

24 images

24 iMAGES

Manoel de Oliveira Entretien

Gérard Grugeau and Marie-Claude Loiselle

Number 95, Winter 1998–1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24311ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Grugeau, G. & Loiselle, M.-C. (1998). Manoel de Oliveira : entretien. *24 images*, (95), 22–28.

Manoel de Oliveira

ENTRETIEN

Héritier à la fois de Lumière et de Méliès, Manoel de Oliveira a traversé le siècle du cinéma. Mais, pour le plus jeune et le plus prolifique des réalisateurs portugais, le 7^e art ne semble pas avoir encore épuisé l'éventail de ses potentialités enivrantes. Dans l'éblouissement hypnotique de son exubérance baroque, le cinéma d'Oliveira s'offre à nous, fécond, protéiforme, comme un miroir sans fond dans lequel se reflètent et s'épanouissent à l'infini les représentations du théâtre de la vie. Nourrie par les autres arts (musique, littérature, peinture), la théâtralité oliveirienne s'inscrit au cœur du spectacle cinématographique en multipliant les mises en abîme de la représentation pour mieux faire résonner le réel et donner à voir l'invisible. De ce surcodage vertigineux, placé sous le signe d'une maturité sereine, découle paradoxalement une esthétique de l'épure, une sorte de miraculeux voyage au début des images, dont *Inquiétude*^{*}, le dernier opus testamentaire du maître, constitue assurément le point d'orgue. Rencontre avec un homme et un artiste résolument à contre-courant du «flot dévorant» des marchandises profanes, qui tendent aujourd'hui à annihiler notre regard par simple effet de saturation. Manoel de Oliveira ou l'affirmation tranquille des rituels poétiques à la croisée de tous les arts. — G.G.

* Critique in *24 images*, n° 93-94, automne 1998, p. 38.

PROPOS RECUEILLIS PAR
GÉRARD GRUGEAU
ET MARIE-CLAUDE LOISELLE

24 IMAGES: *Comment en êtes-vous venu à la fiction dans les années 70, après vous être consacré presque exclusivement au documentaire pendant près de 40 ans?*

MANOEL DE OLIVEIRA: J'ai passé 40 ans à regarder le soleil... ou disons la lune... (rire), c'est moins fatigant pour les yeux. En fait, je n'avais pas l'opportunité de faire des fictions. Je n'étais pas aimé par l'ancien régime (NDLR: la dictature de Salazar). J'avais des difficultés à travailler. Je voulais abandonner le cinéma. J'ai même fait un film pour l'industrie du pain à l'époque (*O Pao*, 1959), pour passer le temps. Je ne voulais pas déroger à ma déontologie cinématographique. C'est normal de passer du documentaire à la fiction. Mais la fiction, c'est habituellement beaucoup plus cher que le documentaire. En documentaire, il suffit d'avoir une caméra. Je faisais même l'opérateur. On choisit le lieu... Mon premier documentaire, justement pour que ce soit plus accessible, je l'ai fait dans ma ville, Porto. Il n'y avait donc pas de problème de déplacement. J'ai invité un ami, un photographe, Antonio Mendes... j'ai filmé le Douro. Puis j'ai pensé faire un premier long métrage, toujours

à Porto, en faisant en sorte encore que ce soit le plus économique possible: il n'y avait pas de scénario, l'approche était assez naturelle, il n'y avait pas d'acteurs, sauf le professeur et le commerçant. Un producteur était prêt à investir dans le film. On a tourné en partie en studio. C'est *Aniki-Bobo* (1942). C'est le premier film que j'ai fait



Manoel de Oliveira.

avec une équipe. C'était une production privée et j'en étais le coproducteur... Je n'ai rien reçu de l'État. Ce qui est curieux, c'est que, avec le temps, c'est le film qui a rapporté le plus d'argent au producteur. Au moment de sa sortie, *Aniki-Bobo* a été mal reçu. On a trouvé le film immoral. Pourtant, c'est un film candide. Mais au fil des ans, le film a gagné en popularité, d'abord à l'étranger. Il a gagné...

Mais dans le Portugal de l'époque salazariste, aviez-vous toute liberté de faire un film comportant un commentaire social, comme se le sont permis les cinéastes néoréalistes par la suite?

Non, c'était complètement impossible! C'est d'ailleurs pour cette raison que le film n'a pas été aimé, qu'on l'a trouvé immoral. Je m'attendais à cette réaction... J'ai envoyé le découpage de *Aniki-Bobo* à la censure et tout le monde me disait que ça ne passerait jamais, mais le producteur était quelqu'un de très près du régime. C'était même un ami d'Antonio Feira, un proche de Salazar, qui était chargé de la propagande politique. Et le film a finalement été autorisé...

Comment expliquez-vous que les préoccupations sociales qu'on retrouvait dans vos documentaires se soient effacées dans vos autres films par la suite?

Non, non, elles sont toujours présentes! Je ne suis simplement pas politique. La vie n'est pas politique. La vie a ses lois impitoyables. Je rends la vie, c'est tout. Je ne suis pas politique, mais mes films, oui; ils le sont toujours.

Lorsque à la fin d'Inquiétude vous parlez des «gardiens des vérités», doit-on comprendre que pour vous, ce sont les artistes qui sont les derniers gardiens des vérités dans le monde d'aujourd'hui? Ainsi, indirectement, en étant à contre-courant de ce qui se fait, votre cinéma est porteur d'un discours sur les images. Il y a donc bien une idée de l'homme et du monde que vous voulez défendre.

Depuis le début, j'ai toujours été à contre-courant. C'est une difficulté que je dois continuellement affronter, parce que faire autre chose au cinéma ne m'intéresse pas. J'aimerais autant aller planter des pommes de terre. Pour moi, il y a une déontologie artistique et je la respecte. Je suis placé dans cette situation. Je crois que le cinéma a gagné une force énorme comme expression artistique, dans les premiers temps, surtout dans les années 20, puis c'est le côté commercial qui a ensuite pris le dessus, la volonté de toujours tout calculer en fonction d'être agréable au public. Alors, se retrouver sous la loi d'un régime politique ou sous le régime du profit, c'est la même chose. Un cinéma de compromis qui ne juge de la valeur d'un film que selon l'argent qu'il rapporte n'est pas différent d'un cinéma dont la qualité sera mesurée selon l'efficacité de la propagande qu'il véhicule. C'est un cinéma de compromis de toute façon.

Pour revenir à la question des gardiens des vérités, à la fin d'Inquiétude, il y a comme une passation, un relais qui se fait entre la génération du personnage joué par Irène Papas et la jeune Fialina qui devient à son tour la gardienne d'une certaine vérité.

Oui, c'est une fable. Irène Papas représente «la Mère d'un fleuve». Le fleuve, c'est la vie. Mais la vie n'existe pas. Ce qui existe, ce sont les conventions, les codes. La vie s'exprime à travers ces codes, et nous sommes formés dès le plus jeune âge pour reproduire ces codes. La vie comme le cinéma, c'est une représentation... Ainsi, comme la vie est une représentation, c'est impossible de toucher la vie par le cinéma. En plus, la vie, c'est un instant qui est toujours passé, qui n'existe plus. Or, c'est le génie de la création artistique que de tenter de retenir la vie. C'est la fonction de la littérature, de la peinture, de la sculpture, etc., qui conservent la vie qui passe. Pas le côté historique, mais le côté éphémère des choses qui coule comme l'eau d'un fleuve. Elle passe. Le lieu est le même, mais l'eau n'est pas la même.

L'eau passe, mais elle est insaisissable. Est-ce que l'art peut arriver à saisir la vie?

Oui, mais pas à la fixer... C'est la mémoire. La mémoire est quelque chose de très important dans l'homme. Ce don de la mémoire où tout est dans la tête. C'est un don extraordinaire. C'est pour ça que le passé a une énorme importance et que les scientifiques ont poussé leurs recherches jusque dans la nuit des temps. Le bon Dieu a laissé des vestiges du temps où l'homme n'existait pas pour que celui-ci les retrouve, et en garde la mémoire.

Les personnages de la vieille femme dans Le voyage au début du monde et de «la Mère d'un fleuve» dans Inquiétude sont donc en quelque sorte gardiens de cette mémoire.

Oui, il faut passer le témoin et disparaître.

Mais «la Mère d'un fleuve» dit: «Je n'entends plus les nouvelles générations. Ils sont tous pareils». On peut penser ici à l'une des dernières séquences de La voce della luna de Fellini, où des milliers de jeunes dansent dans un immense entrepôt, vivent dans un monde où l'individualité semble dissoute. Quand vous faites dire à Irène Papas: «Ils sont tous pareils», avez-vous l'impression que l'idée de l'homme est en train de se dissoudre aujourd'hui?

Oui, se dissoudre... Mais ça, ce sont les effets de la machine, de la mécanisation appliquée massivement. Or, je crois que l'identité de chacun est la chose la plus noble qui existe. Cela va de pair avec la dignité. On ne peut être patron de rien. J'ai offert un livre à Marcello Mastroianni. C'est une histoire très ancienne dans laquelle un homme se voit offrir par un fermier de manger les fruits qu'il n'est pas là pour cueillir, et il refuse en disant: «Je ne suis pas patron...» Ça m'a touché. Nous ne sommes patrons de rien du tout, sauf de notre dignité. Il y a une ligne d'honneur qu'on ne peut dépasser. Et l'identité fait partie de ça.

C'est aussi cela qui détermine votre approche esthétique du cinéma? Une certaine éthique...

Une éthique, oui. Cette éthique donne une ontologie pour le cinéma. Je fais des essais, je vais jusqu'aux limites...

Comment se sont imposés à vous les partis pris de mise en scène que l'on retrouve dans vos derniers films: notamment le travail sur la représentation, la frontalité de l'image?

Chacun a son secret du métier, ou sa logique cinématographique — ce qui serait peut-être plus juste — qui a évolué avec le temps. J'ai arrêté de tourner pendant quatorze ans, puis je suis revenu au cinéma avec *Angelica*, au début des années 50, film qu'on ne m'a pas laissé tourner. (Une publication française va bientôt sortir sur ce film, dans laquelle figurera le découpage.) Pendant ces années-là, j'ai médité beaucoup, même si je n'ai pas filmé. En même temps, la vie sociale a bien changé et le cinéma évolué beaucoup aussi. Rien n'est statique, mais il y a des valeurs qui restent, des valeurs morales intemporelles. Puis, d'autre part, il y a aussi des valeurs temporelles, ce sont ces valeurs qui changent et qui parviennent presque à atteindre ces autres valeurs. Le cinéma, lui aussi est dynamique.

Depuis *La divine comédie* (1991), j'ai commencé d'un coup à travailler en plans fixes. S'il y a un travelling, un panoramique, la caméra reste fixe quand même, parce que je crois qu'on peut accompagner quelqu'un avec une caméra fixe. Dans un plan fixe, j'évite à



Les cannibales (1988). Jeu sur le miroir et la représentation.

tout prix de changer la mise au point, parce qu'une mise au point modifie le cadrage, donc notre perception. C'est un jeu artificiel qui nous éloigne de la vérité. C'est à partir de ce moment que j'ai commencé à prendre conscience du cinéma. Lorsque je me demande pourquoi bouge la caméra, ça devient une conscience du cinéma. Le plan fixe est une façon de s'approcher de l'objectivité. C'est le plan neutre. C'est bon que le réalisateur s'efface. Si la caméra bouge,

Irène Papas,
«la Mère d'un
fleuve», dans
Inquiétude
(1998).



Voyage au début du monde (1997).

c'est qu'il y a quelqu'un derrière; ou alors ce ne sont que des esprits, de la fantasmagorie ou le regard subjectif d'un acteur qui se pose ici ou là. Et même, dans la vie, on ne voit jamais les choses telles qu'on nous les montre habituellement au cinéma. Dans la vie aussi je fais du montage: je vous regarde, je ferme les yeux, puis je regarde là. Quand j'ai commencé à prendre conscience de tout ça, j'ai réalisé que j'avais fait beaucoup de bêtises dans mes films antérieurs. J'ai écrit

quelque chose qui s'appelle «L'acte de filmer». En même temps, je vois bien que cette logique va m'enfermer et beaucoup me limiter. Je peux en parler comme ça, tenter de l'expliquer, mais c'est très difficile de continuer et de faire un film en appliquant ce principe...

Mais cette utilisation du plan fixe, cette quête de l'objectivité ne permet-elle pas au spectateur de trouver davantage sa place?

Non, c'est difficile à expliquer... Il y a des contradictions énormes et j'ai pris ces contradictions et les ai fait sortir pour pouvoir continuer à écrire, à avancer. Pour moi, l'oreille est objective et les yeux sont subjectifs. L'oreille est subjective seulement quand on fait un effort pour distinguer un son parmi d'autres. Le regard, lui, est toujours subjectif. Par contre, l'objectif de la caméra est objectif: il enregistre ce qui est devant et c'est tout. Il voit à sa façon: longue focale, grand angulaire,

etc. Sur une place, s'il y a une statue et qu'on la voit de dos, ça c'est le plan neutre. Mais on a envie de voir la statue de face. Ça, c'est subjectif. On a cherché ce point de vue. Vous comprenez, le cinéma, c'est de devoir choisir entre une chose et une autre. Chaque détail est choisi, mais pour le choix de la position de la caméra, ce sont des impulsions qui nous arrivent comme ça, qui nous viennent on ne sait d'où. Je sais que c'est bon ici et mal là, mais je ne



Non ou la vaine gloire de commander (1990).

sais pas pourquoi. C'est un moment terrible que celui du choix de la position de la caméra.

La vie est prismatique. Nous avons le pouvoir de saisir chaque côté du prisme pour tout voir. Voyez, au football, l'arbitre ne voit pas la même chose que vous: de sa position, il voit une faute qui n'est pas... Mettez une boule à deux faces ici: l'un dit c'est blanc et l'autre dit c'est noir. Qui a raison? C'est moitié blanc, moitié noir. On peut discuter à l'infini. Et nous ne savons pas, parce qu'il y a un troisième poste, un quatrième, un cinquième, etc.

C'est un peu comme Gaby et Suzy dans la loge d'Inquiétude, qui sont l'une derrière l'autre et qui apparaissent tour à tour au personnage masculin. Une femme peut en cacher une autre... Le sens, la vérité se dérobent constamment... Votre cinéma est au-delà des apparences.

À mon avis, la vérité est en dehors de la réalité. Nous ne voyons jamais la vérité. On fait des suppositions. Il y a la vérité blanche, la vérité rouge, mais la vraie vérité est en dehors...

C'est donc à chacun sa vérité, comme chez Pirandello?

Oui, c'est la vérité de chacun. Nous acceptons des vérités que nous ne sommes pas capables de comprendre. Prenez la théorie de la relativité d'Einstein. On peut accepter cette vérité, parce que c'est une vérité. C'est pour ça que la vérité nous dépasse. Chacun vit des choses différentes. C'est ce qu'ont exploité les cubistes pour trouver la vérité: ils ont voulu montrer tous les angles. C'est une façon parmi d'autres d'y parvenir. Par contre, je crois que plus on multiplie les plans, plus on s'éloigne de la vérité. Et pourquoi? Parce

qu'il y a des contradictions entre les plans. Si je suis cette logique, je choisis un seul point de vue pour la caméra, comme je l'ai fait dans *Le soulier de satin*. La réalité de ce point de vue, c'est celle-là. Alors je ne bouge plus, et je me trouve ainsi finalement plus proche de la subjectivité, parce que c'est la subjectivité relative à ce point de vue unique. Je ne montre pas l'ensemble d'une réalité, parce que l'ensemble suppose des millions de positions possibles.

Vous disiez tout à l'heure que l'œil est subjectif et l'oreille, objective. Est-ce que c'est pour ça que dans vos films le texte, et donc le son, a une telle importance?

Non. Je choisis le texte comme je choisis l'image. Je mets le texte que je veux. J'élimine les sons que je ne veux pas, que je n'aime pas ou qui ne me conviennent pas, car le micro est, lui aussi, objectif: il prend trop de choses. Avec la caméra, on peut éliminer dès le

tournage ce qu'on n'aime pas. Mais le son, c'est extrêmement difficile. Il faut faire un effort mécanique pour sélectionner les sons. Il y a aujourd'hui des micros qui entendent tout et très loin...

Dans Inquiétude, on remarque une très forte présence des mots, une qualité des silences...

Oui, ça me fait penser à l'image-mouvement et à l'image-temps de Gilles Deleuze. L'image est toujours fixe. Pas le son! pas la parole! Elles sont mouvement. Quand on dit d'un film qu'il est statique parce qu'il repose sur la parole, c'est une erreur. C'est à travers la parole, la musique, le son qu'il devient mouvement. Si on prend la photo de quelqu'un qui crie, on n'aura qu'une bouche ouverte, rien de plus.

Il y a aussi l'interprétation des acteurs, le débit, la façon dont les acteurs disent le texte, qui n'est jamais une interprétation psychologique, psychologisante, naturaliste...

Ça dépend des films, des situations. La psychologie se manifeste par un geste. Quelqu'un qui est assis et tout à coup se lève, c'est un mouvement psychologique. Il y a des choses que nous ne voyons pas. C'est difficile de montrer la psychologie. Cela convient bien à la littérature, qui peut expliquer. Dans mon prochain film, j'ai mis un personnage qui nous permet de savoir ce que pense l'autre personnage.

D'où vient ce jeu très particulier de la comédienne Leonor Silveira, présente dans presque tous vos films? Ce ton détaché, évanescent, comme si elle était en état de flottement?

Oui, c'est spécial. Ça dépend aussi beaucoup du sujet. Par exemple, quand elle était en présence de Marcello Mastroianni devant le collège, c'était autre chose. C'était la relation de la femme séductrice, le combat contre la religion qui coupe le désir de la femme... et de l'homme aussi. La séduction dans la nature est donnée à la femme. Chez les animaux, c'est presque toujours la même chose. J'ai vu quelques documentaires sur les animaux... C'est la lionne, par exemple, qui mène le jeu. Le mâle n'a que l'importance de succomber. La femme a une fonction plus large. C'est la vie. Aujourd'hui, on voit les femmes à la plage qui exhibent leur poitrine, mais elles ne donnent plus le sein et le lait à leur enfant. C'est terrible, ça! Cela va à l'encontre de la fonction la plus noble de la femme. Rappelez-vous la louve dans l'Antiquité avec Romulus et Rémus... Nous sommes fils de la nature...

Dans Inquiétude, l'amour renvoie aussi à la solitude ontologique de l'homme. Vous faites dire à un de vos personnages qu'une fois passé le désir, l'homme et la femme se retrouvent comme deux étrangers l'un en face de l'autre.

Oui. Il n'y a rien à faire. Après l'acte, c'est fini. C'est rare que la femme continue d'intéresser l'homme. C'est la même chose dans nos relations sociales. Nous allons vers les autres, mais il y a aussi un besoin chez l'homme de s'isoler. Et c'est là un privilège essentiel.

Mais on sent aussi dans vos films que l'être est fondamentalement seul et le sera toujours, quoi qu'il fasse.

Oui, on vit seul... Même en amour... Autrefois, il y avait des maisons closes. Les hommes allaient là. On choisissait une femme, on faisait la conversation jusqu'à trouver un certain affect. Quand l'affect arrive, ça va, les choses se font tranquillement, naturellement, en accord avec la vie. Aujourd'hui dans les films, les gens se ruent les uns sur les autres. C'est partout pareil! C'est une action violente, presque hydraulique! Boum, boum! C'est une stupidité qui déforme les gens et en fait des monstres.

C'est pareil avec la communication. La communication par la télévision, Internet, etc. On ne peut aimer que celui qui est proche. Pour le proche, on peut tout faire: toucher, aider...

Dans vos films, il y a des scènes tournées en intérieur où on peut distinguer les strates de l'histoire. C'est un univers très modifié, domestiqué par l'homme: les fresques, les tableaux, les angelots. À côté de cela, il y a la nature: une nature qui, elle, n'est pas domestiquée. Il y a une opposition constante entre nature et culture en quelque sorte.

C'est vrai, c'est bien vu. C'est de cette façon que je travaille de plus en plus. Dans un jardin par exemple, il y a des fleurs, des arbres, et tous ces éléments sont des signes. J'ai une philosophie peut-être très particulière, mais je crois que toutes les choses ont une vie «psychologique»: elles ne *montrent* pas, mais viennent révéler quelque chose. Une ambiance donne un certain type de conversation, un certain type de psychologie, de situation. Je montre les objets et je fais entendre les sons parce que je pense qu'il y a une correspondance entre les choses. Elles sont là et je profite d'elles. Je les mets seulement si elles ont une raison d'être. Dans *Inquiétude* par exemple, dans la partie des *Immortels*, tout était déjà dans l'appartement. Les objets existaient. J'ai choisi cet appartement parce que je le connaissais, c'est celui d'un ami. J'ai joué avec les éléments qui étaient pré-



L'AU-DELÀ DE L'IMAGE

Il y a dans *Inquiétude* l'une des séquences les plus érotiques du cinéma. Devant son amant transi (Diogo Doria), Suzy (Leonor Silveira) évoque l'humiliation et la jouissance qu'elle a toujours ressenties dans la volupté du sacrifice au cours de son existence aventureuse de «cocotte» parisienne. Alors qu'elle entre et sort de l'écran, exorcisant provisoirement l'obscur malaise de son âme solitaire dans le murmure de la confession, la caméra cadre une échappée vers les profondeurs de l'appartement. Dans l'embrasement du passage, des rideaux de voile blanc... en arrière-plan sur un mur, le tableau à peine perceptible d'une femme alanguie (si ma mémoire est bonne). Vision vertigineuse du «gouffre des instincts» au fond duquel Suzy s'est dissoute corps et âme, loin de toute idée de bonheur? Vision troublante d'un idéal du désir ou d'une blessure narcissique qui, écartelée entre la vie et la mort, semble s'ouvrir et se refermer comme une douloureuse «cicatrice sur le plaisir»?... Il y a dans l'organisation de ce plan-tableau et dans cette vue plongeante au cœur d'un paysage intime toute l'essence de la mise en scène d'Oliveira, travaillant temps et mouvement. En lieu et place de l'image narrative, un plan en apparence fixe trouvé sur l'infini, agité par le seul mouvement de la parole souveraine (le texte donné sans effet, sublimé par la voix de l'actrice); plan qui vient par sa béance même renforcer l'idée d'une réalité et d'une vérité sans cesse fuyantes. Une composition picturale, musicale de l'espace, en harmonie avec les vibrations de l'âme, qui contribue par le *détail* à l'errance du regard et de la pensée (comme chez Syberberg, le détail est en soi porteur de tout un univers de sensations). Une mise à l'épreuve de la durée dans le plan qui initie à une autre temporalité et induit notre lente immersion dans un au-delà du monde réel, aux confins du fantastique. Et bien sûr, au centre de tout, happé par ce point de fuite spiralé, le regard agissant du spectateur qui devient le relais et le moteur de la fiction. L'espace ainsi théâtralisé, l'image surcodée mais lavée de toute agitation superflue, se vit alors comme le lieu privilégié d'une véritable incarnation poétique, cosmique, comme le creuset extatique de l'accomplissement de tous les mystères. — GÉRARD GRUGEAU

sents. J'ai simplement rajouté la photo de la femme sur le piano. Ça, c'était nécessaire.

Vous utilisez souvent les miroirs dans vos films. Dans Le Val Abraham, le personnage d'Ema plongeait dans le miroir, comme si elle s'y noyait. Le film se termine d'ailleurs sur une métaphore. Ema tombe à l'eau et se noie dans sa propre image.

Je n'aime pas tous les miroirs, vous savez!... Le miroir représente une forme d'affrontement. Quand on regarde quelqu'un, c'est une manière de l'affronter. On se retrouve confronté avec soi-même à travers les autres. Nous n'aimons pas l'imperfection des autres, car elle nous renvoie à notre propre imperfection. Les autres sont notre miroir. Ce n'est pas dans un miroir que nous nous voyons; c'est dans les autres.



ANGELICA, LE SCÉNARIO CENSURÉ

Pensé en 1950, écrit à la hâte en 1952 et élaboré complètement en 1954, *Angelica* de

Manoel de Oliveira ne fut jamais tourné à cause de la censure exercée à l'époque par le régime de Salazar. L'idée du scénario est tirée d'une histoire vraie. Un photographe, Isaac, est mandé par une riche famille propriétaire de vignes pour fixer sur pellicule les traits d'une morte, Angelica, une jeune femme très belle. Isaac, réparateur de radios de son métier, devient obsédé par l'image d'Angelica, qui lui apparaît par deux fois. De cet amour funeste pour une morte il mourra. Projet ambitieux, cette œuvre nous paraît brasser, après plus de quarante ans, tous les thèmes récurrents de l'univers du grand cinéaste portugais. Et cela va jusqu'aux lieux, comme ce fleuve Douro, omniprésent dans les plans d'extérieurs (tous les plans du film sont minutés très précisément en secondes). Sa figure centrale est surtout la femme, cette Angelica dont la beauté n'est pas sans rappeler, entre autres, celle de l'Ema du *Val Abraham*. La mort d'Angelica scelle non seulement son destin, mais celui des autres. Mélancolique, l'œuvre fait succéder moments de réalité et d'irréalité, de rêve et d'illusion, semant des fausses pistes, mais dont l'acmé se lirait ainsi: il n'y a de temps présent qu'arrêté, immobilisé à tout jamais, n'existant que dans une sorte d'éternité idéale nourrie par le souvenir et la mort. Mais sous son embaumement, ce présent grouille de tourments, d'angoisse et d'inquiétude, traversé par une insatisfaction profonde, viscérale de la vie. Vrai conte fantastique, *Angelica* devient une parabole cruelle et tragique sur le néant existentiel. C'est aussi une œuvre sur le regard comme vecteur de recréation du réel. On souhaiterait bien voir concrétisé sur film ce découpage. Et on verrait surtout très bien Leonor Silveira dans le rôle énigmatique d'Angelica. — **ANDRÉ ROY**

Angelica, un découpage de Manoel de Oliveira, traduit du portugais par Jacques Parsi, Paris, Éditions Dis Voir, s.d., 123 p. Dist.: ABC livres d'art.

Le fait que vous ayez connu l'époque du muet a-t-il eu une influence sur l'esthétique de votre cinéma? Des films comme Le couvent ou Les cannibales jouaient beaucoup sur le fantastique, et la dernière partie d'Inquiétude aussi, d'ailleurs. Le cinéma est toujours affaire de fantômes, d'apparitions, non?

Oui, mais ce qui est montré dans le film est réel et possible. Ce qui est impossible, vous ne le voyez pas... Ce que j'aime faire, c'est suggérer, et ainsi permettre de voir ce qu'on ne peut pas voir. Parce que la caméra ne peut pas filmer ni la psychologie, ni la pensée, ni le rêve, c'est beaucoup mieux de dire: «J'ai rêvé cela» et de raconter ce rêve. C'est comme le théâtre, c'est plus honnête. Ou encore de faire un monologue: «J'ai pensé cela et cela». Si le personnage dit: «J'ai pensé ça, ça ou ça», nous ne savons pas s'il a vraiment pensé ça ou non, mais ce qu'il dit devient tout de même une vérité.

Cocteau disait que la fonction fondamentale du cinéma était de filmer la mort au travail. Est-ce que le fait d'avoir connu le muet ne vous permet pas justement de jouer davantage avec le visible et l'invisible, de retrouver une qualité de transparence que le cinéma d'aujourd'hui a perdu en grande partie?

La vitalité, la vie du cinéma, c'est la candeur. Et c'est un élément très important, une qualité que l'homme a perdue. Sur ce plan, le cinéma que fait Abbas Kiarostami en Iran est magnifique! C'est naturel, spontané et sincère. La sincérité, c'est très important. L'authenticité ne peut venir sans cette sincérité. Il faut s'efforcer de garder ce regard candide. Mon nom, c'est Manoel *Candido*¹, ne l'oubliez pas (rires).

Vous travaillez très souvent à partir des textes des autres (Paul Claudel, José Régio). On pense notamment à votre collaboration avec la romancière Agustina Bessa Luis pour Francisca, Le Val Abraham et Inquiétude...

Partir d'un texte, c'est la même chose que de partir de ce que j'ai pensé, ce que j'ai vu, ce que j'ai vécu, les rencontres dans la vie. Tout vient de la même matière. Certains écrivains ont tendance à penser qu'un film est une sorte de clonage du roman. Mais ce n'est pas vrai! Même la traduction d'un roman dans une autre langue est déjà une trahison. Une adaptation ne doit pas essayer de transformer. Ce qu'il faut, c'est pénétrer les choses. Il ne s'agit pas de faire une imitation formelle. C'est l'esprit profond des choses qu'il faut saisir. Et puis, quand je filme un paysage, un visage... tout est déjà là!

Tout fait partie de la matière du monde en quelque sorte.

Il reste alors le choix que l'on fait. Il ne faut pas filmer que ce qui est semblable à soi, sinon c'est un plagiat. Le cinéma comme le théâtre, mais le cinéma plus encore, est une synthèse de tous les arts et de la vie. C'est la vie...! ■

1. Manoel Candido Pinto de Oliveira

Montréal, septembre 1998.