la plus rigoureuse, et en même temps la plus poétique, des limites atteintes par une pensée qui se proposait de faire table rase de tous les préjugés sur le cinéma.

D'une certaine façon, arrivé à ce point, le cinéaste ne pouvait se retrouver que dans une impasse. Il ne peut plus faire un seul pas en avant. *Mon Cas*, tourné l'année suivante sur un plateau de théâtre devant une salle vide, permettra une sorte de libération en apportant l'impulsion qui nourrira la suite de la filmographie oliveirienne en mettant à jour entre théâtre et cinéma la distinction matériel / immatériel...

Jacques Parsi

Mon cas

1986

Réalisation : Manoel de Oliveira. **Scénario** d'après *O Meu Caso* de Jose Régio, des extraits de *Pour en finir et autres foirades* de Samuel Beckett et du *Livre de Job*. **Photo** (Fuji, 35mm) : Mario Barroso. **Musique** : João Paes. **Son** : Joaquim Pinto. **Mixage** : Jean-Paul Loublier. **Décors** : Maria José Branco, Luís Monteiro. **Costumes** : Jasmin. **Montage** : Rodolfo Wedeless, Manoel de Oliveira. **Assistants réalisateur** : Jaime Silva, Alexandre Gouzou, Xavier Beauvois. **Scripte** : Júlia Buísel. **Traduction** : Jacques Parsi.

Interprètes : Bulle Ogier (actrice n°1), Luís Miguel Cintra (l'inconnu), Axel Bougousslavsky (l'employé), Fred Personne (l'auteur), Héloïse Mignot (actrice n°2), Wladimir Ivanovsky (le spectateur), Grégoire Estermann (le projectionniste) et la voix de Henri Serre. **Producteur** : Paulo Branco. **Une coproduction** : Les Films du Passage (Paris), La S.E.P.T., Filmargem (Lisbonne), en association avec la Maison de la Culture du Havre et avec le concours du C.N.C., de l'I.P.C., de la RTP et de la Fondation Gulbenkian. **Durée** : 1 h 27.

Présenté à la soirée inaugurale du Festival de Venise 1986.

Sortie : 8 mai 1987 (Portugal), 7 octobre 1987 (Paris).

Juste avant que la pièce ne commence, un inconnu se précipite sur scène pour exposer «son cas». Il se voit empêché de le faire par un employé du théâtre, puis par une actrice, puis par l'auteur, enfin par toute la troupe... Chacun tient à exposer «son cas» et la discussion dégénère. On baisse le rideau. Quand il se relève, c'est la même scène qui recommence mais, en cinéma muet, cette fois, tandis qu'une voix-off égrène des bribes d'un texte de Beckett. Et quand il se lève une troisième fois, ce sera maintenant avec la bande-son inversée, une vraie tour de Babel ! La quatrième fois que le rideau se lève, c'est Job, frappé de tous les maux qui dialogue avec Dieu.

Toute émotion sort de vous, élargit un milieu ; ou sur vous fond et l'incorpore.

(Mallarmé, Crayonné au théâtre)

Mon Cas est un manifeste pour l'art du cinéma aujourd'hui : ici se joue un temps composé de toutes pièces, sensible et physique, abstrait et musical.

Le cinéma de Manoel de Oliveira travaille sur trois grandes dimensions qui s'enchevêtrent pour construire l'œuvre : le théâtre, le poétique, l'enquête.

L'Impureté du cinéma

Le théâtre est réquisitionné par le cinéma

Ouverture : Après la musique du générique, un silence. “*Il m'aime. Il ne m'aime pas*”. Dès le commencement du film, on pense le deux, sorti du noir imperceptiblement étoilé de l'écran, claire voix de Bulle Ogier. Les pas féminins de ce “fantôme” résonnent sur une scène invisible. Il s'agit là du deux de l'alternative, de l'impossibilité de la décision. Voix poignante d'obscurité et aussi voix légère de comédie.

Il s'agit également du deux de la mimesis qui fusionne l'acteur et le rôle en personnage.

Les étoiles s'élargissent, la lumière se fait peu à peu, découvrant l'œil encore aveugle de plusieurs caméras, non pas sur la scène, mais dans une salle de spectacle aux sièges vides tournés vers nous. Les caméras attendent, braquées vers la scène ; le réalisateur entre par la gauche, puis, venant de droite, toute l'équipe de tournage s'installe. Chacun se presse à son poste de travail particulier. Quelques uns ont l'air chargés du travail de spectateur, car ils se placent dans leur fauteuil sans autre tâche visible. Etre spectateur est un travail, adossé au velours rouge : voici l'idée.

Puis la voix du réalisateur commande – il s'agit bien de cinéma : “*lumière-! moteur-! action-! claquette-!*”.

Premier contrechamp : le rideau de scène porte lui aussi cette dualité de l'émotion par les masques : le tragique et le comique.

Une personne de l'équipe vient devant le rideau et abat le clap : “*Mon cas, première répétition-!*”

Première répétition : Le rideau se lève sur un décor de grand salon bourgeois ; au fond et au centre, des portes s'ouvrent en coulissant et un individu entre précipitamment.

Nous sommes au théâtre, mais celui-ci est le *lieu* du film. Le cinéma va se donner les rigueurs du théâtre, c'est-à-dire une scène. Le premier effet en sera de limiter le hors champ (soit ce qui fonde la diégèse réaliste), donc l'imaginaire du spectateur : idée majeure qu'on trouve déjà à l'œuvre chez les grands peintres de l'Expressionnisme allemand, et dans la suite de la peinture moderne.

Dans un entretien, Oliveira dit : «*J'emploierai le mot "théâtre" en opposition au mot "vie"*». Pour lui, «*le théâtre est fondamental*». En 1982, alors qu'il vient de terminer *Francisca*, il déclare : «*Pour faire du cinéma, il faut d'abord monter un théâtre devant la caméra, sans quoi il n'y a rien à filmer*».

Le cinéma d'Oliveira est comme le théâtre de Brecht : un art qui exige du spectateur un regard qui se tienne «debout», une pensée qui observe les artifices de l'art et en pénètre les opérations.

Le premier personnage entre en butant sur le tapis : le faux-pas est la marque d'une présence réelle sur la scène. L'incident sera répété plusieurs fois, par plusieurs acteurs. Cette réitération du faux-pas annule l'illusion du hasard du geste, pour laisser au spectateur l'idée même de hasard, et celle, essentielle au cinéma, de répétition.

L'acteur - le rôle - le cas

Le premier personnage (Luis-Miguel Cintra), cet homme exalté, se présente comme *cas* au spectateur, venant «interrompre» une pièce qui n'a pas commencé : il prétend son cas exemplaire, se dit «victime de malentendus» et «envoyé

divin». Tout ceci est accompagné d'emblée d'un violent anathème contre le théâtre (l'artifice, les décors, le maquillage, le luxe, le jeu, l'inutilité).

Le spectateur est désorienté, surpris. Il se demande qui est cet homme entré sur scène par effraction, qui de surcroît promet de nous raconter une fable, mais n'en fait rien.

L'arrivée de l'employé du théâtre (il bute lui aussi sur le tapis) qui veut chasser l'intrus pour ne pas «perdre son emploi» nous ramène à l'idée d'une pièce qui va commencer. Il se présente comme un cas bien plus «critique», en peignant la misère sociale de sa «situation» : il garde l'entrée du théâtre, c'est son gagne-pain, et il a toute une famille à nourrir. Ceci en quelque sorte nous éloigne du théâtre provisoirement. Nous sommes pris dans une situation qui rappelle le «paradoxe du menteur» : si ces deux personnages ne jouent pas dans la pièce, qui sont-ils ? Ils sont tout de même des acteurs, ils sont en train de jouer leur rôle. Le spectateur peut ainsi repenser sa place. Il n'est pas du théâtre, quelle que soit la réponse à la question : la pièce a-t-elle ou non commencé ?

La notion de personnage s'efface.

Bulle Ogier, aussitôt actrice superbe, entre sur scène par la voix (réplique déjà entendue à l'ouverture du film) : «*Il m'aime. Il ne m'aime pas.*» Elle joue, maquillée, vêtue d'une robe «années 20». Elle découvre peu à peu les deux autres qui gesticulent derrière elle. Elle est surprise, mais c'est son rôle, puisqu'elle se présente comme actrice : elle est donc une actrice qui présente le cas de l'actrice. Elle donne aux autres la réplique. Elle fait rentrer, rétroactivement, les deux autres cas sur scène, dans la logique de la pièce, comme acteurs. Ainsi nous pouvons être réellement spectateurs : examiner chaque «cas».

Elle nous parle de son travail d'actrice, de son «premier

grand rôle” et surtout du *travail* que cela exige (“*le texte, les gestes, la voix, les attitudes, les détails*”). Nous éprouvons ce qu’il y a là de fondamental : que cette histoire de “cas” est une affaire sérieuse. Nous sommes amenés à repenser le titre du film : *Mon Cas*.

Ce moment est crucial dans le film, car on peut dire que tous les acteurs qui vont entrer désormais sur scène vont être pour nous, spectateurs, des “cas”. Tout le film va être une véritable discussion de cas et un débat d’idées, donné d’abord dans des rapports à trois personnages, chacun tour à tour désignant l’autre. Seul le premier cas (Luis-Miguel Cintra) restera énigmatique, le “message divin” est rebelle au théâtre bien que ce message doive s’adresser “à tous les hommes”, la multiplicité même des cas disposés sur la scène de théâtre semble empêcher son exposé.

Nous entendrons ensuite le cas de “l’auteur de la pièce”, – personnage très drôle, très sentimental, condescendant, qui explique comment un auteur, pour réussir, apprend à faire des concessions à la critique, aux journalistes...

Un “spectateur” montera sur scène pour exposer le cas du “pauvre bougre qui mène une vie dure et veut se divertir” : il ne vient pas pour entendre tous ces cas, mais pour “oublier”. Nous comprendrons qu’il aime le Boulevard, et déteste le Théâtre.

Dans cette “première répétition” de *Mon Cas*, le cinéma déploie donc des questions du théâtre.

“Pour penser la présence, il faut que le poème dispose une opération oblique de capture. Cette obliquité seule destitue la façade d’objets qui compose la tromperie des apparences et des opinions.” (Alain Badiou)

La visibilité de l’écriture

Le cinéma se présente par le cadre. Le spectateur a admis la limitation du hors-champ à une salle de théâtre (d’où s’ensuit pour certains quelque déplaisir dès le début du film). Les acteurs disposent de toute la largeur de la scène pour évoluer – tel est le cadrage du début. Or, ils vont peu à peu nous désigner leur intelligence du cadre. La caméra se rapproche, et ils vont tour à tour se chasser du cadre, le laissant même, par moments, vide ; les voix vont devenir “off”, mais à peine, nécessairement limitées par la scène du théâtre.

Le cinéma mène la pensée à considérer des interstices insondés du sensible. Le montage permet de capter des dimensions impensées en déplaçant le regard, l’écoute du spectateur. Celui-ci doit penser le travail de la caméra : cela fait partie de l’écriture du cinéaste. Le spectateur apprend à en faire cas. Le cadre est une des instances de la décision du cinéaste et doit beaucoup à la pensée de l’art de la peinture.

Une autre capacité du cinéma est donnée par les mouvements de caméra. Le mouvement nous est présenté dans le long panoramique sur “les-autres-acteurs-de-la-comédie” debout et immobiles. La caméra passe sur les visages au repos, sans expression, comme des masques.

Etre spectateur est décision de l’être. Le cinéma moderne exige que le spectateur se pose cette question.

Le cinéma travaille, incorpore les autres arts, en opérant avec ses moyens, que l’on dit “techniques” mais qui ne s’y réduisent nullement.

La répétition

Le rideau se baisse. A nouveau le clap : “*Mon Cas, deuxième répétition-!*” Le film se poursuit. La répétition est essentielle au cinéma. Quel que soit l’angle sous lequel on l’envisage, elle est présente. Il ne s’agit pas de dire que le cinéma serait l’art de la répétition. Mais fondamentalement, le cinéma en dispose, la provoque, non pas dans une sorte de névrose, mais pour l’interrompre. Le cinéma moderne *interrompt la répétition*, pour faire advenir un temps de l’idée, toujours dans la forme d’un passage.

Au cinéma, les acteurs sont toujours en situation de répétition. Ils sont à la merci du nombre de prises (de vues, de son). Ils n’ont pas de public : leur “public” est imaginaire. Ils ont cependant des spectateurs, comme nous l’avons vu à partir d’une séquence du début : il y a au minimum le metteur en scène, dont le travail exige qu’il soit le premier spectateur de son film.

L’enquête touche à ce qu’on appelait auparavant l’aspect documentaire d’un film – quand on était encore dans la dualité fiction/documentaire : et on pouvait repérer de la fiction dans tout film documentaire – comme dans le premier film d’Oliveira, *Douro, faina fluvial*, 1931. L’enquête est le nom d’une dialectique beaucoup plus complexe. C’est le travail rigoureux d’un *cas*, l’examen rigoureux des idées qu’il soulève. Dans cette recherche, c’est la rencontre d’autres cas dont les idées vont entrer en résonance avec les premières et faire surgir d’autres idées.

Deuxième répétition : Le rideau s’ouvre. Le spectateur est à nouveau devant la même scène de théâtre, le même décor.

Mais immédiatement la couleur disparaît ; le son synchrone est coupé. Le film continue à rendre visible les techniques du cinéma. Le silence est rompu par le bruit d’un appareil de projection, un moment. Nous réfléchissons maintenant au cas du cinéma muet, au bruit du projecteur qui remplissait le silence des séances et que couvrait une musique d’accompagnement incessante, et à l’absence de texte plus qu’à celle de son. Le cinéma moderne repense le son comme capacité, et non pas comme triomphe de l’illusion de réalité.

Nous voyons les mêmes acteurs jouer les mêmes scènes. Pour nous, tous les mouvements sont rejoués avant d’être joués. Ils sont donc déjoués : c’est cette obliquité même qui nous rend si perspicaces aux idées des cas. Tout est filmé, cadré à la manière du cinéma des années vingt. L’aspect chorégraphique, déjà aperçu dans la première répétition, s’accentue. La vitesse des gestes est accélérée par le jeu des acteurs, par le découpage (les plans sont plus courts et plus nombreux) et par le cadrage (les plans sont plus rapprochés). Le temps semble se ralentir, se modifier, car s’y ajoute la perception du déjà vu.

Nous réalisons que les exposés de cas de la première répétition constituaient la fable : l’unité n’en est aperçue qu’après coup. Nous repensons les idées développées dans chaque cas. Le comique s’amplifie. Cette réflexion est interrompue par la voix de Luis-Miguel Cintra lisant un texte de Beckett. Cette voix est extrêmement proche du spectateur : elle est posée, la diction est articulée et ponctuée, le ton est lisse et atone. Dans son écriture, le texte est seulement frappé de virgules et d’un point final (ce qui est rendu à l’audition).

A cette entrée en scène d’un texte, le film se met à défiler, en apparence, de plus en plus vite. Nous sommes dans cette

alternative de voir ou d'écouter, car la distorsion, au début, est maximale. Nous réunissons nos capacités d'entendement, car nous ne voulons pas nous égarer. Quels repères le cinéaste nous donne-t-il ? Notre premier fil, c'est la voix de Luis-Miguel Cintra que nous reconnaissons, c'est notre effort à faire coïncider le corps jouant de l'acteur – innocent de ces paroles-là – avec cette voix unique.

Le texte interrompt la répétition

Il nous vient à l'esprit que Luis-Miguel Cintra nous expose son cas (comme il en avait l'intention dans la première répétition, "sans fable, directement"). La voix off est ainsi porteuse de l'idée de l'effraction, rendue possible par la voie de la disjonction. Le cinéma opère encore dans la fissure du sensible.

Confrontés à cette disjonction, notre deuxième fil est l'idée même de la disjonction, au présent, dans le texte de Beckett, qui commence ainsi : "*j'ai renoncé avant de naître, ce n'est pas possible autrement, il fallait cependant que ça naisse, ce fut lui, j'étais dedans...*"

Durant toute la deuxième répétition, nous allons entendre ce texte selon un schéma de répétition : a, a+b, b+c, c+d... interrompu par de courts fragments de chœurs *a capella* et par le bruit du projecteur, par des silences.

Ce nouveau cas se débat entre le *je* et le *ça*. Le texte finit ainsi : "*(...) il se lèvera pour aller plus loin, il ira mal, à cause de moi, il ne pourra plus rester en place, à cause de moi, il n'y a plus rien dans sa tête, j'y mettrai le nécessaire*".

Mais le cas qui se présente à nous dans le texte de Beckett est rebelle à la représentation qui se déroule en images devant nous. Nous ne pouvons réduire le cas de

Beckett à l'exposé d'un seul cas. Car nous sommes troublés par des co-incidences d'idées – déjà aperçues dans les autres cas – que nous pensons maintenant d'une façon plus abstraite. Peu à peu cette abstraction nous amène à nous ressaisir du concret, du présent qui se trame devant nous : nous pensons ce cinéma comme cas. Nous ne sommes plus dans l'espace étroit de la dialectique image/son, mais dans un temps de son invention, de sa création, qui est une opération complexe de pensée.

Le cinéma moderne exige cet effort, cette complicité avec l'opération de l'œuvre. Le texte de Beckett porte cette qualité du deux : il est ici une "production". Il est aussi l'écart qu'il faut garder vis-à-vis de soi-même : ne pas "mourir" dans des sentiments obscurs, s'abîmer dans l'identification totale, mais, à partir de l'émotion ressentie, mettre sa pensée en mouvement : "*(...) je serai dedans, il pourra, moi je ne pourrai pas, (...) il n'y a plus rien dans sa tête, j'y mettrai le nécessaire.*"

Certains passages du texte suggèrent très fortement des opérations de cinéma en idées détachées de tout objet : "*(...) ici un long silence (...), c'est comme ça que je vois la chose (...), ça n'intéresse personne (...), il n'y aura plus de je.*"

Seul ce fragment (souligné) s'arrime au concret : "*(...) mais pourquoi un jour à gauche, pourquoi, plutôt que dans une autre direction, (...)*". Il accompagne un mouvement panoramique qui est le symétrique – en noir et blanc – de celui de la première répétition sur les "masques" des autres-acteurs-de-la-comédie. Ce moment de rencontre du texte et de l'image, ce temps du deux, troublant et bref, s'arrête. Puis nous devons à nouveau penser le vide.

Troisième répétition : Le baisser de rideau est suivi d'un lever de rideau, mais filmé au grand angle. La différence d'image est considérable. Nous continuons à voir clairement les principes formels à l'œuvre, à en mesurer le choix.

La scène est la même mais semble beaucoup plus vaste. L.-M. Cintra entre et joue le même cas, mais avec plus de gestes, de trajets. Il s'adresse à nous et nous ne comprenons pas ses paroles car la bande-son est incongrue. L'image et le son sont des caricatures des répétitions précédentes. Nous pensons au début que ce son aberrant est un gag – mais il va durer toute la répétition. Nous finirons par comprendre qu'il s'agit d'une inversion du son, quand Bulle Ogier entre en scène – par sa voix : “*Maim'li, Ap maimen'li*”. Nous reconnaissons le début de son texte, l'idée de l'alternative. De même nous identifierons chaque cas, sous cette forme caricaturale.

Puis un “inconnu” monte sur scène et sans prêter attention à ce qui s'y passe, prépare un appareil de projection, ouvre entièrement les portes coulissantes du fond : un écran blanc descend obturer ce vide. Une projection commence, – irruption d'un hors champ dont nous avons pensé la disparition au début du film : des scènes prélevées d'actualités, pêle-mêle (émeutes, brutalités policières, famine, pollution...). Les acteurs continuent à jouer. Nous, nous sommes désorientés par cette interruption de la répétition. Ce qui vient surgir sur la scène, c'est le “cas de la télévision”, mise au rang de la machinerie de scène : “l'inconnu” est un machiniste, qui a disposé le projecteur comme on apporte un buffet de salle à manger.

L'auteur de la pièce arrive comme dans les autres répétitions, suivi des autres-acteurs-de-la-comédie. Ils s'installent au même endroit, au fond, et donc tournent le dos à l'écran.

Comme dans les autres répétitions, un des acteurs, au même moment de la pièce, frappe le piano mécanique, qui joue le même air : une musique légère pour accompagnement de films muets.

Peu à peu, les personnages vont ostensiblement se faire happer par ce “petit écran”. La caméra se rapproche de l'écran, comme hypnotisée elle aussi. Mais à aucun moment les images ne nous apparaîtront sans éléments interposés, – ne fût-ce qu'un regard supposé. Ainsi, par exemple, les masques de tout à l'heure sont devenus des nuques pétrifiées, au premier plan, immobiles comme des rochers dans une mer agitée.

La télévision est un cas. Mais, ni l'apitoiement par le récit d'une misère sociale, (l'employé du théâtre), ni la consternation imposée par les images des catastrophes du monde ne mènent à la pensée : nous ne sommes plus dans le domaine des idées. Au contraire, cela instaure un régime de terreur en stupéfiant la pensée.

Les nuques pétrifiées des acteurs sont l'équivalent d'un chœur retourné (au sens propre), qui ne présente plus aucune idée d'émotions : où ne peut se jouer aucune décision.

Ce qui va interrompre le défilement reproductif des images médiatiques, c'est le noir et blanc (et gris) du *Guernica* de Picasso, qui va tomber des cintres par-dessus l'écran et clore la projection : une pensée d'un désastre. *L'art de la peinture interrompt l'image.*

A la fin de la troisième répétition, le baisser du rideau va être imploré par tous les acteurs (sauf Luis-Miguel Cintra). Tous continuent à parler “à l'envers”, et, par de grands gestes incantatoires, les bras levés au ciel, exigent la fin de tout ceci. Comme toujours, les extrêmes se rejoignent : le fait, dans une situation, de “baisser les bras” conduit à l'étape suivante à les lever au ciel pour l'invoquer.

Le rideau tombe, porteur d'un unique masque : l'empreinte d'un visage frappé de stupeur.

Quatrième partie : Interruption des répétitions : le cas de Job

Sur des gros plans du masque – la bouche ouverte, les yeux ronds et vides –, une voix off nous introduit à l'histoire de Job. La caméra repasse sur cette expression stupéfaite et le mouvement se poursuit sur un décor surprenant. Notre regard est d'abord désorienté par ce "coup de théâtre" : quand Job apparaît, sa femme près de lui, dans un décor de ruines modernes, en costume biblique. Les gestes des acteurs semblent suspendus. Chacun gardera cette quasi-immobilité. Nous sommes devant un tableau rendu vivant par la fumée qui s'échappe à l'infini d'un fût rouillé. Mais nous avons acquis une certaine expérience des "cas"-! Nous sommes un peu interdits, certes, mais intelligents au propos : voyons ce cas-! – D'abord nous avons des repères : nous connaissons les acteurs, car ce sont les mêmes, à nouveau. Ce cas ne va pas constituer Le Cas, "celui qui donne sens aux autres cas", dont parlait Luis-Miguel Cintra dans la première répétition.

Ce cas va être la décomposition, la représentation de l'idée même de cas. Un cas, c'est l'enchevêtrement d'une multiplicité d'idées. Les acteurs ne vont pas jouer, ce sont des figures qui portent un discours.

La médiation du théâtre

Le maquillage y est artifice disposé pour suggérer une idée. L'imitation est présente, mais comme imitation, pas dans le but de confondre le spectateur.

Nous allons apprendre à regarder le visage de Job, couvert de lèpre. Le cinéaste fait d'abord reconnaître l'acteur par sa voix : Job, c'est Luis-Miguel Cintra. Son visage, donc, nous est connu. Sa lèpre est tout de même bien repoussante : mais c'est un maquillage.

Job expose son cas. La caméra s'avance vers son visage et nous nous approchons de ses paroles. L'idée de la lèpre se dégage lentement du sentiment de répulsion que nous éprouvions au début. L'image est "interrompue" par le texte poétique : à l'écouter nous soutenons de mieux en mieux le regard de Job.

Job dépeint les fléaux qui l'accablent, les termes qu'il utilise pour cela sont d'une grande violence et d'une immense beauté poétique. L'image n'est plus ce qui supporte l'idée. Le spectateur se sent devenir tranquille et brave, attentif d'une façon nouvelle : "définitive". Il écoute les discours de chacun posément ; il établit des rapports avec des mots, des visages, des situations récurrentes.

Les images d'actualité reviennent à l'esprit : certaines vont se détacher de notre mémoire, appelées par des fragments du texte. Lorsque Job évoque "*les genoux qui l'on reçu*" et "*les seins qui l'on nourri*", une image entrevue durant la projection d'actualité va se (re)présenter à nous : un enfant rachitique pressant de ses mains le sein de sa mère. Le premier effet de cette récurrence d'une image va être de *barrer l'imaginaire* du spectateur.

Nous revenons immédiatement à l'image de Job, présente à l'écran. L'idée du texte va rencontrer une image, réactualisée, qui va devenir, dans ce passage, une idée – libérant ainsi notre pensée de la stupéfaction imposée par cette image.

La tonalité de la quatrième partie est très différente des autres. Mais c'est son étrangeté même qui fait que nous

mobilisons toutes nos forces pour y trouver les repères qui articulent la pensée à ce qui précède.

La représentation du *Livre de Job*, par sa durée, pourrait faire figure de film autonome, avec son style propre, en rupture avec ce qui précède. Ce texte de l'ancien testament est ici mis en scène non pas pour en refonder le mythe, mais pour en repenser des éléments en dehors du sacré.

L'histoire de Job nous dit que, devant le réel, l'interprétation ne vaut rien. Même l'intervention d'Elihou sur l'ignorance : "Vous n'en savez pas assez sur Dieu pour parler" sera balayée par l'intervention de Dieu lui-même, en coupure de tout savoir.

L'irruption du divin, "la réponse de Dieu", fait basculer le film dans l'unité d'un drame. La mise en scène, alors, suggère l'idée du cinéma classique, et en particulier le cas du film biblique, le "grand spectacle". Le théâtre s'abolit en devenant une métaphore du monde. Il n'y a plus de place pour le vide : un vent terrible se lève sur la scène et sur la salle – qui n'est plus un contrechamp – rassemblées par la couleur bleue de l'orage (la colère divine). Tout l'espace est courroucé de sons et de lumières. Les fauteuils vides sont saturés d'une musicalité de bleus.

Le spectateur est contraint de penser, s'il veut garder sa place, le rapport de la religion à l'art. Le cinéma a cette capacité périlleuse de porter l'oubli de l'oubli : c'est-à-dire la forme extrême de l'identification. Ce qui se dégage de cette mise en scène, c'est la désignation de la puissance de représentation du cinéma. Le cinéaste va introduire, associés à la voix de Dieu, deux gros plans : un haut-parleur et un projecteur de lumière, aveuglant. La tonalité ironique de ces plans va dédramatiser la scène car ils répondent très simplement aux gros plans sur la bouche, les yeux de Job

et de ses amis pendant la discussion qui précède. La voix de Dieu intervient donc aussi en extériorité à la représentation.

Le spectateur retrouve sa place. De la même façon, le cinéaste va mettre en scène la "*restauration de Job dans son honneur et dans ses biens*" en laïcisant l'idée du miracle. Ce récit est en fait en voix off : on apprend par le texte la guérison de Job, tandis que l'image insiste sur Job encore malade, debout près de sa femme dans les ruines modernes, en plan large ; la tonalité crépusculaire est toujours dominante. En contraste suit un gros plan lumineux sur le visage d'un homme barbu. La caméra recule et nous distinguons peu à peu une jeune femme très belle, vêtue de couleurs claires. Le spectateur marque un temps sensible d'hésitation avant de (re)connaître Job : de trop de clarté l'image est d'abord obscure. Nous réalisons que nous ne connaissions pas Job bien portant. Que nous connaissions bien le visage de l'acteur, ne nous aide pas d'emblée. Ce que nous trouvons au-delà de cette barbe "historique", c'est un regard "déjà vu". C'est en fait la présence de Bulle Ogier auprès de lui qui marque avec certitude l'identité de Job guéri.

Le miracle est pris ici dans une dimension "post-événementielle". Le cinéma moderne a cette capacité de monter l'avant et l'après dans un temps "miraculeux". Le montage crée un écart qui dérouté le(s) sens. Quelque chose que l'on n'attendait pas survient, interrompant le sens. Dans cet interstice, nous avons à décider que *cela* est advenu. Le miracle, dans le cinéma réaliste, est toujours dans l'espace de la représentation. Il faut que le spectateur y croie : ceci est assuré par l'unité spatiale et temporelle, qui sert en quelque sorte de "preuve". La croyance ici n'est pas requise.

Epilogue. Le film nous amène à réfléchir sur l'idée même de bonheur : elle est construite, élaborée par un effet de saturation de l'harmonie, par un emboîtement des représentations. Le couple heureux, au centre d'une "cité idéale" (inspirée de Piero della Francesca), pose entouré de jeunes filles en couleurs pastel. Le bonheur est une image : il est cet instant si concentré de plaisir qu'il ne peut dépasser en durée le vol des pétales de fleurs lancées par ces jeunes filles. Ces brassées de corolles envolées sont le sablier du bonheur. Deux d'entre elles présentent au centre le tableau de la Joconde qui vient interrompre "l'image" du bonheur : à nouveau, l'art de la peinture interrompt l'image. Le bonheur est toujours le corollaire du *travail*, de la consistance de l'effort : la foi et le courage pour Job; la confiance et le courage pour le spectateur.

La caméra s'éloigne du décor, découvrant jusqu'au rideau de la scène de théâtre. Nous sommes dans la salle, à la place de la caméra.

De notre place, adossés au velours rouge, nous voyons l'écran vidéo sur lequel le cinéaste surveille le travail du film, ce qui est cadré sur la scène. Le bonheur n'est pas une fin, oppose immédiatement le cinéaste. La dernière image du film est un gros plan sur l'écran vidéo qui capte le visage de la Joconde : son sourire comme trace emblématique de l'infini capturé par l'œuvre : l'énigme comme don d'éternité.

Cette œuvre de Manoel de Oliveira, absolument singulière, étonne : elle déjoue le réalisme en interrompant ses lois. Elle dispose des fictions qu'elle fragmente. Ces éléments sensibles vont servir à construire l'unité complexe du film. Répétitions, interruptions, scissions, substitutions :

l'image et le son, à égalité, ne sont que le support des opérations du film.

Le film dépose en nous la trace d'émotions de "miracles", d'idées fugitivement rencontrées qui constituent après coup l'unité globale du film : l'énigme de l'œuvre.

Elisabeth Boyer

(Cet article est une version remaniée de celui publié dans le n°1 de *L'art du cinéma*.)

Simposio internacional de esculptura

(Symposium international de sculpture) - 1985

Coréalisation : Manoel de Oliveira, Manuel Casimiro. Photo : João Abel Aboim, Artur Moura. Son : Anselmo Costa. Texte : João Assis Gomes, dit par Diógo Dória. Montage : Leonor Guterres, Celeste Alves. Scripts : Júlia Buísel, Anabela Carrélo. Producteur : António Vaz da Silva. Co-production Metrofilme, RTP. Directeur de production : Manuel Guanilho. Film d'art : 60 mn.

Os canibais

(Les cannibales) - 1988

Réalisation, adaptation et dialogues : Manoel de Oliveira, d'après l'œuvre homonyme d'Alvaro de Carvalho. Musique et livret : João Paes. Photo : Mario Barroso. Son : Joaquim Pinto. Montage : Manoel de Oliveira et Sabine Franel. Production : Paulo Branco. Assistant réalisateur : Jaime Silva. Scripte : Júlia Buísel. Costumes : Jasmim de Matos. Maquillage : Véronique Vincent. Coiffure : Dominique Buisson. Décors : Luís Monteiro. Mixage : Jean-Paul Loublier et William Flageolet. Bruitage : Gil Bast. Direction musicale des acteurs : Ana Neves Ferreira. Direction des chanteurs : Armando Vidal. Orchestre de la Gulbenkian dirigé par Max Rabinovitch. Premier violon : Max Rabinovitch. Interprètes : Luís Miguel Cintra (Le Vicomte-voix de Vaz de Carvalho), Leonor Silveira (Marguerite-voix de Filomena Amaro), Diógo Dória (Dom João-voix de Carlos Guilherme), Oliveira Lopes (Le présentateur), Pedro T. Da Silva (Paganini), Joel Costa (Le père), Rogério Samora (Peralta-voix d'Antonio Silva), Rogério Vieira (Le magistrat-voix de Carlos Fonseca), António Loja Neves (Le baron-voix de Luís Madureira), participation exceptionnelle de Glória de Matos. Chœur féminin de l'Orchestre Gulbenkian.

Producteur exécutif : Paulo Branco, Paulo de Sousa. Directeur de production : Alexandre Barradas, Danielle Beraha, Graça de Almeida. Coproduction : Filmargem (Portugal), La Sept et Gemini Films (Paris), en association avec AB Cinéma (Rome), Light Night (Genève), Pandora Films (Francfort), avec le concours de : Instituto Português do Cinema (IPC), Radiotelevisão Portuguesa (RTP), Fondation Calouste Gulbenkian, Instituto Luce, Italnolégio Cinematografico. Durée : 1 h 38.

Festival de Cannes (Sélection Officielle en Compétition) 1988.

Cinémathèque de Bruxelles - L'Age d'Or, Prix Luis Buñuel.

Trois nominations pour les Felix de l'Académie européenne du film : meilleure réalisation, meilleur script, meilleure photo.

Sortie : 11 novembre 1988 (Portugal) - 22 février 1989 (France)

Par amour pour le beau et mystérieux comte d'Aveleda, Margarida dédaigne la passion que lui voue DomJoão. Le soir de ses noces, le comte avoue son terrible secret. Devant l'horreur de la révélation, Margarida se jette par la fenêtre, le comte roule dans les flammes de la cheminée et le jaloux DomJoão se tire une balle... Au matin, sans le savoir, les parents de la mariée mangent le marié qui a rôti pendant la nuit. Lorsqu'ils s'en rendent compte, ils sont sur le point de se tuer de désespoir mais l'annonce d'un fabuleux héritage les réconcilie avec la vie.

Aux portes d'un monde à part

Le prologue des *Cannibales* nous donne l'impression de retrouver, avec une mise en scène bien sûr différente, ce parti pris de la présentation théâtralisée des personnages et du drame que l'on rencontre chez Oliveira. Les acteurs du film, en riches costumes, descendent des limousines, qui se

succèdent à l'entrée d'un palais, dans le quartier bourgeois d'une grande ville. Ils se tournent vers le public (présent à l'image) en signe de respect, de salut, puis gagnent l'intérieur du bâtiment, lieu visible de l'intrigue.

Très rapidement cependant, quelque chose ne fonctionne pas dans cette nouvelle rencontre du cinéma et du théâtre. La magie et la poésie que nous trouverions avec plaisir (évidemment hors de tout souci d'effet de naturel) dans le déploiement de l'artifice, dans le jeu d'acteur par exemple, ont du mal à se dégager du curieux échange qui se produit entre la scène (les portes du palais) et ce qui tient lieu de salle (la rue). Le malaise provient notamment de l'image qui nous est donnée du public. Celui-ci est loin, littéralement tenu à distance de l'autre côté de la place, groupé derrière des barrières qui le transforment en masse anonyme et informe. Les applaudissements destinés aux acteurs sont des crépitements secs et frénétiques : ils ressemblent davantage à ceux d'une foule béate devant les grands de ce monde qu'à une manifestation de l'âme d'un ensemble de spectateurs. Il nous est ainsi difficile de nous sentir proches de ce qui prend l'allure d'un vulgaire attroupement de curieux.

En retour, les acteurs ne peuvent éviter par leur pose complaisante de nous renvoyer à l'idée d'une attitude condescendante. Le personnage de Don Juan, sortant de sa voiture, ne s'y trompe pas. Il éclate de rire en apercevant la foule, résumant ainsi le cynisme de la situation. Ce qui se dessine à travers ces personnages qui jouent le faste de l'aristocratie est bien en réalité l'aristocratie elle-même ! Il se produit là un effet inattendu de *réalisme*, en quelque sorte l'incarnation soudaine et pesante d'une véritable classe sociale à travers un procédé, le théâtre, qui se voit détourné pour l'occasion de son mode poétique¹. Car ce que nous

comprenons aussitôt est que l'aristocratie se met ici naturellement en scène, empruntant au théâtre ses manières dans un semblant d'art jouant l'apparat et l'éclat. Plus précisément encore, il nous est confisqué cet élan vers l'acteur qui nous fait l'entourer d'une aura fabuleuse, quand celui-ci offre son art avec humilité. La noblesse conférée à l'artiste, de même que la solennité donnée au rituel théâtral ne dépendent plus ici de notre regard, de notre bienveillance : les personnages que nous découvrons semblent s'être parés spontanément de toutes les vertus et les exhibent sans embarras.

Nous ne sommes donc plus *au cœur* du dispositif théâtral que nous attendions à la suite de *Mon cas*. Il s'est reconstitué ici sans nous, sous les traits caricaturaux d'un univers culturel élitiste qui ne présage rien de mieux qu'un sentiment d'exclusion. Nous hésitons alors à nous investir non seulement dans "l'action"... mais dans le film lui-même-!

“Là où l'on chante au lieu de parler”

Dans ce contexte, l'opéra surgit et s'impose avec toute la force d'un genre rigoureusement délimité, un genre dont les préoccupations artistiques, les codes, le langage sont si clairement arrêtés qu'ils semblent exclure d'emblée toute immixtion et tout rapport à un autre art². L'opéra dans *Les*

1. Un détail nous met sur la voie dès le départ. Quand le valet ouvre la portière de la première limousine, ses deux occupants se paient le luxe de sortir par l'autre portière. Le valet semble furieux de l'affront. Les deux nobles, conscients sans doute de l'entorse faite aux usages, le fixent du regard en attendant la révolte. Elle ne viendra pas, bien sûr. En revanche sera perceptible toute la violence d'un authentique rapport de classes.

2. Selon Jacques Parsi, Oliveira reprend à son compte *“le vieux rêve de Gluck et de Wagner pour qui l'opéra devait constituer un spectacle total et la synthèse de tous les arts (...)”*. Une manière de dire que l'opéra serait ici d'autant plus coupé de l'influence extérieure qu'il serait *déjà en soi*, comme par nature, une totalisation de cet extérieur (J. Parsi, *Les cannibales*, Ed. Dis voir, Paris, 1989).

cannibales n'égale que lui-même : c'est du moins ce que nous tiendrons, avec le recul, pour une première opération majeure du film. La parodie de théâtre, du coup, s'explique mieux : elle est une évacuation radicale d'une certaine relation entre la représentation et le spectateur – d'où bien sûr notre malaise. On soulignera du reste la cruauté des aristocrates : des “gens d'opéra” se livrant à une petite fantaisie comme à une sorte de mise en bouche, un avant-goût pittoresque de leur monde extravagant.

Le présentateur, malgré tout, répondra à notre perplexité en nous donnant quelques repères. Il est le premier personnage à chanter, mais également le premier (et le seul) à s'adresser à nous. Ce moment est essentiel, car il n'est autre que la proposition franche du cinéaste d'aborder le film sans la crainte de sa forme inédite, sans le sentiment, en d'autres termes, que l'œuvre se fera à nos dépens.

“L'histoire à laquelle vous allez assister m'est arrivée entre les mains, par hasard, dans un manuscrit anonyme intitulé Une Histoire Véridique”.

D'emblée est posé le cadre du *conte*, du récit dont on nous affirme tout de suite l'authenticité... comme pour mieux nous préparer à la situation contraire, celle de rebondissements improbables et extraordinaires.³ De même, on ne s'étonnera pas que cette histoire puisse quitter à un

3. A titre d'exemple, on peut se rappeler que le fantastique chez Guy de Maupassant ou Edgar A.-Poe naît au sein d'un univers au préalable fortement rationalisé. Poe, ainsi, commence souvent par nier scientifiquement, en de longues démonstrations, l'existence du surnaturel... avant de contredire totalement son discours par les faits.

moment donné le domaine du vraisemblable pour servir telle métaphore ou telle morale, ce que l'on attend normalement de toute fable. L'univers (lieux, personnages) est également précisé, voire paraphrasé au vu de ce que montrent déjà les images, dans une sorte de désignation rassurante des choses. Le présentateur nous promet enfin des péripéties dramatiques que justifient les meilleurs romans, domaine pour nous plus familier que l'opéra :

Cette histoire est amateur de sang bleu. Elle aime l'aristocratie.

Celui qui voudra m'écouter parcourra avec moi les salons de la haute société, là où l'on chante au lieu de parler. Je le conduirais à des bals et à des festins et j'exciterais sa curiosité par des mystères, des amours et de la jalousie, tout ce dont regorgent les romans qui se déroulent dans les hautes sphères.

Une manière d'aborder le film nous est donc proposée à travers le lien du présentateur, lequel se tournera fréquemment vers nous pour préserver ce rapport privilégié et sincère : la visite émerveillée d'un monde où la beauté, en quelque sorte, serait d'essence quasi divine. L'opéra, en ce sens, et pour le spectateur qui irait avec *curiosité* vers le film, perdrait sa connotation d'art austère et fermé : il serait plus simplement à prendre comme l'image poétique et exaltée des drames et des sentiments qu'annonce le film.

Quel enchantement, donc- ! Quelle magie que cette capacité du cinéma à nous plonger ainsi si naturellement en plein rêve romantique- !

Une tonalité incertaine

Tout serait cependant simple et rassurant si le bel édifice, aussitôt dressé, ne présentait d'inquiétantes lézardes. A peine l'opéra nous séduit-il en effet par son esthétique inédite et son lyrisme, que se manifestent au niveau de la mise en scène quelques bizarreries prenant le contre-pied du raffinement dans lequel se drape le film. Niccolo, le violoniste accompagnant avec son instrument le chant du présentateur, se prend ainsi de sautilllements curieux dans l'arrière-plan de l'image : une danse agitée faite de bonds exubérants, de convulsions, le tout visiblement exécuté avec grande conviction. Plus tard, en pleine séquence de bal, les convives donneront eux aussi (mais en un instant très bref) l'impression de sautiller lourdement en suivant la musique de l'orchestre. Et que signifie, d'une façon générale, cette manière qu'ont le présentateur et le violoniste de nous regarder *étrangement* ; l'un bavard, l'autre muet, mais tous deux avec l'air de se demander si nous prendrons jusqu'au bout *Les cannibales* au sérieux ?

Face à l'histoire d'amour qui s'esquisse entre la belle Marguerite et le Vicomte d'Aveleda, face aussi à la tragédie que promet Don Juan jaloux, le grotesque apparaît non seulement comme une menace extérieure, c'est-à-dire une tonalité étrangère, mais également comme un potentiel "interne" de l'opéra. Nous suivons les péripéties des personnages et leurs dialogues chantés en oscillant constamment entre la conviction de la gravité du propos et l'idée que tout ceci risque de basculer dans le ridicule à chaque instant. Cependant, Oliveira ne nous permet pas de trancher avec certitude pour l'une ou l'autre des tonalités, aucune ne reposant finalement sur ce que l'on pourrait appeler un "projet artistique" convaincant.

La comédie bouffonne serait bien sûr un plaisir, mais pour quel enjeu ? L'aristocratie est, avec son luxe et ses codes rigides, un milieu de choix pour la dérision... mais elle serait dans le cadre des *Cannibales* une cible si évidente, frontale, que l'on se prend du coup à redouter le spectre de la très ordinaire satire sociale.

L'opéra, en pente vers le grotesque, aurait néanmoins pour lui l'entrelacement du lyrisme, de l'amour et de la beauté sublime, non feinte, de son palais : on pourrait par exemple attendre du chant qu'il produise une sorte d'état de grâce cinématographique, qu'il finisse (pourquoi pas) par former un véritable espace sonore en écho poétique aux salles du palais ! On a cependant du mal à saisir la motivation de Oliveira. Le thème de l'amour impossible qui s'exprime entre le Vicomte et Marguerite devrait normalement emporter notre adhésion, notre identification à une cause universelle, de même que la présence de Don Juan nous faire craindre une issue tragique mais surtout *exaltante*. Or tout se passe à la manière d'une énumération minutieuse de ce qui *fait* "romantique", sous la forme d'une suite de références culturelles posées en toile de fond.⁴ Nous nous trouvons moins en situation de nous fondre dans un climat, de ressentir la "respiration" du film, que dans celle de relever un à un les indices caractéristiques de la thématique romantique du XIX^e siècle.

De l'horreur au grand-guignol

Le conte, lors de la révélation du secret du Vicomte, met radicalement fin à cette plaisanterie de la gesticulation littéraire

4. On attend ainsi de Don Juan qu'il mette sa menace de duel avec le Vicomte à exécution. Il reste au contraire tout au long du film étonnamment inactif, sinon en paroles, et finit par se suicider sans avoir infléchi le moins du monde sur le cours du récit.

des personnages, à ce mode d'un patient et subtil travail de sappe des péripéties sentimentales. Conformément à ses propos, le Vicomte, à l'occasion de la nuit de noce, dévoile à Marguerite ce qui condamne, selon lui, leur amour : un corps fait de chair artificielle et humaine.

J'ai dans mon sein un cœur humain qui t'adore.

Elle est d'un homme cette tête torturée-!

Mais les jambes et les bras sont postiches, mécaniques.

La nuit il faut les retirer...

Veux-tu m'aider ?

Sans commune mesure avec ce que nous avons pu anticiper du grotesque, la vision du Vicomte sanglé d'un harnais de cuir maintenant des membres de couleur cireuse est proprement stupéfiante : pareille à une farce de mauvais goût, elle exhibe le corps humain dans sa dimension d'objet repoussant, de vulgaire amas de chair. Comble de l'horreur, ce corps se disloque, bras et jambes tombent à terre, ne laissant sur la chaise qu'un homme-tronc implorant du regard l'aide de Marguerite. La jeune femme hurle d'épouvante et se jette par la fenêtre. Déséquilibré, le Vicomte roule sur le sol jusque dans les flammes de la cheminée. Don Juan, entrant dans la chambre pistolet au poing, le découvre se consumant.

Allez dire à cette ingrate

que la bouche qui a chanté les mélodies qui l'ont enivrée,

brûle dans le feu qu'elle a elle-même attisé...

Notre surprise ne sera pas la dernière du film : cette séquence est inaugurale d'un récit désormais placé sur le terrain du grand-guignol, et qui se conclura en nous laissant dans la plus grande perplexité.

Nous verrons, ainsi, le père et les frères de la mariée dévorer au petit matin ce qu'ils croient être un rôti... et que nous savons être le corps carbonisé du Vicomte-! Un coup de feu provenant du jardin interrompra le repas. Accourus, les trois hommes apprendront que Marguerite s'est suicidée, que Don Juan, trouvant son corps sous la fenêtre, s'est suicidé également.

- *Oh, frère, le Vicomte s'est suicidé peut-être lui aussi...*

- *Tout le monde se suicide...*

Don Juan mourant leur dira avoir trouvé le Vicomte dans la cheminée : la viande rôtie-! Pris de panique, le père et ses fils envisageront à leur tour le suicide... quand l'un d'eux, magistrat, réalisera qu'ils héritent tous trois de la fortune de Marguerite.

Le magistrat se transformera alors en un énorme cochon de carnaval, le père et l'autre fils en deux gros chiens, lesquels se jetteront féroce­ment sur le cochon. Le chapelain, les valets et les servantes du palais se sentiront quant à eux pousser des crocs menaçants avant de participer à la curée, tandis que jouera de plus belle Niccolo, le violoniste.

Niccolo, justement, choisira ce moment pour exploser dans un nuage de fumée. Le cochon ramassera le violon et entraînera tout le monde, morts et vivants, dans une joyeuse farandole à travers le jardin.

Peut-on trouver fin plus absurde, plus éloignée du postulat artistique que formule une œuvre à son début, que la conclusion des *Cannibales* ?

Ce qui fait la singularité du grand-guignol de Oliveira –et qui rend l'approche du film problématique– est que la farce ne cherche pas autre chose qu'à exister pour elle-même. Le grotesque exhibe son action et ses objets avec une évidente gourmandise, prend possession de l'espace et du temps à saturation, et coupe alors court d'une façon désarmante à la tentative de voir et entendre plus qu'il n'y a à l'écran. Le conte dont on attendait, autrement dit, une morale finale – une "moralité" – se révèle n'en posséder aucune, y compris sur le terrain de la parodie de l'aristocratie, solution désamorcée par l'outrance même des scènes grotesques. Mais le fait que le film, littéralement, ne signifie rien n'empêche pas pour autant que l'on ne puisse rien en faire-!

Son effet traumatisant (dès la nuit de noce) offre notamment à penser son propre degré d'insupportabilité. Pourquoi sommes-nous à ce point gênés devant le corps du vicomte, puis par la trivialité des séquences suivantes ?

Le corps intolérable

L'opéra des *Cannibales*, comme le montre le début du film, n'est pas un prolongement sophistiqué du théâtre. Il est au contraire la contestation absolue du développement esthétique qu'opère le théâtre à partir d'une question commune : le texte.

Le texte au théâtre, jusqu'aux efforts même de neutralisation du jeu, renvoie avant tout à la matérialité d'une voix et, simultanément, à la présence d'un corps. Le texte y prend sa source, sa force, en même temps qu'une volonté

d'émancipation et d'autonomie, mais reste au fond lié à ce corps dans un rapport étroit, conflictuel ou non. Le corps du comédien, pour sa part, ne peut faire abstraction de sa propre pesanteur, de sa qualité charnelle : il s'enracine à son tour dans le sol comme dans une substance originelle, y prenant certes appui pour s'en détacher, mais ne faisant alors fatalement qu'exprimer une vitalité qu'il doit en premier lieu à son existence terrestre. Cette assise physique du texte au théâtre autorise du coup que l'on puisse se passer d'un espace scénique qui se voudrait une reconstitution absolument fidèle du monde. Le texte n'a pas besoin, pour exister, de s'appuyer sur un décor et un costume imitant la vie à la perfection. Ces derniers agissent non en éléments illustratifs mais en contrepoint dans un rapport de tension au texte. Ils ont la liberté d'évoluer vers l'épuration visuelle, la simplification de leur forme jusqu'au simple signe. C'est à travers le jeu qu'ils prennent vie, non à partir du cachet de l'authenticité.

Dans *Les cannibales*, le texte est emmené par le chant dans la direction opposée : il s'élève, se libère du poids et de l'épaisseur que lui donnaient les corps – une extraction de sa condition terrestre –, pour se tourner et n'être en rapport qu'avec ce que l'on pourrait nommer la spiritualité des lieux, l'atmosphère divine qui baigne le palais. Le choix d'un décor "naturel", non stylisé pour les besoins du film, n'est pas ici un hasard : Oliveira répond au texte par la magnificence des murs, le luxe des lumières et des décors dans l'idée finalement d'offrir au texte son reflet sublimé. Les corps des comédiens, en ce sens, s'effacent au profit d'une mise en avant des costumes : c'est la musique et la passion qui les mettent en mouvement, non plus le dynamisme et les intérêts d'êtres de chair.

L'univers des *Cannibales* enfin, tourne le dos au théâtre en s'ouvrant sur un ailleurs : la littérature romantique, en lui fournissant son intrigue et ses motifs emblématiques, s'impose en référent ultime, supérieur, bien loin des péripiéties de la comédie humaine.

On comprendra mieux, dès lors, ce que le revirement grotesque du récit comporte de choquant : il n'interrompt pas le lyrisme mais, dans un acte de mauvais goût sacrilège, se produit sous son signe. L'opéra *continue*, tandis que l'on se disloque, que l'on brûle, que l'on mange, que l'on se suicide. Il accouche ainsi non pas d'une farce mais d'un monstre.

L'œuvre du diable

Dans ce contexte, l'absence de conclusion réelle du film oblige à reconsidérer l'œuvre dans son ensemble et avec une certaine distance. La farandole menée par le cochon et à laquelle participent les comédiens ressuscités marque explicitement, et surtout joyeusement, la fin de la fiction. Elle *dédramatise* le film et nous permet à ce moment là de nous rapprocher de son geste cinématographique.

On pourra rappeler qu'il prend la forme d'une proposition. Proposition certes ponctuelle d'un univers inédit, mais qui se révèle également sous-tendre en permanence le récit jusque dans ses rebondissements les plus extravagants. Le conte ne porterait-il pas ainsi, davantage que sur les humains, sur une esthétique tout entière ?

Concrètement, le romantisme semble victime de son propre cauchemar, de ce qu'il rejette violemment et qui lui revient dans une horreur décuplée. Il alimente du reste la peur que lui inspire le corps par quelques-uns des mythes

qu'il a construits : il affleure ainsi au cours du film, très furtivement, l'idée troublante d'une société de vampires, tandis que le thème de l'homme mêlant chair vivante et tissus morts renvoie inévitablement au Frankenstein de Mary Shelley. Mais là encore, point de morale convaincante au sens d'une "punition" du romantisme, car le conte ne justifie en rien le traitement outrancier qu'il fait subir à ce courant artistique. Ce qui se dégage est davantage l'impression d'une position gratuite et totalement irrespectueuse, un peu à l'image d'une interprétation arbitraire d'une partition dans le seul but, pour le musicien, de se regarder jouer.

Or, voir précisément *Les cannibales* comme obéissant à une orchestration mystérieuse fait resurgir au premier plan un personnage que l'on n'attendait plus, peut-être justement en raison de ce qui le distingue radicalement de tous les autres et qui ainsi aurait eu tendance à l'effacer. Niccolo, le violoniste, est en effet le seul à traverser le film non en chantant mais en *jouant*. On passera sur son comportement éminemment bizarre (ses entrées incongrues dans le champ de la caméra, entre autres exemples) pour nous souvenir en particulier des paroles inaugurales du présentateur. C'est à la demande de Niccolo qu'il nous raconte l'histoire, à la demande de cet ami qu'il présente d'une façon un peu énigmatique :

*Niccolo pour vous servir, violoniste de génie,
qui me rend visite avec une telle assiduité que
les gens parlent d'un pacte qui l'obligerait à
venir me rendre des comptes. Pure médisance...*

C'est le diable, bien sûr, qui se dessine ici... et qui sous prétexte de susciter le conte en est véritablement l'auteur!

Son œuvre n'a aucun sens parce qu'elle se fait dans le refus de toute vérité transcendante du monde *y compris l'art* : elle suit l'idée de la jouissance pure d'une organisation chaotique des choses.

Faudra-t-il en conclure que le cinéaste Manoel de Oliveira, dans son refus constant de l'académisme, dans la voie de l'invention cinématographique qu'il explore de film en film, aurait par curiosité, cette fois, signé un pacte avec le diable ? On émettra les plus grandes réserves devant une telle hypothèse. Mais l'idée, par contre, restera présente pour le spectateur : elle possède toute la réalité d'une idée *poétique*.

Frédéric Favre

NON ou A vã gloria de mandar

(NON ou La vaine gloire de commander) - 1990

Scénario, dialogue et réalisation : Manoel de Oliveira. Photo : Elso Roque. Musique : Alejandro Masso. Son : Gita Cerveira. Montage : Manoel de Oliveira, Sabine Franel. Textes historiques : P. João Marques. Conseiller historique : P. João Marques, Aurélio de Oliveira. Consultant historique : Miguel Faria. Maître d'armes : Miguel Baena. Assistant réalisateur : Jaime Silva, Jacques Arhex, Manuel João Aguas, José Maria Vaz da Silva. Scripte : Júlia Buísel, Teresa Garcia. Costumes : Isabel Branco. Décors : Luís Monteiro, Maria José Branco. Maquillage : Mariano Garcia Rey. Coiffure : Dominique Buisson. Décors : Luís Monteiro. Mixage : Jean-Paul Loublier. Interprètes : Luís Miguel Cintra (Lt Cabrita), Diógo Dória (Manuel), Miguel Guilherme (Salvador), Luís Lucas (Brito), Carlos Gomes (3eme Caporal), António S. Lopes (Pedro), Leonor Silveira (Vénus), Teresa Meneses (Thétys), Mateus Lorena, Lola Forner, Raul Fraire, Rui de Carvalho, Paulo Matos, Francisco Baiao, António Lupi, Duarte de Almeida, Luís Mascarenhas, André Gago, Pepe Ruiz, Angel Gomes, Salvador Matos, Mateus Cardoso, Altino Almeida, Jaime Silva. Production : Paulo Branco. Directeurs de production : Xavier Decraene, Alexandre Barradas, Graça de Almeida. Chef de production : Camilo João. Assistants de production : Jean-Bernard Fetoux, Gerardo Herrero. Coproduction : Madragoa Filmes (Lisbonne) - Tornasol Filmes (Madrid) - Gemini films (Paris) - SGGC (Paris), en association avec la RTP, et RTVE et l'appui de IPC, Secretaria de estado da Cultura, Fundação Oriente, Fondation Gulbenkian, Ministério da Cultura (Espagne), Ministère de la Culture et de la Communication, Centre National de la Cinématographie (Paris) et Eurimage Conseil de l'Europe. Durée : 1 h 52. Festival de Cannes 1990 - (Hors concours) Hommage spécial du Jury, Prix Spécial de la Critique Internationale. Sortie : 26 septembre 1990 (France) - 12 octobre 1990 (Portugal)

Au cours d'une patrouille dans la brousse africaine, lors des guerres coloniales, le lieutenant Cabrita évoque avec ses hommes les revers de fortune subis au cours de son histoire par le Portugal : Viriato, au II^e s. avant J.C., qui n'a pas pu arrêter l'envahisseur romain ; la bataille de Toro, en 1476 ; l'échec de l'alliance avec l'Espagne par la mort accidentelle du prince héritier D. Afonso, en 1490 ; enfin le désastre d'Alcacer Quibir qui, en 1578, par la mort du roi D. Sébastien place le Portugal sous la domination espagnole. C'est par le don qu'il a fait au monde de terres nouvelles, lors des Découvertes, que se dessine le destin du Portugal, et c'est Vasco de Gama et ses hommes que récompensent les dieux sur l'île des Amours. Le film s'achève sur la mort du Lieutenant au matin du 25 avril.

“Mourir oui, mais lentement-!”¹

Horizontalité de l'histoire/Verticalité de la mémoire

Le premier plan du film consiste en un travelling circulaire autour d'un arbre à la ramification large et au feuillage dense. L'arbre est une matière végétale inerte et vivante à la fois dont le mouvement de croissance ne peut être visible qu'avec le temps. Il dresse sa majestueuse verticalité comme un défi aux hommes qui savent qu'ils finiront étendus et qui n'ont pas oublié que c'est au fruit d'un arbre qu'ils doivent d'avoir perdu leur immortalité. Ouvert de façon verticale au pied d'un arbre, le film finira à l'horizontale sur un cahier, véritable point d'arrivée autant que de départ du récit : lorsqu'une main écrit la date symbole du Portugal contemporain, celle du 25 avril 1974, jour de la révolution des œillets. C'est à partir de cet événement charnière que le cinéaste édifie et structure la temporalité de son film. Une temporalité aux faces multiples-car *Non ou la vaine gloire de commander* se propose de construire un temps de l'histoire mais aussi un temps de la mémoire. Pour ce faire, c'est dans l'archive (trace écrite et vestiges du passé) que le cinéaste puise l'événementiel et l'idéal qui constitueront le corps du film, fournissant des matériaux de récit au narrateur, le sous-lieutenant Cabrita. L'"archive" représente, pour Manoel de Oliveira, la composante essentielle de cette objectivité dont il ne cesse de se réclamer. Moins pour l'archive elle-même que pour les questions

1. Phrase-image de Dom Sébastien que ses biographes relatent comme la dernière qu'il aurait prononcée avant de disparaître dans la bataille.

qu'elle pose : "une question d'avenir, la question de l'avenir même, la question d'une réponse, d'une promesse et d'une responsabilité pour demain", nous dit Jacques Derrida². Une *question d'avenir* et une *promesse*, contenues en substance dans ce fameux dernier plan-lorsque Manoel de Oliveira ôte le corps du sous-lieutenant au récit pour le restituer au lieu même où ce dernier n'a cessé de puiser : au texte, à la trace écrite, au document, matérialisé par le registre nécrologique où s'écrit la date de sa mort qui est aussi celle de la Révolution d'Avril 1974, promesse d'une possible renaissance, d'un nouveau départ, à la fois fin et commencement.

"L'énigme irrésolue"

Le projet de Manoel de Oliveira se propose de questionner l'histoire de l'imaginaire portugais et de ses représentations tout autant que l'histoire factuelle en s'interrogeant sur la façon dont chaque époque se fabrique sa représentation du passé³. Dans cette perspective, ses sources ne pouvaient se limiter à ce qui constitue traditionnellement le terreau de la recherche historique. La littérature, la poésie, mais aussi l'iconographie, sont donc autant de germes utilisés en amont, lors de l'élaboration du film, mais également visibles à l'intérieur de celui-ci. *Non ou la vaine gloire de commander* offre ainsi- des reconstructions d'époques dites historiques, c'est-à-dire des périodes du passé consignées

2. Jacques Derrida, *Mal d'Archive*, Paris, Galilée, 1995, p. 60.

3. "Pour Non, je n'ai pas fait appel à un chroniqueur unique, mais j'ai cherché ce qu'il pouvait y avoir de commun chez tous les chroniqueurs que j'ai lus. D'autre part, j'ai eu recours à différents écrivains qui étaient en situation d'invention et d'imagination par rapport à ces périodes de l'Histoire, et les ai suivis parce que je crois que la fiction est complémentaire de l'historique..." dans "Le ciel est historique", propos recueillis par Serge Daney et Raymond Bellour, présentés par Philippe Tancelin, *Chimères*, hiver 1991-92, n°14, p.139.

quelque part : une chronique antique (Viriathe) ou médiévale (la bataille de Toro) ; une épopée en vers (*Les Lusitades* et l'île des amours) ; une enluminure⁴ (le mariage et les funérailles du prince) ; une pièce de théâtre (*Frei Luis de Souza* d'Almeida Garret pour la séquence crépusculaire après la bataille d'El Ksar el-Kébir), un sermon (celui du NON d'Antonio Vieira déclamé dans cette même séquence), etc. Cette multiplicité profile une des caractéristiques principales du projet : -ériger des transversales narratives complètement imaginaires mais néanmoins porteuses d'intelligibilité historique.

Prolongeant ce dessein, il s'agit pour le cinéaste de ne pas occulter les multiples modes de représentation dont l'histoire fut déjà l'objet avant le film. Bien plus, Oliveira se les approprie et subordonne sa démarche à leur point de convergence, cette "énigme irrésolue"⁵ qui se poserait inéluctablement à l'imaginaire portugais. Une énigme irrésolue qui rejoint l'énigme du passé par excellence : "la contradiction insurmontable entre l'avoir été et le ne plus être" (Paul Ricœur). La lésion mnémonique du Portugal serait d'avoir été- "pendant une heure de l'histoire du monde, la

4. La composition de la scène et du plan en général nous semble être inspirée d'une enluminure d'un manuscrit du XV^e siècle représentant le mariage de Dom Jean I avec Dona Philippa de Lancastre conservé au British Muséum à Londres. La symétrie des figures dépasse la simple coïncidence. Trois hommes à gauche de l'époux ; trois femmes à droite de la mariée, cela dans le film et dans l'enluminure. Le plus frappant reste le geste de l'évêque posant ses mains sur celles des mariés. Ce geste est identique à celui figuré sur l'enluminure. La séquence des funérailles semble avoir été inspirée elle aussi par une enluminure que l'on trouve dans le *Livro de Horas de Dom Manuel* (écrit en 1517) et l'enluminure en question représente les funérailles de Dom Manuel dans la cathédrale de la Sé de Lisbonne. Ce livre est actuellement conservé au Musée National d'Art Ancien à Lisbonne. Les ressemblances entre la représentation d'Oliveira et l'enluminure tiennent à la disposition du cercueil couvert d'un énorme drap noir et surélevé par rapport au sol, ainsi qu'à la disposition des blasons du Portugal à l'intérieur de la cathédrale.

première nation d'Europe, le guide de l'humanité"⁶, mais de l'avoir été pendant une heure seulement et sans que jamais cela ne se répète. Précision du paradoxe : avoir été les premiers à se mettre en mouvement puis subir une terrible décadence depuis des siècles pour aboutir au sur place généralisé (social, industriel, et culturel) des cinquante années de salazarisme. Serge Daney nous invite à une interprétation, découlant d'une *révélation* : "Ceux qui se sont mis en mouvement (*Navigare necessum est*) et qui ont senti que le mouvement était ce qui donne le monde dans son évanescence, pas dans sa matérialité"⁷. Aussi est-il vaniteux de vouloir encore plus de conquêtes, de territoires, d'exploits, de saisir l'insaisissable... *vaine est la gloire de commander*-lorsque rien ne résiste au temps.

Le sensoriel comme catégorie historique

Non ou la vaine gloire de commander apparaît comme une "invitation au voyage". Plutôt une déambulation à travers des "lieux" (ceux d'une supposée histoire collective) qu'à travers des événements. Mais l'Histoire ne saurait être simplement un *décor où évoluent des personnages*, bien que l'ensemble des séquences soit de fait un ensemble de décors où évoluent des personnages. Elle n'est pas non plus pour Oliveira un alibi qui lui permettrait de revêtir l'habit de l'historien, même si, dans le film (par le biais du sous-lieutenant comme principal vecteur du récit) et en amont du film⁸, la

5. L'expression est de Serge Daney dans "L'Exercice a été profitable, Monsieur.", Paris, P.O.L., 1993, p. 307.

6. Stefan Zweig, *Magellan*, Paris, Grasset, 1991, p.19.

7. Serge Daney, *op. cit.*, p. 308.

8. Lorsque Manoel de Oliveira questionne l'histoire du Portugal, parlant à un moment précis de sa vie et de l'évolution de son pays, interrogeant les vestiges du passé en tentant d'apporter des éléments d'intelligibilité, il agit *comme* un historien.

présence de *l'historien* est effective. Il ne s'agit pas non plus, de demander aux spectateurs qu'ils fassent preuve d'une attention d'amphithéâtre même si, face à ce discours érudit, cette leçon d'histoire, le spectateur est confronté à son propre statut de "récepteur". Une des complexités du film se niche ici même : le spectateur se voit offrir un lieu d'immersion infini, et bien qu'il soit accompagné, tout au long du film, par un guide exemplaire, Luis Miguel Cintra (acteur, narrateur et *historien*), il s'agit pour lui de ne pas se perdre dans ce dédale. Car les angles d'approche sont multiples ; les territoires dévoilés, vastes et fertiles. Ils ont les défauts de leur qualité : on peut s'égarer dans leur étendue, sombrer dans l'inconfort de leur temporalité et, au pire, s'abîmer contre les parois du réel qu'ils emprisonnent lorsque éclôt cette possibilité transversale et poétique de l'histoire de-*faire des morts pour qu'il y ait ailleurs des vivants*⁹. C'est le roi Sébastien, disparaissant dans la bataille, puis revenant retourner l'épée de la conquête quelque plans plus tard dans le délire du sous-lieutenant auquel, on vient d'injecter une dose de morphine. C'est Viriathe consumé par les flammes sur un bûcher et qui "revient" au plan suivant sur son cheval, contemplant *son* territoire baigné par un crépuscule sanguin¹⁰.

Cette couleur sera d'ailleurs récurrente à toutes les évocations du passé hormis la séquence de l'île des amours où les couleurs pastels domineront. Dans la bataille de

9. Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 28.

10. On peut s'interroger sur l'apparition de cette image "convenue" (n'ayons pas peur du mot) du guerrier solitaire et fier contemplant son "territoire" alors qu'au plan précédant ce même homme était consumé par les flammes ? Peut-être que ce plan vient accentuer le sens du précédant et ce, au-delà d'une logique purement dialectique. Le corps "physique" de Viriathe qui part en fumée, reste le souvenir, la trace mémorielle de sa présence, de son action, de son image. Viriathe, le "personnage partagé" par la mémoire collective de la nation est contenu dans ce plan.

Toro les membres tranchés du porte-drapeaux laisseront des moignons ensanglantés ; les couleurs des étendards et des oriflammes seront elles aussi dominées par l'écarlate. Lors de l'accident du prince, un filet épais de sang coulera de sa bouche. A tout ce sang répondra celui du désastre de El Ksar el-Kébir. Mais ce sang ne sera pas montré. En tous cas, pas comme on pourrait s'y attendre. Il sera matérialisé lorsque Sébastien serre la lame de ses mains et que le sang, son sang, se met à couler. Ce sang qui ira, par un fabuleux raccord, s'écouler dans les veines du sous-lieutenant, agonisant, qui subit une perfusion sanguine. Soulignons l'audace narrative, l'idée de cinéma et de montage qui est ici à l'œuvre. Ce sang, coulant goutte à goutte de l'épée, cristallise tous les autres sangs : celui de Viriathe, celui du *démembré*, celui du prince, celui du rebelle Africain. Tout comme l'épée cristallise, au Portugal, l'image du nationalisme initial, déjà maintes fois utilisée par la poésie, présente dans de nombreuses œuvres¹¹, et symbole de la commémoration des centenaires de 1140 et 1640¹² célébrés par l'Etat Nouveau en 1940. Avec cette distinction que dans le film elle n'est brandie que pour être retournée. Et pour que le cercle soit complet, il ne manquera plus que le sous-lieutenant dans sa violente convulsion d'avant la mort recrache par la bouche le sang que le Portugal a ingurgité durant son histoire, c'est à dire durant son rêve, car "*l'histoire est un rêve, parce qu'elle conjugue sans étonnements et sans convictions la vie et la mort*".¹³

11. Notamment dans *A Patria* de Guerra Junqueiro ou encore dans cinq poèmes du *Message* de Fernando Pessoa, "Conde D. Henrique", "D. Afonso Henriques", "D. Fernando, Infante de Portugal", "Nunalvares Pereira", et "O Desejado".

12. 1140 : Dom Afonso Henriques se proclame roi de Portugal. 1640 : le Portugal retrouve son indépendance après 60 années d'occupation castillane.

13. Barthes, Roland, *Michelet, l'Histoire et la Mort*, in *Œuvres complètes*, t. I, "1942-1965", Paris, Seuil, 1993, pp. 91-102.

"*Le récit – nous dit encore Roland Barthes – aurait le défaut de vouloir présenter le réel (ce qu'il ne peut pas faire, d'ailleurs), alors que l'histoire a pour but de le faire comprendre ; du coup, la narration historique meurt parce que le signe de l'histoire est moins le réel que l'intelligible*"¹⁴. L'abîme dans lequel est plongé le sous-lieutenant provient de cette "*narration historique qui meurt*". Sa narration se perd dans une impasse rhétorique pour, au final, implorer dans son cerveau malade, drogué et agonisant, en des bribes de phrases qui ne font qu'accentuer l'inanité de sa démarche originelle : "inexplicable", "secret", "sens dernier", "sens unique"... Tout comme lui-même mourra de l'impasse dans laquelle il se trouve avec ses hommes : impasse politique, militaire et historique.

Le Sébastianisme

Le moment paroxystique du film d'Oliveira, celui qui constitue l'axe rotatif autour duquel se meuvent à la fois la fiction et la dynamique directionnelle de l'espace-temps où celle-ci se dilate, est la représentation de la bataille qui eut lieu le 4 août 1578 à El Ksar el-Kébir au Maroc – dite *Bataille des trois rois*. Toute cette séquence gravite autour d'un noyau, incarné par la figure tragique de Dom Sébastien. Ici se joue une forme de tragédie, saisissable à partir d'une analyse du rapport entre le temps collectif et le temps individuel. C'est une tragédie collective, bien sûr, mais c'est à travers son inscription singulière, son accomplissement personnel, cristallisé dans le personnage de

14. *Ibid.*, p. 166.

Dom Sébastien et dans le conflit de niveau- entre lui et le monde qui l'entoure, que Manoel de Oliveira nous propose d'en saisir la marque.

La scène où le roi à cheval, passe en revue ses troupes, s'arrêtant devant chaque régiment pour les exhorter à combattre vaillamment l'ennemi au nom de leur "sainte campagne" ("*Le Christ est à notre côté, contre l'infidèle*") est emblématique. Le prédicateur qui l'accompagne, un crucifix à la main va alors réciter sa longue oraison ; tous sont à genoux et l'écoutent avec ceci de particulier que ce ne sont pas les bonnes paroles. Ce ne sont pas les mots que demandent l'instant. L'ennemi à déjà commencé son attaque, il faut riposter, mais le roi les a fait mettre à genoux et l'oraison qu'ils sont censés écouter se trouve maintenant couverte par les bruits des canons et des arquebuses adverses. L'ordre de combat, le *Santiago*, jaillira de la bouche de Sébastien avec un temps de retard. Manoel de Oliveira arrivera à le traduire par une idée de montage en faisant prononcer le "*Ey, ey, por Santiago, a eles-!*"¹⁵ en *off*, par le sous-lieutenant, juste avant que le roi, à l'écran, ne le prononce. L'effet est imparable. Il provoque chez le spectateur un sentiment de cri décalé, désynchronisé, intervenant *après*, et de toute façon *pas au bon moment*. L'accomplissement de l'existence terrestre de Sébastien s'effectue dans son moment d'absence : dans la non-décision, dans le moment retardateur puis enfin dans la catastrophe-qui restera hors champ pour le spectateur comme elle fut hors temps pour le personnage.

Comme la littérature avant lui, Oliveira s'est posé la question de la représentation esthétique de Dom Sébastien. A son tour, il se confronte à l'énigme et y apporte ses pro-

15. Par Saint Jacques, à eux-!

pres réponses, celles du cinéma. Réponses impures polarisées autour du binôme temps/mort. Sébastien va mourir, mais on ne verra pas sa mort car Oliveira ne va pas la filmer comme il a filmé toutes les autres morts du film. Oliveira va simplement le faire disparaître, extraire son corps aux plans, car le personnage n'est plus en mesure de les remplir. Personne ne vit mourir le roi pendant la bataille. Oliveira ne la filmera pas. En surimpression de cette représentation se révèle la marge de cet événement, la "messianicité spectrale"¹⁶ du Sébastianisme¹⁷. Un mythe propre au Portugal : la croyance que le roi n'est pas mort pendant la bataille. Il est caché (l'autre nom de Sébastien est *O Encoberto*, le Dissimulé) et il reviendra par une matinée brumeuse, débarquant sur le quai des colonnes à Lisbonne pour redonner sa grandeur passée au pays. Il reviendra...

Effectivement dans le film il revient, mais dans la projection mentale du sous-lieutenant qui est en train de mourir. Tout comme reviennent les symboles signifiants du Sébastianisme, le rêve de l'*Ailleurs*, la *matinée brumeuse*, les *Iles Enchantées*, les *guitares d'Alcácer*. Autant d'éléments coagulés dans le film : l'*Ailleurs* et les *Iles Enchantées* dans l'épisode de l'Ile des Amours ; la matinée brumeuse surgissant dans le cerveau du sous-lieutenant ; quant aux fameuses guitares – qui ont pour origine un passage de *L'Histoire du Portugal* d'Oliveira Martins qui écrit dans sa narration de l'expédition africaine : "*Dans les dépouilles du camp, après la déroute, on trouva dix mille*

16. L'expression est de Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 60.

17. Le Sébastianisme devint dans la première moitié de notre siècle un thème fondamental, incontournable, d'une littérature prétendant à une "*pensée de reconstruction nationale*". Tous s'en sont réclamé (Fernando Pessoa, Teixeira de Pascoaes, entre autres) et chacun pour des motifs différents.

guitares”¹⁸ – Manoel de Oliveira ne manquera pas de les inscrire dans son film à travers le gros plan de ce qui est devenu le symbole ridicule et signifiant de l’impréparation, et du décalage dans lesquels se trouvaient les portugais face à l’événement. Ce plan surgira la veille de la bataille, dans la séquence où, au coin du feu, les soldats de Sébastien, au XVI^e siècle, poursuivent dans une continuité parfaite la discussion que d’autres ont eue au plan précédent, à la différence que ceux-ci se trouvent quatre siècles plus tard. Ils ont les mêmes traits, les mêmes positions et les mêmes paroles et tous semblent absents comme dans une veillée funèbre. Spirauté des comportements ; de la scène matricielle de la première déroute jusqu’à la mort du sous-lieutenant, en passant par l’Île des Amours comme figuration des Découvertes, les motifs reviennent, les gestes se répètent...

Pierre Da Silva

18. Oliveira Martins, *Histoire du Portugal*, trad. Claire Cayron, Paris, La différence, coll.-Outre-mer, 1994, p. 282.

A Divina Comédia

(La Divine Comédie) - 1991

Scénario et réalisation : Manoel de Oliveira (extraits de la Bible, de Dostoïevski, José Régio et Nietzsche). **Photo** : Ivan Kozelka. **Son** : Gita Cerveira. **Montage** : Manoel de Oliveira, Valérie Loiseleux. **Conseiller Bible** : P. João Marques. **Assistants réalisateur** : Manuel João Aguiar, José Vaz da Silva. **Scripte** : Júlia Buísel. **Décor** : Maria José Branco. **Costumes** : Jasmim de Matos. **Maquillage** : Ilda Campino, Ana Escada. **Coiffure** : Alda Matos. **Mixage** : Jean-Paul Loublier. **Interprètes** : Maria de Medeiros (Sonia), Luís Miguel Cintra (Le Prophète), Miguel Guilherme (Raskolnikov), Mário Veigas (Le Philosophe), Maria João Pires (Marthe), Leonor Silveira (Eve), Sainte Thérèse, Júlia Buísel (Marie), Diógo Dória (Ivan Karamazov), José Wallenstein (Aliocha Karamazov), Ruy Furtado (Directeur asile, rôle repris par Manoel de Oliveira dans certaines séquences), Luís Lima Barreto (Le Pharisien), Paulo Matos (Jésus), Carlos Gomes, Laura Soveral, Cremilde Gil, Nuno Melo, João Romão. **Production** : Paulo Branco. **Directeur de production** : Camilo João. **Coproduction** Madragoa Filmes (Portugal), Gemini Films (France), 2001 Audiovisuel (France), avec la participation de la RPT, Metropolis Zurich, et l’appui de : IPC, Secretaria de Estado da Cultura, Fondation Gulbenkian, Centre National de la Cinématographie.

Durée : 2 h 20.

Festival de Venise 1991 : Grand Prix Spécial du Jury

Sortie : 11 octobre 1991 (Portugal) - 15 avril 1992 (France)

Dans un asile d’aliénés, des fous se prenant pour Jésus, Lazare, Marthe, Marie, Adam, Eve, Sonia, Raskolnikov, Aliocha et Ivan Karamazov, un Philosophe, un Prophète, un Pharisien, Sainte Thérèse d’Avila, jouent la «divine comédie».

La Divine Comédie et Le couvent

Apparier ces deux films n’est pas un caprice subjectif. J’aimerais en outre le faire sous le signe de ce qui, chez Oliveira, relève de l’artiste cosmopolite, celui qui, saisissant mieux que quiconque la singularité du Portugal, en dégage, comme Pessoa, l’énigmatique promesse universelle.

S’agissant de *La Divine Comédie* et de *Le couvent*, c’est à l’art allemand que je songe. Oui, une veine allemande du grand Oliveira, une structuration de la catholicité portugaise par les mythes et paraboles dont l’Allemagne enchante depuis deux siècles son incertitude nationale.

Cette Allemagne intérieure, qui est parfois comme un formalisme secret, est explicite dans *Le couvent*, même si l'idée originale du scénario est d'Agustina Bessa Luis. Car y circule de façon insistante, entre un professeur qui veut prouver que Shakespeare est un juif espagnol et une bibliothécaire angélique nommée Piedade, une traduction de *Faust*, présent de l'ange au névrosé du savoir. Mais c'est une image dans le tapis, puisque la fable du film, (comme toujours à peine esquissée) est un avorton déviant de la pièce de Goethe : Le professeur-Faust, accompagné d'une Hélène (Catherine Deneuve, maturité féminine opaque) que nous verrons, à la fin du film, surgir de la mer comme Aphrodite, arrive chez Méphistophélès, un louche couvent déserté, où Luis-Miguel Cintra est flanqué de deux aides drolatiques et érotiquement survoltés. Méphistophélès va par deux fois tenter Faust. Au sommet d'une montagne, il va lui promettre l'immortalité. Et il va lui proposer la bibliothécaire-Marguerite, se réservant pour lui-même la tâche de corrompre la blonde Hélène. La machination échoue, car les deux femmes l'éventent et l'annulent. Hélène, purifiée par la mer, repart avec son époux, et Piedade, confessant que ne l'anime que la soif de Dieu, entraîne Méphisto dans un gouffre brûlant. Il est donc bien vrai, comme le déclare la dernière phrase de *Faust*, que "*l'Eternel féminin nous emmène en haut*".

Dans *La Divine Comédie*, la matrice n'est pas aussi claire. Il m'est cependant impossible de ne pas songer à *La Montagne magique* de Thomas Mann. Même idée de rassembler, dans un lieu médical clos (un sanatorium chez Mann, un asile psychiatrique chez Oliveira) une sorte d'échantillonnage de l'Occident crépusculaire. Même structuration de l'ensemble autour de discussions théoriques, plus spéculatives

chez Mann, plus théologiques chez Oliveira. Même fonction de l'étrangeté, soutenue chez Mann par l'isolement, la neige, les radiographies, la mort méconnaissable, et chez Oliveira, par les identifications de la folie : il y a dans le film un Raskolnikov échappé de *Crime et Châtiment* (on voit même le meurtre à la hache), un sous-Nietzsche, un homme qui habite son cercueil anticipé, etc. Même fonction dissolvante des femmes, amour et mystique mêlés. Même transcendance de l'art, incarnée dans le film par Maria-João Pirès au piano.

Mais ce qui est allemand dans ces films va bien au-delà de l'anecdote, ou du matériau. C'est à la structure allégorique qu'il faut s'attacher, à une manière toujours risquée de conférer *du dehors* sa cohésion spirituelle au dispositif des formes. Tout l'art romanesque allemand, à la notable exception de Fontane, est pour part infecté, depuis *les Années de voyage de Wilhem Meister*, par ce didactisme de l'Idée, et par une destination éducative qui se loge dans l'écart entre les éléments narratifs ou psychologiques et le soulignement de leur fonction symbolique. Oliveira n'est pas toujours plus léger. Nous sommes ainsi avertis de ce que le petit peuple de l'asile est l'Humanité en proie aux tourments du péché et de la foi par la séquence initiale, où deux des pensionnaires, nus dans le jardin, fictionnent Adam et Eve en croquant une pomme. On ne nous épargne pas même le serpent, qui rampe dans l'herbe. Qu'il y ait là une touche d'humour n'est guère douteux, mais ne suffit pas à raturer l'insistance. De même dans *Le couvent* la grande scène entre le tentateur Méphisto et la Marguerite-bibliothécaire, dans une forêt de sorcières, n'est certes pas sans beauté, par l'enchâssement du visage linéaire de l'actrice dans la torsion suspecte des branches. Mais elle ne fait que

déplier ce que la matrice latente nous avait appris depuis longtemps : ici s'affrontent, équivoquement, et sans issue certaine, le désir et la grâce.

Au fond, la qualité de ces films est latérale. Elle tient à l'irruption dans la fable de plans presque vides, dont la fonction est de faire attendre la résolution symbolique. Mer, barque et pêcheur dans *Le couvent*, jeu du piano, des fauteuils, des fenêtres, dans *La Divine Comédie*. Comme si, à côté de la scène où le Bien et le Mal disposent leurs références et leurs arguments, le cinéma captait la survivance indifférente du visible.

Alain Badiou

O dia do desespero

(Le jour du désespoir) - 1992

Scénario, dialogue et réalisation : Manoel de Oliveira. D'après des lettres et un extrait d'*Amour de perdition*. Photo : Mário Barroso. Musique : Richard Wagner (*Tristan et Iseult*, *Lohengrin*, *Parsifal*, *Le Crépuscule des dieux*), Franck Martin. Son : Gita Cerveira. Montage : Manoel de Oliveira, Valérie Loiseleux. Conseiller historique : Alexandre Cabral. Assistant réalisation : José Maria Vaz da Silva. Scripte : Júlia Buisel. Décors : Maria José Branco. Costumes : Jasmim de Matos. Maquillage : Michele Bernet. Mixage : François Musy et Hans Künzi. Montage son : Christophe Winding. Interprètes : Teresa Madruga (Ana Plácido), Mário Barroso (Camilo Castelo Branco), Luís Miguel Cintra (Freitas Fortuna), Diógo Dória (Dr Edmundo Magalhães), Nuno Melo, José Maria Vaz da Silva, Dina Ireno, David Ferreira Dias. Et les voix de Canto e Castro et de Rui de Carvalho. Production : Paulo Branco. Directeur de production : Camilo João. Administrateurs de production : Luisa Perestrello, Elisabeth Boquet. Chef de production : João Montalverne. Une coproduction Madragoa Filmes (Portugal) et Gemini Films (France), avec l'appui de : Secrétariat d'Etat à la Culture (Portugal), IPC, RTP, Centre National de la Cinématographie (France). Durée : 1 h 15.

Expo 92 - Séville - Avant Première mondiale 30 mai 1992

Festival de Locarno 1992 - Léopard d'or d'honneur pour l'ensemble de l'œuvre

Sortie : 30 octobre 1992 (Portugal) - 7 avril 1993 (France)

Les derniers temps de la vie de l'écrivain romantique Camilo Castelo Branco accablé par une cécité menaçante, des difficultés financières, la folie d'un de ses fils et Ana Plácido, sa maîtresse qu'il finit par épouser sans plus aucun amour. Le jour où le médecin lui déclare sa cécité irréversible, le romancier se tire une balle dans la tête.

Le Tombeau cinéma de Camilo Castelo Branco

Le jour du désespoir se présente comme un documentaire dans la mesure où il reconstitue un fait réel : les dernières années de la vie de l'écrivain portugais Camilo Castelo Branco, qui s'achèvent par son suicide. "De l'espace où vécut Camilo Castelo Branco, il ne reste que quelques objets, traces fragmentaires d'une maison détruite et – plus ou moins exactement – reconstruite. Récusant la tromperie, ce péché originel d'une conception de l'art comme mimesis qui voudrait que soit effacé l'acte créateur, la reconstitution va chez Oliveira, s'afficher au contraire comme artifice.

La représentation devient alors l'affaire du spectateur, contraint de trouver un passage entre le présent documentaire du film et le passé qui ne peut qu'être imaginé."¹

Dans ce film la théâtralité de la reconstitution efface donc l'opposition obsolète entre documentaire et fiction. Même si dans l'œuvre d'Oliveira on peut délimiter une période plus spécifiquement marquée par le documentaire, le documentaire apparaît dans ses films plutôt comme un principe que comme un genre à part. De même la théâtralité, souvent utilisée pour marquer une distance par rapport à la représentation, permet ici d'introduire une distance par rapport au romantisme lui-même.

Le jour du désespoir construit une égalité entre ces deux principes, au sens où ils s'appuient l'un sur l'autre, se répondent, sans pour autant se fondre ni s'opposer.

Le refroidissement distancié des passions

Les acteurs, Teresa Madruga et Mário Barroso, se présentent successivement en tant qu'acteur sous leur véritable identité, avant d'annoncer les rôles qu'ils vont interpréter dans le film, Ana Plácido et Camilo Castelo Branco. Les costumes d'époque prennent à la fois une valeur documentaire – ils font partie des pièces de musée – et une apparence de costume de théâtre, par opposition aux vêtements ordinaires et modernes que portent les acteurs. Cette omniprésence des acteurs, placés littéralement à côté des rôles qu'ils jouent, produit une distance qui empêche toute immersion dans le passé : il s'agit bien de rencontrer l'écrivain dans le temps présent. *Le jour du désespoir* apparaît ainsi comme

1. Sylvie Rollet, "Entre présence et absence – L'œuvre de Manoel de Oliveira", *Positif* n° 391, sept. 93

un hommage, une sorte de Tombeau cinématographique qui conserve intact le caractère énigmatique de l'homme et déploie plusieurs facettes de l'écrivain.

Cette dualité entre acteurs et rôles est travaillée sur le mode de l'interruption : Ana Plácido monte un escalier, on ne distingue que sa robe d'un bleu intense dans l'obscurité... c'est l'actrice Teresa Madruga qui apparaît en haut de l'escalier dans le plan suivant. La continuité est marquée par la musique de Wagner, qui continue tout au long de la visite guidée de la chambre de Camilo et Ana Plácido. Cette visite est interrompue par un extrait d'*Amour de Perdition*, joué par les acteurs sans costume, comme s'il s'agissait d'une répétition. La musique de Wagner et le jeu des acteurs, notamment le visage emplis de souffrance de Teresa Madruga, déploient toute l'exaltation romantique du texte, ce qui contraste d'autant plus avec les vêtements très ordinaires des acteurs. Le texte et la musique soutiennent toute la puissance que le romantisme concentre dans l'amour, sans pour autant que le pouvoir destructeur de cette puissance nous submerge. Cette scène provoque une sorte de regard froid sur de folles passions, mais au-delà de tout cynisme, pour en capter la force poétique. L'actrice ferme un rideau en même temps que s'interrompt brutalement la musique, comme pour marquer une coupure sèche avec le romantisme. Elle nous confie alors en aparté le revers de la passion par le témoignage d'Ana Plácido : "*Ce que toutefois les femmes ne savent pas, c'est que l'amant ne vaut pas mieux que le mari*".

Cette association entre la coupure franche de la musique et le surgissement de l'actrice, est reprise dans la scène où Ana Plácido s'habille, se poudre devant un miroir – idée sous-jacente de l'habillage de l'actrice qui revêt son costume –,

puis fume un cigare : elle enlève brusquement sa perruque et Teresa Madruga reprend la parole. Dans les deux scènes l'actrice témoigne, à partir de documents écrits, de la déception amoureuse d'Ana Plácido. Cette fois elle cite un aphorisme de George Sand repris par Ana Plácido dans son livre *Héritage de larmes* : le romantisme féminin y est présenté comme un désir sacrificiel de sauver les hommes, ces *Don Juan*. On pense alors à Francisca, à cette “*plénitude du martyre*”. L'amour passionnel d'Ana Plácido et de Camilo Castelo Branco est en quelque sorte retracé par une trame d'enquête qui prend en compte les différences des sexes, et scinde le couple plutôt qu'il ne le fusionne.

Le spectre de Camilo Castelo Branco

La présence de documents réels, des objets de musée, donne une valeur documentaire à des objets qui ne sont peut-être que des accessoires de théâtre. Il y a bien là une volonté de capter un passé par l'intervalle disposé entre les objets épars. Il n'est donc pas question de faire revivre le passé sur le mode de la nostalgie, mais plutôt d'en capter la présence, les traces, dans un principe d'enquête dont les documents réels seraient les “pièces à conviction”. Cependant les objets restent pris dans une ambiguïté fondamentale, dès lors que par la théâtralité affichée de la reconstitution ils apparaissent également comme de simples accessoires. De même la maison de l'écrivain, sorte de musée qui est déjà une représentation de la maison réelle où il vécut, est présentée d'emblée comme le décor où va se dérouler le drame. Mais c'est justement cette distance théâtrale qui empêche toute plongée dans un passé où l'homme était vivant : tout nous dit qu'il est mort. Le

film ne tente pas de le faire revivre sous nos yeux, il nous convoque plutôt à l'évocation d'un fantôme. Cette idée de spectre se déploie dans la tonalité fantastique du film : l'intermède étrange du cri du frère fou qui fait penser au tableau de Munch, la demi-obscrité qui entoure Camilo la plupart du temps, le hurlement des loups dans la scène des chandeliers, le regard des portraits qui sont une trace du regard réel, les commentaires chuchotés de l'actrice qui nous rendent complices de cette enquête occulte.

Cette présence d'un fantôme culmine dans la scène où Freitas Fortuna (Luis Miguel Cintra) lit à haute voix une lettre de Camilo, qui demande à être enterré dans son caveau familial. Un portrait de Camilo semble interrompre la lecture de la lettre, à ce moment la musique de Wagner devient l'unique source sonore, et participe de cette évocation du mort à travers ses dernières volontés. Freitas reprend sa lecture, puis s'interrompt et c'est la voix de Mario Baroso qui poursuit, à mesure que Camilo apparaît à l'arrière plan, comme une sorte d'ombre fantomatique.

Le film ne cherche pas à apporter une réponse, une interprétation de l'être que recouvre le nom “Camilo Castelo Branco”, il en présente au contraire l'énigme.

La voix du mort semble également surgir à la fin, accompagnant le passage du corbillard – dont on ne voit que la roue qui roule dans la direction inverse des deux premières séquences de fiacre –, sur un plan des arbres :

“Si je n'aimais pas davantage le calme du tombeau, j'aimerais le bruit de ces arbres, le murmure du vallon, où je vais l'après-midi voir la feuille sèche glisser sur l'onde; j'aimerais l'humble presbytère, qui, depuis trois cent ans, reçoit dans son sein de pierre brute les générations pacifiques, laborieuses et incultes, de ces sauvages heureux qui

si lumineusement ont aimé et servi leur créateur, j'aimerais tout. Mais j'aime beaucoup plus la mort.” Cette voix vivante semble contredire la mort avérée de l'écrivain, dont le spectre resurgit dans sa poésie, désignant la capacité immortelle de tout artiste. Ce passage, repris deux fois dans le film, concentre bien la tension interne de Camilo Castelo Branco, pris entre une passion déclarée pour la mort, et une énergie vitale qu'il déploie dans l'écriture comme malgré lui. Il est avéré que c'est par son art et dans son art que Camilo est vivant, ce qui éclaire son acharnement, manifeste dans ses nombreuses lettres, à lutter contre la cécité, qui le désole bien plus que la mort.

Le film s'achève sur le tombeau de Camilo, dont s'échappe d'une façon surnaturelle la voix du mort : “*Ô, chair misérable, comme il t'en coûte de te transformer en poussière.*” La mort est ainsi mise à distance et associée au corps, au cadavre. La passion romantique pour la mort semble se déposer d'elle-même devant le tombeau, sa froide réalité. Le film s'achève sur trois bougies posées sur le tombeau : leurs flammes malmenées par le vent, sans cesse au risque de s'éteindre, restent magiquement vivaces, telles l'âme du poète, au-delà de tout désespoir.

Annick Fiolet

Vale Abraão

(Val Abraham) - 1993

Scénario, dialogue et réalisation : Manoel de Oliveira. D'après le roman homonyme d'Augustina Bessa-Luís. **Photo** : Mário Barroso. **Musique** : Clairs de lune (Beethoven, Fauré, Debussy, Schumann, Strauss), Don Byas, Tenderly, Coleman Hawkins (Piano : Nuno V. de Almeida). **Son** : Henri Maikoff. **Montage** : Manoel de Oliveira, Valérie Loiseleux. **Assistants réalisation** : José Maria Vaz da Silva, António S. Lopes. **Assistant son** : Olivier Varenne. **Scripte** : Júlia Buísel. **Décor** : Maria José Branco. **Costumes** : Isabel Branco. **Maquillage** : Michelle Bernet. **Mixage** : Hans Künzi. **Texte de l'homélie** : Padre João Marques. **Interprètes** : Leonor Silveira (Ema), Luís Miguel Cintra (Carlos Paiva), Cecile Sanz de Alba (Ema jeune), Rui de Carvalho (Paulino Cardeano), Glória de Matos (Maria do Loreto), Luís Lima Barreto (Pedro Lumiares), João Perry (Pedro Dossem), Diógo Dória (Fernando Osorio), Isabel Ruth (Ritinha), Laura Soveral (Tante Augusta), António Reis (Semblano), José Pinto (Caires), Michèle Larpin (Simona), Filipe Cochofel (Fortunato), Sofia Alves (Lolota), Beatriz Batarida (Luisona), Monique Dodd (Chelinha), Juliana Samarine (Femme de Nelson), Miguel Guilherme (Postier), Nuno Vieira de Almeida (Nelson), Isabel de Castro (Sœur Melo 1), Júlia Buísel (Sœur Melo 2), Joaquim Nogueira (Narciso), Dina Treno, Dalila Carmo e Sousa, Paula Seabra, voix-off de Mário Barroso. **Production** : Paulo Branco. **Directeur de production** : Alexandre Barradas (Portugal), Patricia Plattner (Suisse). **Administrateurs de production** : Elisabeth Bocquet, Luisa Perestrello. **Coproduction** : Madragoa Filmes, Gemini Films, Light night, en association avec Canal +, Télévision Suisse Romande, avec l'appui de : Secretaria de Estado da Cultura, IPC, Fondation Gulbenkian, Centre National de la Cinématographie, Office Fédéral de la Culture du département Fédéral de l'intérieur (Suisse), Eurimages-Conseil de l'Europe. **Durée** : 3 h 07
Mention Spéciale Quinzaine des Réalisateurs - Cannes 1993
Prix de la Confédération Internationale des Cinémas d'Art et Essai, Cannes 1993
Best Artistic Contribution Award - Tokyo 1993
Jaguar Maya du Meilleur film - Cancun 1993
Prix de la Critique, Festival Internacional de Cinema de São Paulo, 1993
Deuxième prix du Jury International de Presse pour Leonor Silveira, Genève 1993
Sortie : 1 septembre 1993 (Paris) - 15 octobre 1993 (Portugal)
Prix Akira Kurosawa pour l'ensemble de l'œuvre - San Francisco
Donatello - Prix Luchino Visconti pour l'ensemble de l'œuvre - Roma 1994

Transposition, de nos jours, dans le région du Douro, de Madame Bovary. Emma Bovary y devient Ema Paiva.

Val Abraham est un film à la croisée de plusieurs chemins, entre romantisme et réalisme, entre roman et film, entre XIX^e et XX^e siècle, entre féminin et masculin, entre classicisme et modernité.

Emma et Ema

Emma Bovary est une figure romantique dans un roman qui ne l'est plus, dont l'auteur entend "*traiter l'âme humaine avec l'impartialité que l'on met dans les sciences physiques*" : les rêves de l'héroïne n'en paraissent que plus médiocres. L'Ema de *Val Abraham* semble saisie par des rêves romantiques dont elle sait qu'ils sont inaccessibles : elle a lu *Madame Bovary* et déclare avec force "*je ne suis pas une Bovary-!*". Avant même de se marier, elle sait qu'elle n'aime pas son futur mari, qu'elle se trouve loin de la passion fusionnelle – romantique – qu'elle avait imaginée. La cérémonie du mariage, réduite à un rituel ("*on voit là une religiosité assez sociale, mêlée d'hypocrisie*" dit Manoel de Oliveira à propos de cette scène) au cours duquel les époux sont figés et maladroits, est en ce sens explicite. Ema n'a même pas l'illusion d'atteindre un jour l'idéal qu'elle poursuit malgré tout, comme s'il n'était plus de ce monde, ni de son époque. La première partie du film nous promène d'ailleurs dans un monde dont l'époque est volontairement indéterminée, comme si Oliveira voulait nous transporter peu à peu du XIX^e siècle du roman de Flaubert au XX^e siècle de son film.

Le désir d'Ema reste obscur, c'est pourtant lui qui sert de fil conducteur au film. Nous ne suivons point un élan passionnel, une quête effrénée, mais un "*état d'âme qui balance*" (définition qu'Ema donne d'elle-même) dont nous voyons quelques-unes des oscillations, quelques moments juxtaposés dont la succession n'a rien d'un enchaînement dramatisé. Le dispositif proposé par *Val Abraham* n'est pas celui d'un déroulement implacable vers une fatalité – la mort de l'héroïne. Au contraire, le drame semble absent

du film, comme l'image de la mort d'Ema sera escamotée, quasi hors champ : un pied qui bascule, un bruit sourd et l'on devine la chute, fatale. Le corps d'Ema est tombé, alors qu'il tend à s'élever, comme son regard, inoubliable, tout au long du film, semble se fixer au-delà de ce qu'il peut percevoir, toujours plus loin et plus haut.

Le balancement d'Ema est physique aussi. Sa claudication parfois l'attache lourdement au sol comme un oiseau blessé, et parfois lui donne une allure vacillante et flottante proche de la lévitation à laquelle se livre son esprit, comme une illustration de son vague à l'âme. A son corps lui-même elle peut échapper, comme le montre l'audace formelle du film qui substitue sans aucune justification une actrice à l'autre pour "incarner" le même personnage : nous avons affaire à un *rôle* qui se refuse aux effets de l'incarnation et de l'identification, qui nous sert de moyen de transport dans la situation du film plus qu'il ne la dessine.

Le personnage d'Ema se refuse à l'identification : nous ne pouvons pas adhérer à son désir profond qui reste indéterminé. C'est justement dans ses contradictions, ses emportements ou ses hésitations, ses refus ou son indifférence, que le personnage prend tout son intérêt, parce qu'il est alors au plus près du réel. Figure ambiguë, Ema l'est d'autant plus qu'Oliveira lui oppose des personnages parfois caricaturaux (sa tante qui incarne la bigoterie, ses amants, souvent réduits à un seul trait de caractère, les sœurs de Carlos qui représentent à elles seules toute l'hypocrisie sociale, etc.). Ema écoute plus qu'elle ne prend part aux nombreuses conversations du film au cours desquelles chacun débat sur des sujets comme l'amour, le couple, le travail. Aux opinions tranchées des uns et des autres, elle oppose parfois un questionnement, parfois une sorte de passivité

tranquille. Par cette traversée des opinions, Ema semble faire l'expérience de son époque (la nôtre), de ses changements moraux et sociaux, et nous avec elle. Mais Oliveira ne dresse ni un portrait psychologique ni un tableau impressionniste où dominerait son seul point de vue de cinéaste. Ce qu'il nous propose, c'est de confronter notre regard au sien, de participer librement au questionnement que son film met en œuvre.

Homme et femme

Val Abraham semble traversé par l'idée du romantisme : ambiances, décors, costumes, Ema elle-même, participent de la mise en place d'une atmosphère qui n'est pas de notre temps, qui paraît décalée par rapport à l'époque où le film se déroule. Le film constate, comme le roman de Flaubert dont il s'inspire, la difficulté de s'extraire du romantisme, vu ici sous l'angle de l'amour et du rapport entre les hommes et les femmes : “*A la vérité*, dit Oliveira¹, *je vois en Ema de Val Abraham deux femmes : une tournée vers la fascination illusoire du monde, l'autre vers la transcendance, la poésie d'une éthique romantique où l'amour doit être comme un dieu très respectable*”.

Ema fait l'expérience de l'éveil de sa sexualité (au cours d'une scène très sensuelle dans laquelle elle respire et caresse une rose, tandis que la voix off évoque le sexe de la femme) et multiplie ensuite les rencontres amoureuses, sans jamais rencontrer la *transcendance* de l'amour. *Val Abraham* nous parle de l'amour mais se refuse au sentimentalisme ou au pathétique : le film reste en retrait de toute exaltation

1. “Conversations...”, p. 102. Voir Bibliographie.

de la situation amoureuse. Et loin de l'observation froidement clinique, le film est au contraire baigné d'une sensualité et d'une intensité qui tiennent beaucoup au regard qu'Ema porte sur les choses, à l'apaisement qu'elle retrouve dans la contemplation du monde.

Femme, Ema fait tour à tour l'expérience du désir, de la fascination, de la concupiscence, de la dévotion que lui portent les hommes qu'elle rencontre. Aimée, elle cherche de façon illusoire son propre désir fusionnel dans l'amour de l'autre, elle vit l'être deux de l'amour comme une incomplétude. De l'amour absolu, vécu comme un don de soi (à l'un de ses amants, Ema demande : “*Pourrais-tu mourir pour moi ?*”) à ses extrémités narcissiques (elle compare le dos nu du jeune violoniste Narciso – figure caricaturale du jeune romantique – à celui d'une femme), le film fait le constat des impasses de la vision romantique de l'amour, dont la libération des mœurs (vécue par Ema, mais aussi par les autres couples du film) n'est d'ailleurs pas l'issue.

A travers l'expérience d'Ema (non son parcours intérieur mais plutôt sa traversée des situations, ses confrontations à l'autre vécues comme échec ou déception), le film pose la question de l'amour du point de la disjonction des sexes, dont les malentendus, tout au long du film, sont aussi source de pensée sur l'amour.

Roman et Film

Le texte du roman *Val Abraham* d'Agustina Bessa-Luís – libre adaptation de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert – est présent dans le film par le biais d'une voix off masculine qui en lit des extraits. Le texte lu présente des lieux ou des

personnages, commente l'histoire des uns, la pensée ou les sentiments des autres, nous livre quelques réflexions générales, mais se distingue absolument du rôle illustratif habituel de la voix off. Ici, l'effet de cette dernière est plutôt celui d'une juxtaposition du texte au film, d'une rencontre entre deux éléments disjoints – qui est aussi la disjonction entre la position d'une femme, la romancière, et celle d'un homme, le cinéaste – qui s'accompagnent, se répètent ou se contredisent pour faire passer une idée.

Il en va ainsi de la visite d'Ema chez les deux sœurs amies de son père : alors que l'on voit à l'image sa voiture entrer dans la propriété des deux sœurs, la voix off nous décrit le choc d'Ema face au reflet d'elle-même que lui renvoie le miroir de l'escalier, choc dont on verra les images quelques secondes plus tard – Ema a un mouvement de recul devant sa propre image. Ce “double” choc – lu puis montré – marque fortement la prise de conscience par Ema de sa beauté et du désir qu'elle peut inspirer (et de la haine qu'on lui vouera pour cette raison, comme le confirment immédiatement les commentaires des deux sœurs sur l'aspect sinistre et redoutable de sa beauté). Nombreuses seront ensuite les scènes de miroir du film placées sous le signe de la capacité de séduction d'Ema, qu'elle s'y pare de bijoux ou de chapeaux, qu'elle s'y coiffe longuement, qu'elle y croise le regard d'un futur amant, ou que la voix off nous fasse part de ses états d'âme amoureux.

Dans ces moments d'introspection, dans ces regards que l'héroïne porte sur elle-même, elle fait preuve d'une fascination qui est moins une interrogation sur le désir qu'elle suscite chez l'autre, qu'une forme de narcissisme, de contemplation de son propre désir d'absolu dont son miroir lui renvoie une image radieuse.

Ainsi, après le premier geste amoureux de Carlos, venu lui rendre visite à l'occasion du décès de sa tante, Ema ôte sa voilette de deuil devant son miroir pour essayer différents chapeaux, dans un geste de coquetterie qui tranche avec ce que la voix off nous dit de sa soudaine détermination (qui est aussi une résignation) au mariage. Plus loin, lors des préparatifs du mariage, elle réclamera du bleu pour sa robe, en espérant qu'il lui apportera le bonheur qu'elle réduit à l'objet parce qu'il lui fait déjà défaut. Et quand Lumières lui parle de sa beauté comme d'une simple apparence qui ne saurait suffire à l'amour véritable, Ema est furieuse de l'image qu'il lui renvoie d'elle-même. Mais sa colère ne sera qu'une pose de plus : d'un geste provoquant et théâtral, elle ôte un peigne pour libérer son abondante chevelure, avant de quitter la pièce. Les désillusions d'Ema la ramènent toujours à son illusion première, l'incomplétude de son rapport aux hommes la jette peu à peu dans une sorte de *saudade* permanente qui la soustrait aux autres et au monde, jusqu'à l'emporter tout à fait.

La voix off prend souvent la liberté de nous raconter la vie ou de nous exposer l'intimité et les aspirations profondes des personnages, y compris parmi les plus secondaires. C'est ici le texte du roman d'Agustina Bessa-Luís qui est l'élément narratif du film, qui donne une consistance dramatique aux personnages et aux situations. L'image et les dialogues, eux, laissent place à la contemplation et à la méditation, à côté du texte.

Le personnage de Ritinha, la lavandière sourde et muette, par exemple, prend toute sa dimension dans la juxtaposition entre ce que le texte nous dit de son histoire personnelle, et les longs plans qui nous la montre au travail. Parce que le film prend le temps de s'attarder sur ses gestes et sur son

regard, parce que le texte trouve les mots justes pour nous dire qui elle est, le personnage de Ritinha atteint une grande intensité qui tranche par rapport à d'autres personnages montrés de façon caricaturale. Elle est aussi le seul personnage auquel Ema porte (et manifeste) une véritable affection, comme le montre leur longue étreinte quasi amoureuse, lors des adieux d'Ema, à la fin du film. Domestique fidèle et efficace, Ritinha est une figure de la tradition et du travail, mais au plus loin de la soumission; femme, elle a fait le choix de renoncer à l'amour et au sexe, non par conviction morale ou religieuse, mais pour ne pas transmettre son handicap à ses enfants. Malgré sa domesticité, Ritinha est une figure de la liberté dont les seules contraintes sont celles qu'elle s'est imposées à elle-même. Pour cette raison, Ema la respecte et l'envie. Leur compréhension mutuelle dépasse leur différence sociale comme elle se passe de mots et de séduction : elle est instinctive, quasi charnelle.

Classicisme et modernité

Ritinha est un peu à l'image du film entier, entre tradition et modernité. Nombreux sont les ponts tendus dans *Val Abraham* entre le passé et le présent, tant dans ce que le film nous montre et nous fait entendre, que dans sa forme même qui n'est pas exempte d'un certain "classicisme" tout en restant fidèle aux caractères du cinéma moderne (et à ceux en particulier du cinéma d'Oliveira).

Denis Lévy a parlé à propos de *Val Abraham* de "points de figuration dans un ensemble non-figuratif"². Si aucun drame n'articule l'ensemble du film, il dramatise ponctuellement

2. Denis Lévy : "Val Abraham : modernité et post-romantisme", *Cinéluo*, Rouen, 1995

certaines personnages ou certaines situations, fait affleurer par endroit (notamment par l'usage de la musique romantique) des tonalités qui, si elles restent incertaines en raison de leur brièveté, n'en demeurent pas moins des repères possibles d'identification ou d'adhésion pour le spectateur.

Mais Oliveira cherche moins à restaurer les procédures du cinéma classique qu'à les disposer ici ou là comme points d'entrée dans le film. Il en va ainsi de la figure d'Ema : ce qui conduit le film n'est pas l'objet de son désir, bien qu'il soit identifiable par moments, mais le "balancement" de ce désir, tout au long du film. Si certains personnages peuvent apparaître comme des figures emblématiques (c'est le cas de Ritinha, par exemple), ils sont aussi des points de passage des idées qui restent flottantes sans être incarnées par l'un d'entre eux. Ainsi Ema n'incarne pas le romantisme, mais elle est le point d'entrée de l'idée du romantisme dans le film. A ce titre, son parcours met en œuvre une réflexion en forme de bilan sur ce qui reste aujourd'hui du romantisme, et sur la difficulté de s'en extraire.

La force de *Val Abraham* est dans l'ambition de ce projet et sa réussite artistique tient à sa façon d'ériger la nouveauté à partir de l'héritage classique, de construire la modernité du cinéma en fidélité à l'art réaliste, qui est aussi une façon d'en proposer la relecture.

Emmanuel Dreux

A caixa

(La cassette) - 1994

Scénario, dialogue et réalisation : Manoel de Oliveira. D'après la pièce homonyme de Prista Monteiro. Photo : Mário Barroso. Son : Jean-Paul Mugel. Montage : Manoel de Oliveira et Valérie Loiseleux. Assistant réalisation : João Fonseca. Scripte : Júlia Buísel. Décors et costumes : Isabel Branco. Maquillage : Silvia Carissoli, Valérie Tranier. Mixage : Jean-François Auger. Interprètes : Luís Miguel Cintra (L'Aveugle), Glicínia Quartín (La Vieille), Rui de Carvalho (Le Patron du bar), Beatriz Batarda (La Fille), Diógo Dória (L'Ami), Isabel Ruth (La Vendeuse), Filipe Cochofel (Le Gendre), Sofia Alves (La Prostituée), Mestre Duarte Costa (Le Guitariste), Paula Seabra (La Femme enceinte), Miguel Guilherme, António Fonseca, Rogério Samora (Les trois Amis), Duarte d'Almeida (Le second Aveugle), Júlia Buísel (Le peintre naïf), Tiago Henriques, Gilberto Gonçalves, Rogério Vieira, Sharon Ahrens, Marsha Smith, Joel Ferreira, Suzana Alves, João Gustavo, José Wallenstein, Mario Barroso, Carla Brigida. Production : Paulo Branco. Direction de production : João Canijo, Elisabeth Bocquet, Alexandre Barradas. Administrateur production : Luisa Perestrello. Chef de production : João Montalverne. Coproduction : Madragoa Filmes, Gémini Filmes, La Sept Cinéma. Avec la participation de : IPACA, RTP, Canal+, Ministère de la Culture et de la Francophonie. Durée : 1 h 33.

Quinzaine des Réalisateurs - Cannes 1994

Internationales Forum des Jungens Films - Berlin 1995

Sortie : 18 novembre 1994 - (Portugal), 1 février 1995 (France)

Dans le quartier tout le monde envie l'aveugle qui a droit à une cassette « officielle » pour recueillir les aumônes des passants. Si bien que lorsqu'elle est volée, tout le monde pourrait avoir fait le coup : l'ami du Gendre, la vieille, son petit-fils, les trois amis qui traînent dans le troquet... L'arrivée d'un second aveugle avec sa cassette exacerbe les tensions. Le gendre du premier aveugle poignarde un des trois amis et l'aveugle se tue. Alors, sa fille, jusque là écrasée de travail, tyrannisée par son mari et par son père, s'épanouit en vivant de la générosité des gens, grâce à un papier « officiel », mis sous verre, qui expose ses malheurs.

La cassette s'ouvre par une phrase censée nous fournir le bon point de vue sur ce que nous allons voir : *“Bien que se présentant comme la réalité d'un quartier pauvre, ce film est la fable ancienne des anachronismes et des différences sociales du monde d'aujourd'hui”*. Ce n'est donc pas à la description de quelque “tranche de vie” que nous allons avoir affaire mais à quelque chose de plus relevé : une “fable”, c'est-à-dire un genre qui suppose pour le moins le regard distancié d'un moraliste. Cette phrase mérite qu'on s'y arrête, ne serait-ce que parce que nous savons à quel

point notre jeune octogénaire peut être malicieux et qu'il ne faut pas prendre tout ce qu'il nous dit pour argent comptant (surtout à propos d'une cassette destinée à en recevoir). Outre le fait que le syntagme “les anachronismes et les différences sociales du monde d'aujourd'hui” révèle rapidement à l'examen son abyssale vacuité, il devient évident à la vision du film que le rapport de cette annonce avec ce qui va suivre est à peu près de même nature que celui qui existe entre un “plan social” et la réalité de licenciements massifs. La fable tourne court en effet devant le spectacle du groupe humain rassemblé autour de la ruelle pentue de Lisbonne qui sert de décor au film où il semble que seuls règnent la cupidité, la lutte féroce pour la survie, la jalousie, le mépris mutuel et de soi-même. Qu'est-ce qu'une telle accumulation peut bien donner à penser ? Puisque nous sommes dans un “quartier pauvre”, aurions-nous là une “réflexion” sur la nature du “peuple” (plutôt sinistre, il faut en convenir) ou sur ses capacités politiques (guère plus stimulantes, puisque l'unique principe qui régit ici les comportements est la guerre perpétuelle de chacun avec son semblable) ?

En réalité, chez Oliveira, le peuple, considéré dans son état “présent”, ne fait l'objet d'aucun propos. Mais quand il en est question dans ses films, ce qui arrive, c'est principalement sous deux formes. Dans l'une, le peuple n'existe que pour autant qu'il a été amené à se déclarer à partir d'énoncés ou de thèses portant sur le pays. L'histoire du Portugal ayant été ce qu'elle a été, l'existence du peuple sous cette forme est donc pour Oliveira essentiellement évanescence – il faut se reporter ici au grand film sur la question qu'est *Non, ou la vaine gloire de commander*. Il rejoint ici le Mallarmé de *L'action restreinte* pour lequel *“faute que se déclare la Foule (...) quand du passé cessa et*

que tarde un futur ou que les deux se remèlent perplexe-ment...”, on n’a absolument rien. Il ne reste alors d’autre issue pour figurer le peuple que celle de la fiction. C’est une sorte de théologie négative : puisque le peuple est au-delà de toute représentation, rien ne s’oppose à ce qu’il fasse l’objet d’une création de l’imagination ou d’un mensonge, voire, comme dans *La cassette*, d’une féerie (c’est également à cette veine féerique que se rattache en définitive *Aniki-Bóbó*, en dépit de sa réputation de film précurseur du néo-réalisme)¹.

La fiction que bâtit Oliveira dans *La cassette* repose sur deux opérations simples et même grossières (mais c’est la radicalité assumée de cette grossièreté qui fait l’humour du film). Première opération : le peuple, ce sont “les pauvres” (“*nous, qui sommes pauvres*” revient comme un leitmotiv dans la bouche des personnages), c’est une collection de *pauvres types*, c’est-à-dire de pauvres comme types, de types de pauvres. Deuxième opération : les pauvres, ce sont les gens qui sont au plus bas de l’échelle. Il faut bien comprendre ici que l’échelle en question n’est pas seulement l’échelle sociale, il s’agit plus généralement de l’échelle *des êtres* : du point de vue chrétien, *La cassette* nous offre le spectacle d’une humanité déchue ou corrompue, mais si l’on adopte le point de vue du naturaliste (et dans un film de Oliveira, il est toujours possible de considérer les choses simultanément sous plusieurs angles), c’est plutôt celui d’un stade très inférieur de l’humain où, par certains traits, la distinction avec l’animal devient même problématique : la nervosité du gendre de l’aveugle lorsque ses voisins

1. On dira que c’est là la façon qu’a Oliveira d’illustrer la phrase de G. Deleuze qui figurait en exergue du n° 18 de *L’art du cinéma* : “Il n’y a pas d’œuvre d’art qui ne fasse appel à un peuple qui n’existe pas encore”.

s’approchent de trop près de son territoire, les jeux cruels des mauvais garçons avec la cassette qui rappellent ceux des chats avec leur proie, les parades amoureuses qui se déclenchent dès l’arrivée d’une créature du sexe opposé, pour ne rien dire de la grand-mère au début du film qui commence sa journée en pissant debout dans la ruelle. C’est proprement là l’élément de *féerie* du film, soit la proposition d’un monde peuplé d’êtres dont le statut est indécis (si on voulait donner un patronage littéraire à *La cassette*, il faudrait plutôt le chercher du côté d’Apulée que de Zola).

Une équivoque semblable est déjà présente dans une “fable ancienne”, celle par laquelle Platon conclut le *Timée*. Il y est question du mode de réincarnation des hommes selon les mérites de leur vie passée. “*La quatrième [et dernière] espèce, qui vit dans l’eau, est née des plus stupides et ignorants de tous. Ceux-là, les artisans de leur transformation ne les ont même plus jugés dignes de respirer un air pur, parce que leur âme était souillée de toutes sortes de fautes (...) Voilà d’où est venue la nation des poissons, des coquillages et de tous les animaux aquatiques qui, en raison de leur basse ignorance, ont en partage les demeures les plus basses*”. Il faut bien reconnaître que les personnages de *La cassette* évoluent dans un milieu qui évoque plus d’une fois un aquarium. Il est impossible de s’en échapper par le haut, où le chemin est barré par une bâtisse qui est peut-être une église, non plus que par le bas, fermé par le boulevard (le gendre de l’aveugle, qui en fera la tentative après la rixe mortelle avec les mauvais garçons, essaiera de prendre une barque, mais, rattrapé, finira significativement échoué sur le quai).

La figuration du peuple dans *La cassette* relève donc de la fable, ou plus exactement de l’affabulation, dont en

l'occurrence la cocasserie est plutôt réjouissante. Mais en même temps cette affabulation est "vraie" ou, comme dirait Oliveira lui-même, c'est une affabulation *vitale*. "*La vie est déjà représentation d'elle-même*", dit-il dans l'entretien qu'il a accordé en 1987 à Jacques Parsi², "*nous sommes dans un spectacle, dans une représentation... vitale. Vitale parce qu'originale. Vitale parce que non pas représentation d'autre chose mais représentation de soi-même. C'est ce que j'appelle un pré-théâtre*". C'est de ce biais que le film pourrait bien avoir, quand même, une signification *politique* : car il se peut (et ceci est moins réjouissant) que des gens en arrivent, dans certaines conditions historiques, à être collectivement les auteurs d'une représentation (d'eux-mêmes) telle que celle à laquelle nous, spectateurs, assistons en voyant le film *La cassette*. Ce que la caméra d'Oliveira enregistre c'est le "spectacle de la vie" et ceci dans le sens particulier qu'il donne à l'expression : la vie déjà spectacle d'elle-même. La ruelle en pente et toute en escaliers est filmée comme un décor de théâtre (la bâtisse et le boulevard de tout à l'heure en sont les côtés cour et jardin), ce qui est un forçage par rapport aux conditions d'un tournage qui, selon toute apparence, s'est bel et bien déroulé dans un quartier de Lisbonne. Les acteurs du drame entrent sur la "scène" chacun à son tour, échangent les répliques correspondant à leurs rôles respectifs, nous font parfois part de leur appréciations selon la meilleure tradition de la *commedia dell'arte* ("Quel canon-!" commente pour la caméra Diógo Doria à l'approche de la prostituée en vermillon), ou bien se disposent en groupes face à nous à la manière d'un chœur tragique, et quand l'action n'a momentanément plus besoin d'eux, ils

2. *Manoel de Oliveira*, éditions Dis voir, 1988, p. 85

regagnent leurs "loges" (la pièce où la fille de l'aveugle fait du repassage, la salle du bistrot pour les mauvais garçons). C'est d'ailleurs manifestement comme un entracte qu'il faut considérer la séquence des danseuses en tutu jaune que l'on voit – descendues de quels cintres ? – faire quelques entrechats dans le décor devenu vacant à la tombée de la nuit.

Il y a justement un endroit, un seul, où la fiction est incapable de *se voir elle-même*, c'est bien entendu celui qui est occupé par l'aveugle ; et que cet endroit soit par elle institué comme central en raison du rôle dévolu à sa cassette – le constituant en "point aveugle" – peut être considéré comme une mise en abîme du dispositif (de même que, d'une autre façon, le "cadre" dans lequel la fille de l'aveugle inscrit à la fin du film le récit de ses malheurs). Et, de même, le vol de la cassette constitue un moment central dans l'argument narratif. Lui-même est totalement hors champ, on ne le voit ni ne l'entend : c'est la plainte déchirante de l'aveugle découvrant la disparition de son trésor qui nous apprend qu'il vient d'avoir lieu. Moment de grâce pourtant, car le temps supposé nécessaire à la réalisation du forfait, le cinéaste le consacre à se regarder, à son tour, en train de faire son travail ; moment réflexif qu'il délègue à deux artistes : la femme peintre, silhouette burlesque que l'on voit installer son chevalet et faire à la main ses repérages dans la ruelle déserte, et le professeur de guitare "non fadiste" qui interprète l'*Ave Maria* de Schubert. Comme le dit ce dernier : "*J'ai quitté un monde que je n'aimais pas. Ce n'est pas le paradis, mais je suis un inconnu. Ce n'est déjà pas si mal*".

O convento

(Le couvent) - 1995

Scénario, dialogue et réalisation : Manoel de Oliveira. D'après une idée originale d'Agustina Bessa-Luís. **Photo** : Mário Barroso. **Musique** : S. Gubaidulina (Les sept dernières paroles - Offertorium) - I. Stravinski (The Rake's Progress) O. Mayuzumi (Prelude for String Orchestra). **Son** : Jean-Paul Mugel. **Montage** : Manoel de Oliveira et Valérie Loiseleux. **Production** : Paulo Branco. **Assistant réalisation** : Jacques Arhex, João Fonseca. **Scripte** : Júlia Buísel. **Décor** : Zé Branco et Ana Vaz da Silva. **Costumes** : Isabel Branco. **Maquillage** : Cédric Girard, Margarida Miranda. **Coiffure** : Agathe Moro. **Mixage** : Jean-François Auger. **Assistants photo** : João Guerra, Miguel Robald. **Assistant son** : Olivier Varenne. **Assistant plateau** : Hernani Cidade. **Traduction** : Jacques Parsi, Pierre Hodgson. **Directeur de production** : João Canijo. **Chef de production** : João Montalverne. **Co-production** : Madragoa Filmes (Portugal), Gemini Films (France), La Sept-Cinéma (France), avec la participation de : IPACA (Instituto Português da Arte Cinematografica e Audiovisual), Secretaria de Estado da Cultura, Canal +. **Administration Production** : Luisa Perestrello (Portugal), Elisabeth Bocquet (France). **Interprètes** : Catherine Deneuve (Hélène), John Malkovich (Michaël), Luís Miguel Cintra (Baltar), Leonor Silveira (Piedade), Duarte de Almeida (Baltazar), Heloisa Miranda (Berta), Gilberto Gonçalves (le pêcheur).
Compétition Officielle - Cannes 1995
Durée : 1 h 30 mn.
Sortie : 6 septembre 1995 (France) - 22 septembre 1995 (Portugal)

Le professeur Michaël Padovic vient en compagnie de son épouse Hélène au couvent d'Arrabida pour trouver des documents qui fonderont sa thèse selon laquelle Shakespeare aurait été juif d'origine espagnole. Dans ce couvent, le diabolique Baltar et la très belle Piedade vont compléter un quatuor aux relations très étranges qui met le couple en danger. Hélène repartira victorieuse avec son mari, alors que Piedade et Baltar auront disparu au cours de l'incendie de la forêt jurassique qui jouxtait le couvent.

cf. texte d'Alain Badiou, p. 119 (*La Divine Comédie*).

Party

(Party) - 1996

Scénario, adaptation et réalisation : Manoel de Oliveira. **Dialogue** : Agustina Bessa-Luís. **Traduction** : Jacques Parsi. **Photo** : Renato Berta. **Montage** : Valérie Loiseleux. **Son** : Henri Maikoff. **Mixage** : Jean-François Auger. **Assistant réalisation** : José Maria Vaz da Silva. **Scripte** : Júlia Buísel. **Décor** : Maria José Branco. **Costumes** : Isabel Branco. **Maquillage** : Emmanuelle Fèvre. **Coiffure** : Philippe Mangin. **Assistant photo** : Jean-Paul Toraille. **Assistant son** : Olivier Varenne. **Interprètes** : Michel Piccoli (Michel), Irène Papas (Irène), Leonor Silveira (Leonor), Rogério Samora (Rogério), Sofia Alves (La jeune femme à la robe courte). **Production** : Paulo Branco. **Directeur de production** : Stéphane Riga. **Une coproduction** Madragoa Filmes - Gemini Films, avec la participation de l'IPACA, Ministério da Cultura, RTP, Canal +, & CNC.
Durée : 1 h 33
Tournage : Janvier février 1996
Sortie : 2 octobre 1996 (France)

Leonor et Rogério donnent une garden-party dans leur belle propriété des Açores. Irène et Michel sont de leurs invités. Leonor se laisse courtiser par Michel, un Don Juan, un peu vieilli mais au panache intact. Une tempête emporte tout. Cinq ans plus tard, Michel et Irène, de passage aux Açores, viennent dîner chez le jeune couple. Rien n'est oublié et Leonor est sur le point de tout quitter pour suivre Michel.

Party : “la double constance”

Rogério

Dès les premiers plans du film, le mari, Rogério, apparaît comme le maître de maison – la propriété de ses ancêtres, sur l'île de Sao Miguel – lieu magnifique et doublement clos, sur lui-même et sur le passé.

Mais Rogério est aussi dominé par ce décor monumental et écrasant (à l'image des atlantes de sa cheminée dont il est si fier), où chacun des meubles, chacune des œuvres d'art semblent posés là comme dans un musée, dont il serait le gardien. Il se déplace dans ce décor théâtralisé avec des gestes mesurés, couvant ses objets du regard, précisant l'origine

prestigieuse de ses plus belles pièces. Il émane de ce lieu, et de l'aspect figé de son propriétaire, une pesanteur qui nous saisit progressivement, une angoisse qui peu à peu nous envahit.

Car ce décor n'est pas seulement décoratif, il semble prendre part parfois à la situation, ou vouloir la commenter : nombreux sont les plans de coupe qui s'attardent, au cours du film, sur des détails d'architecture ou sur des objets d'art (une statuette, une armure, un portrait, une fresque, etc.) où chaque fois se confirme l'impression d'une présence, mystérieuse et déroutante, d'une sorte de dialogue sourd établi avec les quatre personnages du film.

Leonor

Leonor, la femme de Rogerio, apparaît pour la première fois dans le jardin de la propriété. Pensive ("*une mauvaise habitude*", lui dit son mari), elle regarde l'horizon, tournée vers l'extérieur, l'ailleurs. Elle lui propose la fuite afin d'échapper à la garden party organisée pour fêter leur dix ans de mariage. Trop tard, répond Rogerio, il faut aller s'habiller pour recevoir les invités qui arrivent déjà.

D'emblée, sans drame, l'écart entre les époux est donné, qui annonce déjà le ton et le sujet du film. "*Les femmes veulent le ciel, les hommes un foyer*" entendra-t-on plus tard, au cours d'une des nombreuses conversations du film qui toutes ont trait à la même question, celle de la différence des sexes, de ce qui sépare les hommes des femmes, qui est aussi ce qui les attire les uns vers les autres.

Prisonnière d'un décor qui n'est pas le sien, Leonor se laisse envahir par ce qui vient de l'extérieur, le vent, la pluie, la mer, porteurs de sentiments incontrôlables.

Michel

Michel éprouve une attirance quasi magnétique pour Leonor, comme l'illustre la scène de leur dialogue où, alors qu'elle se tient debout, immobile au centre de l'écran, il ne cesse d'aller et venir, sortant du champ à gauche ou à droite, pour toujours revenir au centre, comme aimanté par la jeune femme. Présenté comme un séducteur ("celui qui conspire contre l'ordre des choses" tel qu'il se définit lui-même) à la réputation déplorable, notre impression première face à cette scène est celle d'une parade de séduction un peu ridicule, voire comique. Plus tard, au bord de la mer, Michel apparaîtra sincèrement épris, désorienté par le sentiment qui l'assaille, et en deviendra du même coup tragique.

Sans cesse le film oscille entre ces deux tonalités, la comédie du désir (sexuel) ou la tragédie du désir (amoureux). Car dans ces deux scènes quelque chose s'ajoute et prend le pas sur ce qui est représenté, qui tient à la fois du jeu des acteurs, du dialogue, de la situation, du décor, et de la façon dont le film organise leur rencontre : la mise en scène d'Oliveira, sa composition (j'utilise à dessein un terme qui renvoie moins au théâtre qu'à la peinture, la musique, la poésie) soustrait ces éléments au dramatique et au figuratif dont ils sont issus, pour en extraire ici l'alchimie étrange de la mise en œuvre du désir ou là les ambiguïtés de son obscur objet.

Irène

Irène fut comédienne, tragédienne (elle a joué Electre dont l'histoire, dit-elle, passerait aujourd'hui pour un fait divers). Elle en a gardé un sens certain du geste et dans sa

bouche les dialogues d'Agustina Bessa-Luís sont plus que pour les autres comédiens des répliques de théâtre.

Souvent, qu'elle se lève brusquement pour ordonner le départ ou qu'elle prononce quelques paroles définitives, elle donne l'impression de mener un jeu dont les règles pourtant lui échappent. Qu'elle parle ou qu'elle écoute, qu'elle rie ou qu'elle chante, la présence d'Irène est toujours remarquable, jusque dans ses provocations, nombreuses et parfois obscènes. Irène relève le défi et mène le combat jusqu'au bout, avec ses armes (contre la jeunesse notamment, puisqu'elle parle de son âge et de celui de Leonor – "*quand on compare l'âge d'une femme c'est avec celui d'une autre femme*", dit-elle avec l'esprit qui la caractérise).

Irène agit, là où les autres personnages donnent l'impression de se laisser agir, déplaçant sans cesse par sa présence la tonalité du film du registre de la comédie à celui de la tragédie.

Intrigue

Que s'est-il passé entre Leonor et Michel lors de leur promenade au bord de la mer, le jour de la Garden Party ? Le film n'apporte pas de réponse à ce qui est pourtant un des fils conducteurs de sa *narration*. On voit bien que l'essentiel est ailleurs, dans le questionnement que le film propose sur le désir et son objet, sur la liaison/déliaison entre l'amour et le sexe.

Dialogue, décor, comédiens sont les éléments distincts, autonomes (auxquels on peut ajouter les motifs architecturaux, picturaux et musicaux) à partir desquels Oliveira compose son film, éléments dont il organise la rencontre autour (plus qu'au cœur) d'une situation qui n'est jamais vraiment dramatisée, mais plutôt présentée au spectateur.

Oliveira appuie l'effet de texte, théâtral, artificiel, dit ici en français par des comédiens étrangers dont l'accent retire encore du naturel (sauf pour Michel Piccoli, éternel Don Juan, dont la présence ici est porteuse de tous ses rôles au cinéma, alors qu'Irène Papas est immédiatement associée au théâtre et à la tragédie).

Artifice et nature

Il joue aussi du contraste entre l'intérieur et l'extérieur, qui est aussi opposition entre ordre et désordre, artifice et nature. Que penser de cette menace permanente que semblent représenter les éléments naturels (la mer, le vent, la pluie, le brouillard, le ciel), porteurs de dérangement, d'inconnu, de désarroi, de trouble ? Tour à tour la mer et les rochers sont le contrechamp minéral de la déclaration d'amour de Michel à Leonor, puis les responsables désignés du trouble dont il est saisi (il dénonce la présence de la mer qui lui fait "*perdre le nord*"). Le vent et l'orage mettent fin prématurément à la garden party ; Leonor évoque avec émoi les mauvaises rencontres que l'on peut faire dans le brouillard (Rogerio, lui, n'y voit que de l'eau en condensation) et se laisse littéralement envahir par la pluie (qui provoquera une série de chutes comiques de Rogerio à la fin du film).

On pourrait multiplier les exemples de cette présence "organique" de la nature et de ses éléments qui, tantôt palpable, tantôt plus volatile, semble agir sur la situation et influencer sur le comportement des personnages, et peu à peu imprègne notre perception du film. Oliveira utilise la nature (tout en se plaçant au plus loin du naturalisme – on voit bien qu'il ne s'agit pas pour lui de restituer la réalité le plus

exactement possible) pour la juxtaposer ou la superposer aux artifices déclarés du film. Loin d'opérer une fusion réaliste des divers éléments du film dans le but de nous faire croire à l'univers qu'il représente, Oliveira nous donne plutôt à penser leur écart, leur voisinage plus ou moins long, plus ou moins surprenant – quelquefois déroutant, mais toujours porteur d'idées.

Dénouement

Cinq ans après la garden party, les deux couples sont à nouveau réunis pour un dîner sans plats ni couverts, autour d'une table sur laquelle trône un énorme poisson naturalisé. L'artificialité de la situation est évidente, accentuée par les contorsions comiques des personnages qui s'efforcent de contourner l'encombrant poisson afin de pouvoir se parler. La charge symbolique de l'objet est si lourde (de l'indécence à la monstruosité), sa présence si étrange, qu'elles nous sortent immédiatement de la convention pour nous porter directement au vif du sujet (les personnages eux-mêmes en oublient très vite les mondanités et les convenances – *“votre repas est répugnant”*, lance Irène excédée, alors que Leonor et Michel déclarent n'avoir jamais cessé de penser l'un à l'autre depuis cinq ans).

Le dialogue d'Agustina Bessa-Luís, au-delà de la situation, est l'élément sur lequel le film se structure, au point que le temps de celui-ci se déploie en fonction de celui-là, puisque Oliveira nous présente successivement de longs dialogues (Irène et Rogerio d'une part, Leonor et Michel d'autre part) dont le déroulement simultané n'est jamais alterné avec l'autre, et dont la continuité renvoie là encore aux conventions du théâtre plus qu'à celles du cinéma.

Le dialogue dans *Party* est le lieu où les couples peuvent exister, le lieu de l'amour et de ses vérités, où le dire équivaut le montrer. Dialogue d'amour, entre Leonor et Michel; dialogue sur l'amour, entre Irène et Rogerio. Michel et Irène surgissent chez Leonor et Rogerio, et avec eux le désordre de ce dire vrai, où même le non dit est dit.

Il ne saurait y avoir de dénouement à l'amour. *Party* nous offre donc un happy end de pure convention, un “remariage” sur le fil et plein d'humour entre Rogerio et Leonor. Il se déclare ruiné, elle lui répond : *“C'est la chose la plus excitante que tu aies dite jusqu'à aujourd'hui”*, avant d'ajouter *“Il est temps de commencer. Et nous serons heureux à jamais. Nous pouvons louer la maison. Il y a beaucoup de monde que ça peut intéresser. Pour des mariages et des garden parties”*.

Emmanuel Dreux

[Party, 2]

“Lorsque l’un l’autre
Vous vous portez aux lèvres et buvez – : breuvage contre breuvage :
Ah-! comme le buveur alors de l’acte étrangement s’évade.”¹

Stanley Cavell, dans *A la recherche du bonheur*, avait repéré un genre hollywoodien : la “comédie du remariage”. Pour établir la nomination de ce genre, il entreprit sept études de films, de comédies américaines : “remariage”, c’est dans son livre, le nom même de l’amour, rendu obscur par le mariage. Le même couple se sépare puis se remarie. Ce remariage, s’il a l’apparence d’une répétition, est pris comme une figure d’interruption de la loi. Il intervient comme une décision scellée par une mise à l’épreuve de la consistance de l’amour dans la durée, c’est-à-dire dans un espace de fidélité hors du contrat du mariage, dans sa rupture.

Le mariage est le happy end des comédies, c’est-à-dire une fin, même si “heureuse”. Dans les comédies du remariage, le remariage est un pari.

Dans le mariage, la fidélité elle-même est rendue obscure : est-elle loi ? Est-elle consistance réelle de l’amour ? Est-elle routine, comme le dit un acteur de *Party* (Rogerio) : “*Je fais plus confiance à l’habitude qu’aux sermons des patriarches. L’ennui nous rend fidèle et pas la morale.*”

Donner une garden party pour fêter ses 10 ans de mariage est-il l’annonce même d’un remariage et de la nécessité d’un nouveau pari en faisant l’économie de la séparation ? Car c’est exposer publiquement un lien (un contrat) avec une personne, d’où l’obscénité de toute allusion à l’amour, qui, lui, n’est pas de l’ordre du contrat. C’est pourquoi “le

1. Rilke, *Les Elégies de Duino* (traduction J-F. Angelloz), GF Flammarion.

sexe” est si souvent convoqué, car il fait partie clandestinement du contrat. Tandis que rien ne prouve l’amour.

D’où le jeu : la représentation théâtrale est requise.

Party, tout en exposant un lien évident à la comédie hollywoodienne – ne serait-ce que dans ce coup de théâtre au traitement burlesque de la fin du film –, n’est pas réellement une comédie, car le film oscille entre la tragédie et la comédie.

Le mariage est le moteur de la comédie. Il sera ultimement neutralisé, rendu indifférent par le “jeu” de l’amour. Leonor Silveira et Rogerio Samora, gardiens des traditions, jeunes et acteurs portugais, sont le couple marié. Irène Papas et Michel Piccoli sont un couple d’amants : la femme fatale et le séducteur – tous deux un peu vieux –, sont aussi des acteurs, célèbres, la Grecque du côté du théâtre, le Français du côté du cinéma. Procédé cher à Godard, les acteurs gardent leur véritable prénom, ce qui rend les personnages ambigus et très riches. De plus, l’accent des acteurs qui disent le texte en français résonne chacun comme un monde de référence singulier.

Le réel du film, c’est qu’il confronte 4 couples : Leonor/Rogerio, Irène/Michel, Leonor/Michel, Irène/Rogerio, plus dans la première partie, deux scènes qui rassemblent les deux couples. Cette disposition est la même pour la deuxième partie.

De plus, tout comme Platon fait couler les paroles de Diotime par la bouche de Socrate dans *Le Banquet*, où l’amour est en question, Manoel de Oliveira, pour inventer un film sur l’amour, convie une femme – Agustina Bessa-Luís –, à en écrire les dialogues. “Femme” est d’emblée du côté du savoir de l’amour. Les dialogues ont une force constante, on les écoute avec un plaisir extrême, car chaque mot tombe comme une vérité sur l’amour, même quand un dire est démenti plus loin.

Tandis que le cinéaste filme, “silencieusement” : jamais regards d’homme regardant une femme – désir, amour, trouble, convoitise –, n’ont été rendus avec une telle justesse, ou tout simplement ne s’étaient vus. C’est que, en caméra subjective, le cinéaste se présente comme un “personnage” en plus, comme celui qui conspire à la narration, ou à la représentation, c’est-à-dire qu’il s’expose comme regard désirant.

Le film salue l’origine grecque de l’amour : plan noir, chant de femme, Irène Papas, paroles grecques, naissance de la tragédie, puis le ciel gris : voix d’une femme, comme voie d’accès aux couleurs : choc du vert de la pelouse.

Irène Papas, femme, langue maternelle grecque, actrice, précède son personnage. Si l’on repense sa présence dans le film, elle nous fait saisir quelque chose de l’infini de l’amour, quel que soit l’âge des amants. Lorsqu’elle dit à Rogerio “*j’ai joué Electre*”, elle est simultanément le personnage d’Irène, qui maîtrise la crainte de perdre son amant, femme désirable – et l’aveuglement de Rogerio, en mari têtu occupé par la jalousie nous agace – ; elle est l’actrice qui jouait Electre, mais elle est aussi Electre, devant nous, visage enflammé par le feu de la cheminée, son visage contre la tête d’un atlante illuminé par la même flamme, sculpture rendue vivante du rayonnement de la femme.

Le couple d’amants fictifs pour le film, Michel Piccoli/Irène Papas, fonctionne dans la déliaison continue créée par leur célébrité respective et singulière. C’est un couple pour lequel on se dit, dès leur entrée en scène : ils sont *deux*, c’est-à-dire que l’on est attentif au jeu de l’amour visible dans ce couple. Extraordinaire est la complicité de l’amour entre eux jouée : un regard, un fou rire, un geste de tendresse, le “*eh bien, quoi ?*” de Michel à Irène, lorsqu’il

suit des yeux Leonor qui s’éloigne ravissante en jupe courte.

Le mariage du jeune couple est ce qui autorise la comédie à partir de l’étatisation du lien. Sans cela, la question “ *aimez-vous votre femme ?*” d’Irène à Rogerio (qu’elle connaît à peine) ne serait pas simplement comique parce qu’inconvenante, mais prendrait des allures scabreuses et mélodramatiques.

Ce que le film explore, en idées-cinéma, c’est la disjonction dans l’amour : d’abord la différence homme/femme (thème présent dans la comédie hollywoodienne), mais aussi la liaison-déliaison de l’amour et du désir, du désir et du sexe.

La visibilité du sexuel au cinéma se donne dans *Party* dans une passe inattendue : non pas dans le montré (inflation du cinéma commercial actuel : exposition de la nudité des corps, du rapport sexuel), mais dans l’effraction de *dire*s ou d’*objets*, de *présences* ou de *regards* insolites, que l’on pourrait qualifier de déplacés ou d’*obscènes*. Le film est ainsi empreint d’une atmosphère “surréaliste” et jamais pornographique, c’est pourquoi il laisse entrevoir le désir.

Premier plan surprenant du film, car il ne peut être que le “regard” du cinéaste, c’est celui qui cadre, presque sous la table, les jambes de Leonor découvertes jusqu’à mi-cuisse par sa jupe très courte. Le couple s’est bien exposé au yeux du monde en donnant la garden party. D’où les remarques du mari sur “l’indécence” de la robe.

C’est la réponse provocante de Piccoli (lorsqu’il rentre du bord de mer avec Leonor) à la question de son mari “*qu’avez-vous fait ? — Nous nous sommes aimés, rien de plus.*” Car s’il y a eu rencontre amoureuse, alors ce ne sont pas des choses que l’on dit en public. L’intime de l’amour est de l’ordre du *deux*. Ceci redouble l’impression d’avoir assisté à une représentation, à une fausse déclaration, mais qui n’a jamais atteint un tel point de sincérité, comme le

“*j’ai peur*” de Leonor. C’est ce qui fait que le spectateur est plutôt désorienté. Car, au bord de la mer, Michel, le “séducteur”, a fait une déclaration d’amour à Leonor. Et l’on peut dire que Leonor s’est prêtée au jeu. Jeu mis en scène par le cinéaste : jeu de cache-cache dans les rochers. La disparition de Leonor, l’expression d’abord effrayée du visage de Piccoli : contrechamp sur les vagues qui battent les rochers – idée de la mort –, puis à nouveau le jeu : Leonor aperçue se cachant, puis un dialogue en partie aveugle, la voix de Leonor cachée, et finalement, émergeant des rochers sombres, le visage blanc et le buste de Leonor émergeant de la roche, comme une *Naissance de Vénus*.

Michel Piccoli est ici acteur extraordinaire – comme il le dira de lui-même dans la deuxième partie du film : “*Je suis quelqu’un d’extraordinaire*”. Il joue le trouble de la rencontre amoureuse, dans une minutie impossible à rendre dans une scène d’amour romantique où la nature est toujours donnée comme décor, comme contrechamp orchestral de la passion, remplie de sous-entendus. Ici la mer est un fond calme, silencieux et gris, fait corps avec le corps de l’acteur, le gris découpe à peine le costume blanc, fragilise l’homme, lui offre l’infini, confère à ses paroles une vérité troublante. Piccoli semble inventer son texte, ce qui est propre à ce seul personnage. Dans la deuxième partie “Cinq ans plus tard”, on comprend à l’attitude de Leonor qu’elle n’a pas vu, ni vécu la même scène que nous (ni que lui), mais justement l’aspect romantique des choses, car son personnage sort tout droit de *Val Abraham*, c’est-à-dire qu’il est teinté de Madame Bovary. C’est pourquoi dans cette deuxième partie, Leonor, face à Michel, dans une scène d’amour totalement disjointe, s’offre, elle, à la pluie, dehors, encadrée par la porte, et Michel, lui, reste au sec à l’intérieur de la maison.

Elle, est le feu dans un mariage fou avec l’eau, lui, est d’un seul coup, la froideur sèche du mari, de celui qui aime en silence.

“*Tout ange est effrayant*”

Les objets participent à la mise en scène, comme les éléments naturels, en entrant par moment véritablement en scène : deux atlantes (sculptés par des disciples de Michel-Ange), un couple d’anges-porte-lumière posés sur la table, un énorme poisson naturalisé, et aussi des armures, des grands tableaux de maîtres anciens.

Le film met en scène l’obscénité du sexe dans une atmosphère surréaliste : sur la table de la salle à manger, l’énorme poisson qui empoisonne le dîner des deux couples, c’est le phallus, exposé, c’est cela l’embarras du sexe, qui empêche Irène et Michel de se voir. Mais c’est aussi, à l’autre extrême, les deux anges qui masquent respectivement les deux époux, c’est-à-dire comment éluder la question ? Ce comique est pour le moins étrange, obscène sans obscénité, car d’une apparente naïveté symbolique, raturée par l’audace de la mettre en scène. Le dialogue redouble la scène d’obscénité : car on ne dit pas à son hôtesse, comme Irène le fait “*vosre repas était répugnant*”.

Tout ce qui se dit quand les deux couples sont réunis est obscène. Dans la passe de ces séquences l’idée de la jalousie, de l’envie, nous le comprenons, est toujours liée au sexe, et non pas à l’amour. La jalousie vient en place de l’amour. Comme le suggère Irène à Rogerio : “*Allez jusqu’à la porte d’en bas. [...] Vous les trouverez, c’est sûr, l’un contre l’autre, collés comme des arapèdes. Si le contact des muqueuses vous impressionne, mieux vaut ne pas y aller.*” Nous voyons bien dans la scène suivante que le désir du jaloux,

non seulement porte sur le sexe, mais est une construction, une projection imaginaire, qui rend l'amour en réalité complètement ob-scène; en fait d'arapèdes, Michel et Leonor sont au plus loin l'un de l'autre – c'est la scène décrite, Michel au sec dans l'entrée et Leonor à l'extérieur sous la pluie. C'est aussi Rogerio, le mari jaloux, qui, pour essayer d'éloigner un amour possible entre sa femme et Michel, expose tout ce qu'il peut trouver de repoussant à sa femme : tous les reproches (drôles car très crus et prononcés devant l'autre couple et en présence même de Leonor) sont liés au corps.

Dans la scène surréaliste près de la cheminée, les deux couples sont présents, ainsi qu'un atlante, personnage sur-numéraire du tableau. Tandis que Irène/Rogerio semblent écouter les paroles intimes de Leonor/Michel (car dans la réalité ils ne pourraient que les entendre, vu leur proximité), nous comprenons à une question qu'ils ne savent rien de ce qui se dit. Notre surprise, devant cette invraisemblance, nous conduit à penser à nouveau au deux de l'amour, que ce dont l'amour est capable est intime, que de l'extérieur, dans la réalité, on ne peut préjuger d'un amour, qu'on n'en sait absolument rien, même si, par des rumeurs, par une représentation (ici l'artifice du jeu dans le film le prouve), on s'en croit savant.

Ce sur quoi ce film nous permet de réfléchir, dans cet espace où le cinéma est dans l'impureté maximale d'un texte, du théâtre, de la peinture, c'est le travail incessant de pensée que l'amour exige, justement parce que l'amour traverse et dépasse le désir, le sexe, et demeure une énigme.

Elisabeth Boyer

Viagem ao principio do mundo

(*Voyage au début du monde*) - 1997

Scénario, adaptation et dialogues : Manoel de Oliveira, sur une histoire vraie racontée par João Bénard da Costa. **Traduction** : Jacques Parsi. **Photo** : Renato Berta - AFC. **Montage** : Manoel de Oliveira, Valérie Loiseleux. **Musique** : Emmanuel Nunes (Machina Mundi-Guerra, Litanies du Feu et de la Mer n°2, Grund). **Son** : Jean-Paul Mugel. **Mixage** : Jean-françois Auger. **Assistant-réalisation** : José Maria Vaz da Silva. **Scripte** : Júlia Buísel. **Décor** : Maria José Branco. **Costumes** : Isabel Favila, Angela Anzimani. **Maquillage** : Dante Trani, Ana Lorena. **Assistant photo** : Jean-Paul Toraille. **Assistant son** : Pedro Melo. **Interprètes** : Marcello Mastroianni (Manoel), Jean-Yves Gautier (Afonso), Leonor Silveira (Judite), Diógo Doria (Duarte), Isabel de Castro (Maria Afonso), Manoel de Oliveira (Chauffeur), Beatrice Sanz de Alba (Christine), José Pinto (José Afonso), Isabel Ruth (Olga), Adelaide Teixeira (Femme-Pedro Macao), José Maria Vaz da Silva (Assistant), Fernando Bento, Mario Moutinho, Jorge Mota (hommes du village), Sara Alves, Helder Esteves (enfants de Christine).

Producteur : Paulo Branco. **Directeur de production** : António Gonçalves - Une coproduction Madragoa Filmes, Gemini Films. Avec la participation de IPACA, RTP, Canal+.

Directeur de production (France) : Elisabeth Bocquet.

Tournage : 20 août- 2 octobre 1996

Présentation : Festival de Cannes (Hors compétition) : 9 mai 1997

Prix festival de Tel Aviv (octobre 97)

Prix "Alexandre" Thessalonique (novembre 97)

Prix Festival de Tokyo (novembre 97)

European Award Fipresci - Berlin (décembre 97)

Sortie : 17 mai 1997 (Portugal - Avant-première mondiale à Porto : 5 mai) - 4 juin 1997 (France)

Si on considère que la première partie de *Voyage au début du monde* relève du *road movie* (un petit groupe de voyageurs en voiture s'embarque dans un trajet qui s'avère avoir pour enjeu une quête de soi-même), il faut aussitôt ajouter que le film en retourne la figure de style ordinaire, le travelling avant, pour faire du travelling *arrière* sa tournure favorite¹. Il n'y a pas là, à vrai dire, qu'une figure de style : la vision en arrière est en quelque sorte le principe organisateur du film, puisque s'y croisent deux regards l'un et l'autre tournés vers l'arrière, quoique dans des modalités très différentes. Le cinéaste profite du voyage pour examiner

1. Comme l'a déjà remarqué Alain Masson ("L'impossible retour", *Positif* n° 436).

à distance les traces de son enfance, collègue, ruines d'un hôtel, statue de bois, matériaux d'une reconstruction et d'une redécouverte du passé qui se font sans nostalgie particulière, sans sentimentalité, avec la tranquillité du grand âge. Afonso, le fils de l'émigré, est au contraire tendu par la question de ses origines, tourné moins vers son passé que vers celui de son père, personnage invisible mais dont l'énigme pèse sur les rapports qu'Afonso essaie d'instaurer avec sa tante malgré le barrage de la langue. Cette langue portugaise qui lui manque (manque que la tante ne cesse comiquement d'interroger, dans la juste conscience que "la langue est la seule patrie", comme le dit Paul Celan), c'est précisément le signe de la défaillance du père, de sa rupture avec le Portugal, avec son enfance, sur laquelle *revient* Afonso pour l'interroger.

Ces deux regards en arrière tissent la trame du film sans pour autant s'opposer, même s'ils sont confrontés dans une juxtaposition impartiale : de même que le temps passé indiffère Afonso, le regard du vieil homme est indifférent à la question de l'origine. Le personnage du cinéaste est du reste très en retrait dans la deuxième partie, et se contente généralement d'observer sans prendre part à la conversation, – comme s'il ne s'était agi pour lui que d'amener là ses compagnons, dans ce lieu et ce temps obscurs et immobiles de commencement du monde, ce fin fond du Portugal où l'histoire ne se manifeste que par les guerres. Le cinéaste (le vrai², c'est-à-dire le film) prend ainsi ses distances avec la longue plaidoirie d'Afonso pour se faire reconnaître de

2. Il n'est pas tout à fait anecdotique que le rôle du chauffeur de Manoel, le cinéaste-personnage, soit tenu par Manoel de Oliveira lui-même, en "double" de Mastroianni (dont la tâche est visiblement d'imiter Oliveira), – et que ce chauffeur soit évacué de la deuxième partie.

sa tante récalcitrante : par le comique, on l'a dit, de la réplique inlassablement répétée (digne de la galère de *Scapin*) "Pourquoi ne parle-t-il pas comme nous ?" ou des grimaces de Mastroianni, et par le ralentissement du temps dû au truchement de l'interprète.³ Et plutôt que du côté d'Afonso et de son suprême (et douteux) appel aux liens du sang, on se retrouve du côté de la tante, pour se demander ce que ce Français peut bien lui vouloir, lui qui ne parle même pas portugais.

On apprend à la fin que ce film est la reconstitution décalée d'une histoire réelle. Le principe du film est sans doute ce *décalage* : entre la fiction et la réalité, entre deux regards, entre soi et soi. "Le film se termine pour dire que vous êtes un autre."⁴

La statue de Pedro Macao, l'homme de bois qui soutient une poutre, porte peut-être le poids du monde, mais surtout le poids de sa propre vie, comme tout un chacun, la poutre qu'on ne tient que par un seul bout, et dont on ne sait qui tient l'autre, parce que chacun est décalé de soi-même. Oliveira trouve ainsi dans le *road movie* la ressource d'un roman d'apprentissage moderne, où l'apprentissage du monde et de soi-même est celui du multiple.

Denis Lévy

3. Alain Masson (*ibid.*) observe justement que cette fonction est tenue par l'actrice, "la plus caustique des voyageurs", ce qui accentue la distance.

4. Manoel de Oliveira, entretien avec Jean A.-Gili, *Positif* n° 436.

Inquiétude (Inquiétude) - 1998

Scénario, et dialogues : Manoel de Oliveira, adaptation de *Os Imortais* de Helder Prista Monteiro, Suze d'Antônio Patrício, *A Mãe de um rio* d'Agustina Bessa Luís. Photo : Renato Berta - AFC. Montage : Valérie Loiseleux. Musique : Rachmaninov (Concerto pour piano n°2), Aristide Bruant Les marcheuses (arr. Piano, José Luis Borges Coelho), Tango (arr. piano, Luis Lopes), musique liturgique grecque (arr. piano, Jean-François Auger). Son : Philippe Morel. Mixage : Jean-François Auger. Assistant-réalisation : José Maria Vaz da Silva. Scripte : Júlia Buísel. Décors et costumes : Isabel Branco. Maquillage : Emmanuelle Fèvre. Assistant photo : Jean-Paul Toraille. Assistant son : Yvan Dacquay. Interprètes : Luis Miguel Cintra (le fils), José Pinto (le père), Isabel Ruth (Marta), Diógo Dória (Lui), David Cardoso (L'ami), Leonor Silveira (Suzy), Rita Blanco (Gaby), Leonor Baldaque (Fisalina), Ricardo Trepa (l'amoureux), Irène Papas (La Mère d'un fleuve).

Tournage : août-octobre 1997

Présentation : Festival de Cannes (Hors compétition) : 19 mai 1998

Sortie : 23 septembre 1998 (France)

L'histoire que nous raconte *Inquiétude* est d'une grande simplicité : à Porto, dans les années vingt, Suzy, une cocotte française, est aimée avec passion par un dandy, un diplomate écrivain, puis elle disparaît dans une salle d'opération. C'est à peine un peu plus qu'une situation, avec une péripétie. Et encore n'est-ce qu'une péripétie au contour vague car la mort de Suzy pendant une opération, ou malgré une opération, ou encore des suites d'une opération, n'est qu'une simple hypothèse formulée par le dandy, inquiet du silence de la jeune femme après sa dernière lettre. Mais cette histoire n'est pas tout ce qui se raconte dans *Inquiétude*. Oliveira encadre l'histoire de Suzy d'une sorte de prologue au théâtre, une saynète, *Les Immortels*, et, en manière d'épilogue, d'une fable, *La Mère d'un fleuve*. Bien que venues d'œuvres et d'auteurs très différents, les trois histoires n'en forment qu'une car c'est à l'issue d'une représentation des *Immortels* à laquelle ils ont assisté que le dandy rencontre

Suzy et c'est pour consoler le dandy de la perte de Suzy qu'un ami lui raconte l'histoire de *La Mère d'un fleuve*. Ce triptyque, fait de récits enchâssés, est tissé de nombreux jeux de renvois, de symétries et de rimes internes.

Les Immortels raconte en quelque sorte une agonie, au sens premier, c'est-à-dire une lutte. Dans un appartement poussiéreux où le jour se fraie un difficile chemin au travers de vieilles tentures, vivent deux hommes de science illustres, visiblement atteints par quelque impalpable limite d'âge. C'est un père et son fils. Le fils, fêté, couvert d'honneurs, a reçu l'hommage du Président et il savoure par avance les plaisirs que la vie va encore lui offrir. Mais, avec une exceptionnelle opiniâtreté, son père, en son temps tout aussi illustre que son fils, cherche à le convaincre de se donner la mort en pleine gloire. Si la mort, en effet, tarde à venir, la décrépitude va ruiner ce qui restera du brillant chercheur lamentablement diminué. Un grand homme doit savoir disparaître avant de ne plus proposer qu'une image indigne de ce qu'il a été. Il y a quelque chose comme une parodie de *Faust* dans ce dialogue où le diable de père, en casaque rouge, sorti de quelque malle de théâtre, propose un pacte à son fils : l'immortalité en échange de la mort. Vanité de cette pensée soucieuse avant toute chose de la belle image qu'on laissera de soi à la postérité.

En un sens, Suzy répond au vieil homme de science en quelques mots, un leitmotiv qui servira à son dandy d'amant d'"*hymne national de son amour*", comme aurait pu le dire Swann : "*Tout ça, c'est un détail*". Réflexion bien ironique de la part d'une jeune femme d'une vingtaine d'années, alors que nous avons assisté à une longue chamaillerie entre deux vieillards accrochés, l'un à sa vie sur terre, l'autre à sa

survie dans l'admiration des hommes. Pour elle, la postérité ne représente qu'un détail, expression qui est par ailleurs le constat désenchanté de quelqu'un qui est condamné à brève échéance. Et Suzy sait trop bien qu'il ne restera absolument rien d'elle après que son corps aura disparu...

À la vie éphémère de Suzy fait évidemment écho le destin de Faisalina, dans la fable sibylline qui constitue le troisième volet du film. La jeune fille de village part remplacer pour mille ans la Mère d'un fleuve, gardienne de l'esprit humain, elle-même si vieille que les gens l'ont oubliée.

Il y a dans *Suzy*, surtout, mais cela est vrai des deux autres histoires, et du cinéma d'Oliveira en général, cet air de tristesse dont parle le chevalier des Grioux au sujet de Manon, un air de tristesse qui baigne tout le récit. Car à l'instar du chevalier des Grioux qui fait le récit de sa passion pour Manon, tout ébranlé encore de la mort récente de la jeune fille, le dandy parle d'une morte quand il parle de Suzy. Cela est encore plus net dans le récit d'Antônio Patrício dont est tiré cet épisode du film : en effet ce récit se présente comme une longue lettre écrite à une morte. Le choix du réalisateur de ne pas faire, jusqu'à un moment donné du moins, un récit rétrospectif, gomme en partie cette dimension. Mais il n'en reste pas moins, dans le dialogue, plusieurs traces, qui colorent les scènes à l'insu du spectateur.

La mort est partout présente dans le film. Dès la première réplique : "*Tue-toi*", que sur-dramatisent de tonitruants accords d'un concerto pour piano de Rachmaninov, la mort talonne les personnages. Et, qu'elle prenne le visage d'une double défenestration ou d'un corps, sans doute entaillé, sur une froide table d'opération, elle est brutale, elle est violente.

Mais si elle est le pivot, ou même le moteur des récits, on ne voit jamais de mort, le corps du mort dans le film. Le fils tombe bien par la fenêtre, mais sa mort reste hors champ, perceptible seulement par les coups de freins et les grincements de pneus qui montent de la rue. Peu après, les applaudissements qui crépitent soudain assureront la même fonction quand ce sera au tour du père de passer devant la fenêtre des voisins du dessous. Quant à la mort de Suzy, elle est nimbée de mystère. Elle n'est même pas certaine. La mort est ici plutôt un escamotage du vivant, un tour de prestidigitation. C'est ce qui se passe précisément dans la troisième histoire, celle de *La Mère d'un fleuve*. Lorsque la Mère d'un fleuve meurt, – et le verbe mourir devient presque incongru dans son cas –, elle disparaît comme par enchantement en passant d'un plan au suivant.

C'est pourtant dans la troisième histoire, où la mort n'est pas dite, que se déroule le seul enterrement du film, celui d'un mort du village, un défunt dont nous ne connaissons jamais l'identité, quelconque en quelque sorte, bien moins important que son propre enterrement. Il est curieux de remarquer que la séquence de l'enterrement est celle précisément où l'héroïne, Faisalina, décide d'en finir avec son village et d'aller trouver la mythique Mère d'un fleuve. En quittant inopinément le cortège, Faisalina se détourne à la fois de la mort, sous l'aspect du cadavre dans son cercueil, et du rituel funèbre.

L'itinéraire que suit l'enterrement dans les ruelles du village est le même que celui de la procession nocturne quelques jours plus tard à l'occasion de la fête du Christ-Mort. Nous découvrons, à cette occasion, le seul cadavre du film. Mais ce n'est qu'une représentation de cadavre, une statue. Et si l'image est celle d'un cadavre, il s'agit

d'un cadavre que la mort ne va pas garder, qui va échapper au tombeau, ressusciter au troisième jour. Il peut alors nous revenir en mémoire ce papillon blanc que nous avons vu traverser l'écran à la suite du cortège de l'enterrement. Dans son analyse de *Francisca*, Xavier Carrère¹ a finement rappelé que le papillon symbolise l'âme dans la peinture renaissante. L'image du Christ mort implique l'attente, voire le désir et, dans une perspective chrétienne, la certitude de la résurrection. Ainsi la mort n'est-elle représentée dans le film que dans sa corrélation avec la résurrection.

C'était déjà, à la charnière des histoires de *Suzy* et des *Immortels*, au moment des saluts, une résurrection des deux vieux hommes de science, jouant sur la duplicité bien connue de l'entité acteur-personnage, à laquelle nous assistions avec un certain amusement. C'est encore une résurrection que nous donne à voir les flash-backs, figure suffisamment rare dans le cinéma d'Oliveira pour être chargée de sens, que constituent la séquence de la promenade en barque sur la rivière puis celle du lit dans *Suzy*. L'héroïne avait quitté l'image sans que rien ne nous laisse penser que nous ne la reverrions plus de son vivant. Et, par le pouvoir évocateur de la mémoire de son amant, elle reprend vie sous nos yeux pour deux courtes séquences. On sait que l'idée de la résurrection court tout au long de l'œuvre de Manoel de Oliveira où on peut la faire remonter au moins à *Aniki-bóbo*. Elle est au cœur d'*Inquiétude*.

Un soir de désœuvrement, le dandy et son ami ont échangé des propos désabusés devant un verre d'alcool tandis que, juchée sur son tabouret, à côté d'eux, une prostituée échappée de quelque Otto Dix ou James Ensor, traitait sans

1. *Trafic*, numéro 17.

illusions ses voisins, et les hommes en général, de salauds et de fumiers. Au dernier plan de cette scène, les deux amis s'en vont, laissant le plan vide, du moins vide de présence humaine, avec juste, figure de l'absence, deux verres abandonnés sur le comptoir et, bien visible, au milieu du cadre, en haut de l'image, un bateau, une barque, à laquelle en fait la présence des deux hommes avait empêché jusque là d'accorder intérêt ou importance. Or c'est sur l'image de cette barque plongée dans la pénombre d'un bar chic de casino que l'on entend la voix de l'amant annoncer la mort de Suzy.

Suzy était associée, depuis que nous l'avons vue dans son salon, à l'image de la barque. Les somptueux panoramas, qui décorent les murs chez elle représentent des bords de mer ou de rivière, avec des ruines très dix-huitième. Or celui qui s'étale le plus largement sur l'écran, derrière la pendule qui égrène l'instant qui passe, représente justement une barque dont les mariniers préparent la voile. Dans un plan d'une beauté déchirante, Suzy, qui sait qu'elle ne tardera pas à embarquer vers l'au-delà, parle de la volupté, de la souffrance et de la jouissance de l'instant, tandis qu'elle tient son fume-cigarette au bout duquel se consume une cigarette à peine allumée en travers de sa poitrine comme la flèche de quelque sainte Thérèse. Suzy sait que ses jours sont comptés. Si la mort n'est pas encore certaine, sa menace pèse de façon imminente.

Quand, après sa mort, nous la retrouvons sur la rivière, elle est à bord d'une barque appelée *Soleil*. À l'image de la barque du Soleil dans la mythologie égyptienne dont on disait qu'elle emportait l'astre chaque soir et le faisait renaître au matin en un cycle éternel, le travail du souvenir, par le truchement de la mémoire, arrache Suzy à la nuit

de l'oubli et triomphe d'une mort envisagée comme fin de toute chose. Pouvoir magique aussi du cinéma qui permet de faire revivre l'être et l'instant après qu'ils ont disparu.

Quel est ce tourment intérieur, cette absence de quiétude dont parle le titre, sinon savoir comment survivre à la matière ? On pourrait dire que, dans ce film, parce qu'il ne nous la donne pas à voir, Oliveira détourne son regard, et c'est une attitude nouvelle chez lui, de l'image de la mort figurée par le cadavre, cette chair vouée à disparaître. Il agit par là comme le faisait Fisalina quand elle refusait de suivre le cercueil et partait interroger la Mère d'un fleuve. "*Est-ce que je peux exister sans en finir avec la terre sous mes pieds ?*" demande Fisalina à la Mère d'un fleuve. Non, lui répond apparemment la gardienne des vérités par le don qu'elle lui fait de créer du bout de ses doigts en or. Fisalina, image désormais de l'artiste, sera certes étrangère à son entourage, elle quittera le monde mais elle s'installera dans une filiation qui, remontant à la nuit des temps, lui réserve une vie de mille ans. Si l'esprit l'emporte sur la mort (car c'est lui qui fait que Suzy continue modestement de vivre au-delà de sa vie sur terre) l'œuvre de l'esprit, l'œuvre d'art, plus forte encore que la mémoire, est peut-être la seule réponse au glas de la mort.

En son milieu exact, *Inquiétude* marque comme une pause. En dehors de toute nécessité dramatique, dans un éclairage violemment contrasté, sur la piste d'un riche casino, Oliveira, paré de l'insolente vigueur de ses presque quatre-vingt-dix ans, danse.

Jacques Parsi

Informations complémentaires

Bibliographie

Projets publiés

1931 - **Bruma**, «*argument pour un film*» publié dans le numéro de juillet-octobre 1931 de la revue *Presença* (repris dans *Alguns projectos não realizados e outros textos* - Cinemateca Portuguesa - 1988).

1952/54 - Angélica

Long métrage de fiction. Non réalisé. (Publié dans *Alguns projectos não realizados e outros textos* - Cinemateca Portuguesa - 1988)

1972 - O Caminho (Le chemin)

Moyen métrage de fiction, inspiré de pages d'œuvres de José Régio. (Publié dans *Alguns projectos não realizados e outros textos* - Cinemateca Portuguesa - 1988)

1986 - A Carta (La Lettre)

Court métrage de fiction. Non réalisé. (Publié dans *Alguns projectos não realizados e outros textos* - Cinemateca Portuguesa - 1988)

1987 - A Estátua (La Statue)

Court métrage de fiction. Non réalisé. (Publié dans *Alguns projectos não realizados e outros textos* - Cinemateca Portuguesa - 1988)

1987 - De Profundis

Argument cinématographique. Moyen métrage. Non réalisé. (Publié dans *Alguns projectos não realizados e outros textos* Cinemateca Portuguesa - 1988)

Pièce de théâtre

1986 - De Profundis

Pièce de Manoel de Oliveira, d'après un conte d'Agustina Bessa-Luís, avec des poèmes de José Régio, António Nobre, Fernando Pessoa. Mise en scène : Manoel de Oliveira. Décor : Luís Monteiro. Assistant metteur-en scène : Júlia Buísel. Son : Joaquim Pinto. Interprète : Ruy Furtado. Production : Santarcangelo dei Teatri. Festival de théâtre de Santarcangelo : juillet 1987.

Acteur

Outre plusieurs apparitions dans ses propres films, petits rôles ou apparitions dans les films suivants :

1928 - **Fátima milagrosa (Fatima miraculeuse)** de Rino Lupo.

1933 - **A Canção de Lisboa (La Chanson de Lisbonne)** de Cottinelli Telmo. Premier film sonore entièrement réalisé au Portugal, sorti le 7 novembre 1933.

1981 - **Conversa acabada (Moi, l'autre)** de João Botelho.

1991 - **A Divina Comédia (La Divine Comédie)** Oliveira y reprend le rôle du directeur de l'asile, tenu par Ruy Furtado, décédé au cours du tournage.

1993 - **Oliveira l'architecte** - *Cinéma de notre temps* lui consacre ce film dont Paulo Rocha est le réalisateur (Diffusé sur Arte le 28 mars 1994)

1994 - **Lisbon Story** de Wim Wenders.

1996 - **En une poignée de mains amies** (titre provisoire) ou *Les ponts sous lesquels passe le fleuve qui va vers la mer* de Jean Rouch. Outre qu'il écrit une série de poèmes pour ce court métrage, Manoel de Oliveira fait une apparition dans ce film.

Collaborations

1957 - Tourne certaines séquences de *Le voyage au Portugal de la reine Elizabeth II de Grande-Bretagne* d'António Lopes Ribeiro. Manoel de Oliveira filme l'arrivée de la reine à bord d'une brigantin sur le Tage et tout ce qui se passe à Porto (35mm., noir et blanc, 28mn.).

1970 - Supervise **Porto 1100 anos inauguração duma estátua** d'Artur Moura, António Lopes Fernandes, Albino Baganha (Documentaire : 29 mn) et en assure le montage.

1971 - Supervise **Sever do Vouga... uma experiencia** de Paulo Rocha (Documentaire : 29 mn. Sortie : 18 novembre 1971).

Bibliographie

OUVRAGES

• Sur l'œuvre

En français

- Baecque Antoine de, Parsi Jacques, *Conversations avec Manoel de Oliveira*, Paris, Cahiers du cinéma, 1996.
- Lardeau Yann, *Manoel de Oliveira*, Paris, Dis Voir, 1988.

En portugais

- França José Augusto (sous la direction de), *Introdução a obra de Manoel de Oliveira*, Lisbonne, Instituto de Novas profissões, 1981.
- Collectif, *Manoel de Oliveira*, Ed. Cineclube de Estremoz, 1955.
- Collectif, *O cinema de Manoel de Oliveira*, Coimbra, Ed. Vertice, 1964.
- Collectif, *Manoel de Oliveira*, Ed. Direcção geral de Acção cultural, 1976.
- Collectif, *Manoel de Oliveira*, Lisbonne, Cinémathèque portugaise, 1981.

• Ouvrages généraux où il est question de Manoel de Oliveira

En français

- Costa, João Bénard da, *Histoires du cinéma portugais*, Lisbonne, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991.
- Collectif, *Le cinéma portugais*, Centre Georges Pompidou, 1982.
- Ishaghpour Youssef, "Théâtre de la passion - Manoel de Oliveira" dans *Cinéma contemporain. De ce côté du miroir*, Paris, La Différence, 1986, pp. 83-108.
- Mimoso-Ruiz, "La réception de l'œuvre cinématographique de Manoel de Oliveira par la critique française", dans *Les rapports culturels et littéraire entre le Portugal et la France, Actes du colloque, 11-16 octobre 1982 - Paris*, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1983, pp. 615-624.
- Schefer, Jean-Louis, "Benilde ou le Théâtre des passions", *Un été portugais*, éditions du Jeu de Paume, 1997, p. 6-9.

En portugais

- Coelho, Eduardo Prado, *20 anos de cinema português, 1962-1982*, Instituto de Cultura Portuguesa, 1983.
- Cruz, José de Matos, *Anos de Abril (Cinema Português, 1974-1982)*, Instituto Português de Cinema, 1982.
- Torres, António Roma, *Cinema Português, Ano Gulbenkian*, Soares Martins, 1972.
- Collectif, *Cinema Novo Português, 1960-1974*, Cinemateca Portuguesa, 1984.
- Collectif, *Panorama do Cinema Português*, Cinemateca Portuguesa, 1980.

• Ouvrages sur les films et scénarios

En français

- Bessa-Luís Augustina, *Party (Garden-Party des Açores)*, trad. Jacques Parsi, Paris, Métailié, 1996.
- Oliveira Manoel de, *Lisbonne culturelle*, Paris, Dis Voir, 1995
- Oliveira Manoel de, *Voyage au début du monde – Dialogues*, trad. De Jacques Parsi, Paris, Alpha Bleue, 1997.

En portugais

- *Aniki-Bóbo – planificação do filme de Manoel de Oliveira*, Ed. Cineclube do Porto, 1963.
- *Benilde ou a virgem mãe, no filme de Manoel de Oliveira*, Porto, Brasilia Editora, 1975.
- Oliveira Manoel de, *Alguns projetos não realizados e outros textos*, Cinemateca Portuguesa, 1988.

TEXTES SUR L'ŒUVRE

En français

- *Cahiers du cinéma*, n°175, février 1966, Biette, Jean-Claude, "Notes sur l'œuvre de Manuel de Oliveira", p. 19.
- *Cahiers du cinéma*, n°276, mai 1977, Daney, Serge, "Notes sur les films de Manoel de Oliveira"
- *CinéLuso*, janvier 95, Lemièrre, Jacques, "Présence et absence de l'art du cinéma au Portugal (1930-1994)"

En portugais

- *Contravento Letras e Artes*, Lisboa, n°1, 1968, Pina Luis Andrade de, "A cor na obra de Manoel de Oliveira"

TEXTES SUR LES FILMS

• Aniki-Bóbo (1941-42)

En français

- *Cahiers du cinéma*, n°18, décembre 1952, pp. 39-42, França, José Augusto, "Lettre de Lisbonne"
- *Positif* n° 228/mars 1980, p. 54, Ramasse François, "Manoel de oliveira : Le passé et le présent" (compte rendu)

• **Acte de Printemps (1962)**

En français

- *Positif* n°228 / mars 1980, Ramasse François, Manuel de Oliveira : Le passé et le présent (compte rendu), p. 54-55.
- *Revue Belge du cinéma*, n°26 / 1989. Costa J. M., O acto da primavera (article). pp. 23-25

• **Le passé et le présent (1971)**

En français

- *Cahiers du cinéma*, n°309, mars 1980, pp. 44-47, Lardeau, Yann, "Le passé et le présent"
- *Positif* n°228, mars 1980, Ramasse François, "Manuel de Oliveira : Le passé et le présent". p. 52-57.
- *Positif* n°421, mars 96, p. 31-43, Gili, J.A., Ciment, Michel, trad. du texte de J. C. Monteiro sur "Le passé et le présent", paru en 1972 dans *Diario de Lisboa*.

En italien

- *Cineforum* XVI / 159 / Nov 96. Formara, B., "La realtà portoghese vista attraverso il cinema di Manoel de Oliveira", p. 671-695.

En anglais

- *Variety* CCC/11/15, oct 1980, Holloway, D., "O passado e o presente", p. 66.

• **Benilde ou la vierge mère (1974)**

En français

- *Cahiers du cinéma*, n° 309, mars 1980, p.47-48, Marty, Didier, "Benilde"
- *Positif* n°228/mars 1980, Ramasse, F., "Manoel de Oliveira : Le passé et le présent", p. 55-56.

• **Amour de perdition (1976-78)**

En français

- *Cahiers du cinéma*, n°303, septembre 1979, p. 50-51, Bachellier, Evelyne
- *Cahiers du cinéma*, n°301, juin 1979, p.71, Daney, Serge, "Manoel de Oliveira et Amour de perdition"
- *Le Monde*, 16/06/79, Marcocelles, Louis, "Les élans du cœur"
- *Cinéma* n°247-248/Juill-Août 79, Frenais, J., "Amour de perdition", p. 125.
- *Cinématographe* n°49/juill 79, Bonnet, J.-C., "La distance et le vertige", p. 125.
- *Ecran* n°81/juin 79. Bassan Raphaël, "Amour de Perdition", p. 66-67.
- *Positif* n°223/oct 79. Ramasse, François, "Le mélodrame en question", p. 64-68.

- *Revue Belge du Cinéma* n°26/1989, Coelho, E. P., "Amor de perdição", p.19-20.
- *Celuloide*, mars 80, "Algunas palavras de M.-de Oliveira" (interview).
- *Film Comment*, mai-juin 81, Clarens Carlos, "Manoel de Oliveira and Doomed" (interview).

En anglais

- *Variety*, 15 oct 1980. Holloway D., "Amor de Perdição/Love of perdition"

• **Francisca (1980)**

En français

- *Positif*, n° 249, décembre 1981, Amiel, Vincent, "Vous êtes priés d'évacuer la scène-!"
- *Cinématographe*, n° 72, novembre 1981, p. 54-55, Bonnet, Jean-Claude, "Francisca de Manoel de Oliveira"
- *Cahiers du cinéma*, n° 330, décembre 1981, p. 36-39, Daney, Serge, "Que peut un cœur"
- *Revue Belge du cinéma – Les regards du cinéma portugais*, n° 26, 1989, p. 15-18. (texte publié en portugais dans *Colóquio Artes*, n° 50, septembre 1981, França, José Augusto, "De la Fanny de Camilo à la Francisca de Manoel de Oliveira"
- Ishaghpour Youssef, *Cinéma contemporain. De ce côté du miroir*, Paris, La Différence, 1986. (Sur *Francisca* on consultera, les pages 91-95.)
- *Cahiers du cinéma* n° 524, mai 1998, pp.101-105, Joyard Olivier, "La prisonnière"
- *La lettre du cinéma* n° 5, printemps 1998, pp. 27-30, Ropert, Axelle, "... Funesto" ou quatre divagations autour de *Francisca*"
- *Cahiers du cinéma*, 326, juillet-août 1981, pp. 11-12, Tesson, Charles, "Une passion"
- *Libération*, 22/09/81, Tesson Charles, "Francisca de Manoel de Oliveira. De superbes pages arrachées au livre de la passion"
- *Cahiers du Cinéma*, n°328, octobre 1981, pp. 11-22, "Entretien avec Manoel de Oliveira", réalisé par Jean-Claude Biette et Charles Tesson, avec le concours de Antonio Pedro de Vasconcelos.
- *Cinématographe*, n°72, novembre 1981, pp. 51-56, "Entretien avec Manoel de Oliveira", réalisé par Jean-Claude Bonnet et Emmanuel Decaux à Cannes en mai 1981.

En portugais

- *Expresso (Cartaz)*, 26/07/97, Lopes, João, "Romântico ma non troppo"
- *Expresso (Cartaz)*, 26/07/97, "A alma é o melhor dos vícios" entretien réalisé par João Lopes.
- *Semanário*, 09/08/97, Martins, Fernando Cabral, "A força da paixão"

• **Le soulier de satin (1984-85)**

En français

- *Cinématographe*, n° 115, Janvier 1986, pp.27-28, Bonnet, Jean-Claude, "le soulier de satin"
- *Cahiers du cinéma*, n° 373, juin 1985, pp.18-21, Chion, Michel, "Le pied marin"
- *Libération*, 08/01/1986, Daney, Serge, "Le soulier de satin touche au but"
- *Libération*, 13/05/85, Séguret, Olivier, "Le soulier : Claudel et Oliveira font la paire"
- *Cahiers du cinéma*, n°379, janvier 1986, pp. 5-9, Tesson, Charles, "Une odyssee de la passion"
- *Art Press*, n°98, décembre 1985, pp.50-53, Touati, Jean-Pierre, "Manoel de Oliveira, *Le soulier de satin* de Claudel"
- *Cahiers du Cinéma*, n°376/oct 85, (compte rendu) p. 14-15.
- *Cinéma* n°318/juin 85, (compte rendu), p. 23-24.
- *Cinéma*, 8 janv 86, Revault d'Allonnes, F., "*Le soulier de satin*"
- *Cinéma*, 22 janv 86, R. d'Allonnes F., Patricia Barzyk.
- *Jeune Cinéma* n°173/mars-avr 86, Poulle F., "*Le soulier de satin*" p. 26-28.
- *Revue du Cinéma*, janv 86, Lefevre Raymond, "La grande messe des mots"
- *Cinéma*, 8 janv 86, Revault d'Allonnes, F., "*Le soulier de satin*" (article + interview).
- *Cinématographe*, janv 86, Decaux E., "Manoel de Oliveira : Le grand horloger" (interview)
- *Cahiers du Cinéma*, n°379, janvier 1986, pp. 11-13, "Tous en scène – Entretien avec Manoel de Oliveira", réalisé par Pascal Bonitzer et Michel Chion.
- *Cinématographe*, n°115, janvier 1986, pp. 29-31, "Le grand Horloger", entretien réalisé par Emmanuel Decaux.

En italien

- *Bianco e Nero*, oct-déc 85. Spiga, V., "*Le soulier de satin* : Oliveira et l'esprit du théâtre"
- *Cinéma Nuovo*, nov-déc 85, Serenellini, M.
- *Filmcritica* n°XXXVI/358/oct 85, Veraglione P., "Un cinéma lungo cinque" p. 493-495.

En anglais

- *Variety*, 15 mai 85, Len, "Le soulier de satin (The Satin Slipper)".

• **Mon cas (1986)**

En français

- *Cahiers du cinéma*, n° 400, octobre 1987, pp. 46-48, Baecque, Antoine de, "Le primitif du cinématographe"
- *Cahiers du cinéma*, n° 388, octobre 1986, p.48, Krohn, Bill, "*Mon cas*, de Manoel de Oliveira"

- *24 images*, printemps 88, Soucy, L., "*Mon cas* : Le miracle d'un cinéaste"
- *Cinéma* n°360/25juin 86, Revault d'Allonnes, F., interview de Bulle Ogier, p. 11.
- *Revue du Cinéma* n°432/nov 87, Bassan, Raphaël, "Art, société et illusion", p. 31-32.
- *Cinéma* n°360/25juin 86, R. d'Allonnes, F. "Oliveira s'amuse gravement" (interview du cinéaste) p°10-11.
- *L'art du cinéma* n° 1, mars 1993, Boyer, Elisabeth, "A propos de *Mon Cas*"
- Lévy, Denis, "Cinéma moderne, apprentissage du regard : l'exemple de *Mon Cas*", in *Artistes et philosophes : éducateurs ?*, éd. G. Pompidou, p. 75-83.

En italien

- *Filmcritica* n°XXXVII/367/sept 86, Vernaglione, P., "Dalla narrazione all'astrazione" (article + interview) p. 399-405.

En anglais

- *Variety* n°CCCXXIV/8/17 sept 86. Young, D., "Mon cas (My case)", p. 22.

• **Les cannibales (1987-88)**

En français

- *24 images*, automne 88, Grugeau, Gérard, "La quête du sacré et de l'éphémère"
- *Cahiers du Cinéma* n°416/fév 89, Strauss, F., "Faire la fête", p. 52-55.
- *Positif* n°329-330/juin-août 88, (compte rendu), p :79-80.
- *Positif* n°337/mars 89, Ramasse, F., "La chair est fade, hélas-!" p. 66-68.
- *Revue Belge du Cinéma* n°26/1989, p. 13-14.

En portugais

- *A Grande Ilusão*, n° 8, juin 1989, pp.36-39, Lima, Cândido, "Consonâncias e Dissonâncias"

En italien

- *Segnocinema* n°IX/39/sept 89, Neri Laura, "I cannibali" p. 110.
- *Filmcritica* juin-juil 88, Turco D., "Conversazione con M.-de Oliveira" (interview)

En anglais

- *Sight and Sound*, Printemps 89, Stanbrook, Alan, "Hard times for portuguese cinema"
- *Variety* n°CCCXXXI/5/ 25 mai 88, Kell, "Os canibais", p. 20.

• **NON, ou la vaine gloire de commander (1990)**

En français

- *Cahiers du cinéma*, n° 436, octobre 1990, pp 31-34, Baecque, Antoine de, "Comment on filme l'histoire"

- *Dossier de presse Non, ou la vaine gloire de commander*, I.P.C., 1990, Daney, Serge, "L'arbre"
- "Oliveira – *Non ou la vaine gloire de commander*" in Daney, Serge, *L'exercice a été profitable*, Monsieur, Paris, P.O.L., 1993, pp. 307-310.
- *Positif* n° 356, octobre 1990, Gili, Jean A., "Les difficiles leçons de l'histoire"
- *Libération*, 29-30/09/90, Intérim, Louella, "Oliveira ou la défaite des héros"
- *Cahiers du cinéma*, n° 433, juin 1990, Jousse, Thierry, "Le fil de l'épée"
- *Trafic*, N° 8, Automne 1993, Oliveira, Manoel de, "Tentative pour expliquer l'inexplicable"
- *Libération*, 16/05/90, Séguret, Olivier, "Oliveira ou la saine gloire de filmer"
- *Le Monde*, 28/09/90, Siclier, Jacques, "Avril au Portugal"
- *Libération*, 15/05/90, Waintrop, Edouard, "Sous l'empire de Oliveira"
- *NON ou la vaine gloire de commander*, plaquette consacrée au film, Collectif, Fondation Calouste Gulbenkian, Paris, 1993.

En portugais

- *Público*, 29/10/90, Coelho, Eduardo Prado, "Debater Oliveira"
- *O independente*, 11/05/90, Costa, João Bénard da, "Manoel de Oliveira e a imensidão do imenso"
- *Fim de Semana*, 12/10/90, Lourenço, Eduardo, "Para cá do espelho mágico, ou o grã gloria de des-sonhar"
- *Expresso (Revista)*, 13/10/90, Ramos, Jorge Leitão, "Alma Pátria"
- *Brotéria*, vol. 131, n°1, juillet 1990, pp. 571-579, Simões, Manuel, "NON, un filme polémico", Torres, A.-Roma, "Terrível palavra", *Jornal de Notícias*, 20/10/90.
- *Expresso (Revista)*, 13/10/90, "Façam de conta que eu não existo", entretien réalisé par João Lopes et M.-S. Fonseca

• Le Jour du Désespoir (1992)

En français

- *Le Monde*, 07/04/93, Frodon, Jean-Michel, "Le jour du désespoir de Manoel de Oliveira"
- *Positif* n° 387, mai, 1993, Gili, Jean A., "Le jour du désespoir, L'homme qui aimait la mort"
- *Le mensuel du cinéma* n° 5, avril 1993, Lalanne, Jean-Marc, "Le jour du désespoir, La vaine gloire de filmer"
- *Libération*, 07/04/93, Lefort, Gérard, "Le souvenir de la maison Branco"
- *Cahiers du cinéma*, n° 466, avril 1993, pp.36-40, Tesson, Charles, "L'abîme de la passion"

• La divine comédie (1991)

En français

- *Cahiers du Cinéma* n°454/avr 92, Baeque, A.-De, "La maison mère", p. 44-46.

- *Positif* n°375-376/mai 92, Richard F., Gili J. A., "La divine comédie" (article + interview).
- *Revue du Cinéma* n°482/mai 92, Bassan R., "La divine comédie : Allégories d'occident", p. 24-25.

En italien

- *Filmcritica* n°XLIII/417-418/sept-oct 91, Roberto B., Turco D., Vernaglione P. "conversazione con Manoel de Oliveira", p. 426-433.

En anglais

- *Variety* n°CCCXLIV/11/23 sept 91. Stratton David, "A divina comedia/The divine comedy", p. 75.

• Le Val Abraham (1993)

En français

- *Cahiers du cinéma* n°471, septembre 1993, pp. 20-23, Morice, Jacques, "La grande illusion"
- *Cahiers du cinéma* n°469, juin 1993, Nevers, Camille, "Les fantômes d'Éma"
- *24 images* n°71/fev-mars 94, Loïselle Marie-Claude, "Passions", p. 60-61.
- *Cahiers du Cinéma* n°472/oct 93, Jousse, T., Lajarte T. de, Malapert M., comparaison entre *Hélas pour moi* (J.-L. Godard) et *Vale Abraão* (interview + articles) pp. 75-80, 82-83, 85-89.
- *Cinéma*, 16 sept 93. (compte rendu)
- *Jeune Cinéma* n°224/oct 93, Tournès, Andrée "Le val Abraham", p. 58-59.
- *Mensuel du Cinéma* n°7/juin 93, (compte rendu), p. 38-39.
- *Mensuel du Cinéma* sept 93, Lalanne J. M., "Le val Abraham : La rêveuse du val"
- *Positif* n°389-390/juil-août 93, (compte rendu), p.-61-62.
- *Positif* n°391/sept 93, Kohn O., Rollet S., Gili J. A., "Manoel de Oliveira/Val Abraham/Entre présence et absence (articles + interview de Mario Barroso) pp. 4-15.
- *Séquences*, mai-juin 94, Cloutier Mario, "Une femme nommée désir"
- *Trafic* n°6, printemps 93, Découpage (extrait) de *Val Abraham*, p.25
- *Télérama* n°2277/1sept 93, Piazze P., Guérin B., "Le val Abraham/la lumière d'Oliveira" (articles sur le film et sur Leonor Silveira) p. 54-56.
- *L'art du cinéma* n°3, nov. 93, Fiolet, Annick, "Val Abraham", p. 16.
- *Cinéluso*, février 94, Lévy, Denis, "Val Abraham : modernité et post-romantisme"

En italien

- *Cineforum* n°XXXIII/5 (325)/juin 93, Fornara B., "Vale Abraão" p. 31-32.

En anglais

- *Variety* n°CCCLI/5/7juin 93, Young Deborah, *Vale Abraão*, p. 41.

• **La cassette (1994)**

En français

- *Cahiers du Cinéma*, n° 488, février 1995, pp. 68-69, Nevers, Camille, "Au royaume des borgnes, les aveugles sont rois"
- *24 images* n°75/déc-jan 95, Jean, Marcel, "La cassette", p. 42-43.
- *Cahiers du Cinéma* n°481/juin 94. (compte rendu) p. 45.
- *Cinéma* n°547/11 fév 95, (compte rendu) p. 9
- *Mensuel de Cinéma* n°18/juin 94, Chevasseur F., Lalanne J.-M., "Manoel de Oliveira inclassable" (article + interview) p. 43-44.
- *Positif* n°401-402/juil-août 94, "Vénus de la neige", (compte rendu), p. 62.
- *Positif* n°409/mars 95, (compte rendu), p. 41-42.
- *Télérama* n°2351/1fév 95. Rémy, Vincent, p. 26.

En anglais

- *Variety* n°CCCLV/5/30 mai 94. Young D., "Blind man's buff", p. 48-49.

• **Le couvent (1995)**

En français

- *Trafic*, n°17, Hiver 1996, Carrère, Xavier, "L'imitation de la Parole selon Oliveira (Humanité et Lucifer)"
- *Cahiers du Cinéma* n° 494, septembre 1995, pp. 48-49, Roth, Laurent, "Le diable amoureux"
- *24 images* n°78-79/sept-oct 95, Elhem Philippe, "La nuit en plein jour", p. 46.
- *Avant-Scène* n°444/juil 95, (compte rendu) p. 80.
- *Cahiers du Cinéma* n°488/fév 95, Hodgson P., "Oliveira, Deneuve, Malkovitch et le diable", p. 62-67.
- *Cahiers du Cinéma* n°493/juil-août 95, Saada N., "E. Lubitch" (à propos de son influence sur le film d'Oliveira), p. 40.
- *Cahiers du Cinéma* n°493/juil-août 95, (compte rendu) p. 44.
- *Jeune Cinéma* n°233/sept 95, Tournès A., p. 41-43.
- *Positif* n°413-414/juil-août 95, (compte rendu), p. 93.
- *Positif* n°416/oct 95. Gili J. A. p. 24-25.
- *Télérama* n°2382/6sept 95, Muret P., Gorin F., Piazza P., "Leonor, l'ange de Manoel", p. 30-31.
- *Télérama* n°2439/9oct 96. (compte rendu) p. 127.

En anglais

- *Variety* n°CCCLIX/5/29 mai 95. Young D., "The convent (O convento)", p. 57.

• **Party (1996)**

En français

- *Cahiers du Cinéma* n°506/oct 96, Bouquet, Stéphane, "Les lieux de l'esprit" p. 56-57.
- *Jeune Cinéma* n°239/sept-oct 96, Guérin, Nadine, p. 37-39.
- *Positif* n°428/oct 96. Gili J. A., "L'amour ou les mots de l'amour ?" p. 33-34.
- *Télérama* n°2438/ 2 oct 96, (compte rendu) p. 44.

En anglais

- *Variety* n°CCCLXIV/7/16 sept 96, Young D. p.70.

• **Voyage au début du monde (1997)**

En portugais

- *Expresso (Cartaz)*, 17/05/97, Ramos, Jorge Leitão, "Viagem no tempo"

En français

- *Cahiers du Cinéma* n°513/mai 97, (compte rendu), p. 57.
- *Cahiers du Cinéma* n°514/juin 97, Bouquet, Stéphane, "Histoire de fantômes portugais", p. 72-73.
- *Jeune Cinéma* n°244/été 97, Marti Sandra, "Voyage au début du monde", p. 37-38
- *Positif* n°436/juin 97, Masson A., Gili, J. A., Oliveira M.-de (article + interview + extrait de conférence de M.-de O. à un symposium à Paris, "Le cinéma vers son deuxième siècle", p. 12-26.

En anglais

- *Variety* 19 mai 97. Young D.

• **Inquiétude (1998)**

En français

- *Le Monde*, 21/05/98, Frodon, Jean-Michel, "Manoel de Oliveira, cinéaste aux doigts d'or"
- *Cahiers du Cinéma* n° 528, octobre 1998, pp. 38-41, Burdeau, Emmanuel, "Oliveira et le chant du code"
- *Cahiers du Cinéma* n° 528, octobre 1998, pp. 34-35, Guérin, Marie-Anne, "Tout cela, c'est un détail..."
- *Cahiers du Cinéma* n° 528, octobre 1998, pp. 32-33, Joyard, Olivier, "Au seul souci de voyager"
- *Le Monde*, 24/09/1998, Mandelbaum Jacques, "Voyage à la fin du monde"

- *Positif* n°451, septembre 1998 :
"Inquiétude, variations sur l'immortalité", par Guy Scarpetta
"Les affinités électives, Manoel de Oliveira et Camilo Castelo Branco", par Sylvie Rollet
"Irrépressible convoitise", par Pierre Eisenreich
"Manoel de Oliveira vu par Renato Berta, Paulo Branco, Valérie Loiseleux, Leonor Silveira" (Michel Ciment, Jean A. Gili, Noël Herpe, Yann Tobin).

- *Trafic* n°27, automne 1998, "La première héroïne" (Frédéric Bonnaud)

ENTRETIENS

- *Libération*, 4-5/09/93, "Godard et Oliveira sortent ensemble".
- *Libération*, 4-5/09/1993, "Godard et Oliveira sortent ensemble".
- *Chimères*, hiver 1991-92, n°14, pp.131-156, "Le ciel est historique", propos recueillis par Serge Daney et Raymond Bellour, présentés par Philippe Tancelin.
- *Recherches Ibériques et Cinématographiques Strasbourg II*, n°10/11, février 1990, pp.122-130, "Le cinéma, la mémoire et le temps" par Manoel de Oliveira et D. Mimoso-Ruiz, Porto, août 1988.
- *Cahiers du Cinéma*, n°173, décembre 1965, pp. 13-14, "Rencontre avec Manoel de Oliveira", réalisé par Jean-Claude Biette.

Émissions radiophoniques

Microfilms, par Serge Daney
Entretien avec Manoel De Oliveira et Paulo Branco à propos des *Cannibales*
diffusée le 15 mai 1988 sur France-Culture, 40'

Mardis du cinéma : Manoel De Oliveira, par Françoise Estèbe
Entretiens et extraits de films, avec Manoel De Oliveira, Jacques Parsi, Luis Miguel Cintra, Xavier Carrère...
diffusée le 7 mars 1995 sur France-Culture, 90'

Les Nuits Magnétiques : A ciel ouvert, par Colette Fellous
Entretien avec Manoel De Oliveira et Jacques Parsi à propos de *Voyage au début du monde*
diffusée le 5 février 1997 sur France-Culture

Projection privée, par Michel Ciment
Entretien avec Antoine De Baecque et Jacques Parsi à propos du livre *Conversations avec Manoel De Oliveira*
diffusée le 28 juin 1997 sur France-Culture, 40'

Projection privée, par Michel Ciment
Entretien avec Paulo Branco
diffusée le 6 septembre 1997 sur France-Culture, 40'

Atelier de création radiophonique :
"Le Cas Oliveira", par René Farabet
Entretiens et extraits de films, avec Manoel De Oliveira, Jean-Louis Schefer
diffusée le 12 avril 1998 sur France-Culture, 85'