

Manoel de Oliveira (1908-2015) La réinvention du cinéma

André Roy

Number 173, September 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/78564ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Roy, A. (2015). Manoel de Oliveira (1908-2015) : la réinvention du cinéma. *24 images*, (173), 50–53.

MANOEL DE OLIVEIRA (1908-2015)

La réinvention du cinéma

par André Roy



L'ÉTRANGE AFFAIRE ANGELICA (2010)

O n aurait pu croire à une facétie de la part de Manoel de Oliveira (mort à 106 ans en avril dernier) – comme il l'avait déjà montré avec *Les cannibales* (1988) et *La cassette* (1994) – dans sa décision de retarder de trente ans la projection de *La visite ou Mémoires et confessions*, soit après sa mort. Son film réalisé en 1982 est devenu post-mortem. Oliveira nous fait entrer ici dans sa maison, construite en 1942, et qu'il met en vente en 1982. Cela lui permet de parler de lui et de son cinéma. C'est à la fois un récit autobiographique et un testament. C'est dire combien, lui qui connaissait si bien le cinéma et qui lui a généreusement donné ses plus beaux films, d'*Amour de perdition* (1978) à *Singularités d'une jeune fille blonde* (2009), en passant par *Francisca* (1981), *Non ou la vaine gloire de commander* (1990), *Val Abraham* (1993) et *Je rentre à la maison* (2001), savait qu'il allait rejoindre un jour ses fantômes : la disparition et la résurrection de tous ces êtres que le septième art nous a permis de fréquenter et d'aimer. Mais en même temps, ce film, où le passé devient un futur, rappelle combien l'œuvre de ce cinéaste portugais condense l'histoire du cinéma des cinquante dernières années, la traverse et la transforme. Avec des films d'une grande diversité de genres et le plus souvent inclassables, mais dont la continuité formelle est associée aux mouvements esthétiques qui les ont animés, soit ceux venus de la littérature (avec de nombreuses adaptations d'œuvres) et du théâtre (qui est leur référence, leur inspiration même). Avec un monde puisant aux œuvres d'auteurs portugais comme Camilo Castelo Branco, José Régio et Agustina

Bessa-Luís, et européens comme Paul Claudel, M^{me} de La Fayette et Samuel Beckett, sans parler des références précises à Dante, Dostoïevski, Joyce, Nietzsche et Shakespeare.

Ce film différé, qui ferme définitivement son œuvre, et à l'occasion duquel Oliveira fait un retour sur lui-même et sur ce qu'il a créé, nous permet – sans apitoiement ni nostalgie – de revenir sur une œuvre capricieuse dans son déroulement, déroutante par ses choix esthétiques changeants, moderne par sa fondamentale impureté qui lui donne une grande liberté, absolue dans la mesure où elle dynamise tout le cinéma, sa syntaxe comme son (ses) discours.

Mais quel cinéphile aurait pensé dans les années 1970 en découvrant *Amour de perdition* qu'un Portugais dont on n'avait jamais entendu parler jusqu'alors nous donnerait un de ces cinémas les plus exquis, les plus puissants, le plus *pensés*? Certes, la mort de Salazar et la Révolution des œilletons ne sont pas pour rien dans la découverte de Manoel de Oliveira en même temps que celle du continent lusophone et de sa nouvelle génération de cinéastes (João Botelho, Fernando Lopes, João César Monteiro, António Reis). Mais pour Oliveira, ce sera une reviviscence qui lui ouvrira la porte à la réalisation de plus de 30 longs métrages, majoritairement de fiction.

DÉCONSTRUCTION ET DÉSTRUCTURATION

Une reviviscence qui n'est pas exactement un retour. Car d'une certaine manière, Manoel de Oliveira n'aura jamais tout à fait

quitté le monde des images et des sons. Il signe en 1931 un court métrage muet, *Douro, faina fluvial* (« Douro, activité fluviale ») et donne en 1933 au Portugal son premier film sonore, *La chanson de Lisbonne*. En 1942, il réalise un premier long métrage, *Aniki-bóbó*, un film dans la tradition du néoréalisme italien sur la vie d'enfants de Porto (où est né en 1908 le cinéaste), qui n'aura aucun succès et ralentira sa carrière. Mais la cause de cet arrêt est à trouver principalement dans l'arrivée au pouvoir d'António de Oliveira Salazar, d'autant qu'*Aniki-bóbó* soutenait une critique sociale féroce. Il ne tourne que vingt ans plus tard, en 1962, un documentaire, où se mêlent des éléments de fiction, sur la présentation d'une pièce de théâtre dans un petit village, *Le mystère du printemps* (connu aussi sous le titre *Acte de printemps*). Avec cette première formulation sur les rapports entre le cinéma et le théâtre, Oliveira insuffle dans cette Passion du Christ un effet d'étrangeté en rompant rapidement avec l'aspect documentaire (dès le début du film), en montrant une équipe de cinéma préparant les machines d'enregistrement, en situant la pièce dans un seul décor (le village) et en introduisant à la fin des extraits de films sur les catastrophes meurtrières du XX^e siècle (Hiroshima, guerre du Vietnam). Déjà est à l'œuvre la méthode de déconstruction du cinéaste : dans la déstructuration des conventions de la narration par la reformulation des données courantes du documentaire et de la fiction pour mieux *dénaturaliser* la représentation. C'est aussi tout un art du montage qui se déploie, plus respectueux de l'intégrité des images et du cadre que de celle de la réalité.

Ces premiers essais de mise en scène (de la schématisation du jeu à l'interprétation ironique des faits), Oliveira les perfectionnera, les affinera dans les adaptations littéraires réalisées pour la télévision dans les années 1970 (*Le passé et le présent*, de 1972, et *Benilde ou la vierge mère*, de 1975), avant de passer à ce qu'on peut considérer comme son vrai travail cinématographique, et qu'il commence alors qu'il a soixante ans.

LA SCÈNE DU CINÉMA

Son travail aura besoin du temps pour être reconnu – sauf en Europe et tout particulièrement en France – tant il va à l'encontre d'un cinéma narratif courant. À la fois autoréflexives et iconoclastes, ses premières œuvres étonnent par leur longueur inhabituelle, qui culminera, après *Amour de perdition* (260 min) et *Francisca* (245 min), avec *Le soulier de satin* (1985) et ses 6 h 50. C'est par le théâtre qu'Oliveira régénère la pratique cinématographique, repoussant ses limites et l'ouvrant à d'autres potentialités esthétiques. Il adopte alors une stratégie de mise en œuvre qui n'occulte ni le théâtre ni la littérature, car ici théâtralité et littéralité donnent une

plus grande matérialité à la voix et au regard. Cherchant une équivalence cinématographique au texte et à la langue parlée, son travail rejoint celui accompli durant ces mêmes années par Duras, Godard, Rohmer, Straub et Huillet.

Comme pour *Le mystère du printemps* où la démarcation entre fiction et documentaire est ténue, celle entre cinéma et théâtre – ou entre cinéma et roman dans *Amour de perdition*, ou entre cinéma et opéra dans *Les cannibales* (1988) – est tout autant voulue qu'assumée car elle doit dialectiser le faux et le naturel, la théâtralisation et le réalisme, l'exagération et la norme. Ce qui nous donne le sentiment que le cinéma est là comme mise à l'épreuve du texte, comme vérification de sa résistance, non seulement au temps, mais à sa transformation en une autre matière. Cela est d'autant plus probant qu'Oliveira modifie peu le texte original. Dès lors, il ne dérogera plus à cette pratique, et la mise en scène qu'il inaugurerait dans les années 1970 ne s'éloignera plus de cette radicalisation de la scène, par le spectacle dans le spectacle,

la représentation dans la représentation ; ni de cette transgression des codes, par exemple, dans le jeu des acteurs, par leurs regards qui se croisent sans se voir et parlant moins à la caméra qu'*à côté*, semblant souvent s'adresser à un être invisible et, ce, dans un débit de récitation qui n'a plus rien à voir avec une expressivité objective et naturelle ; de la subjectivité du point de vue comme anamnèse de la vérité de la représentation : être à la fois à l'extérieur et à l'intérieur de la scène.

LA PENSÉE DE LA REPRÉSENTATION

Amour de perdition sort à Paris en 1979 grâce à Paulo Branco, Lisboète qui produira les cinéastes les plus réputés d'Europe et restera fidèle à Manoel de Oliveira. Ce dernier pourra tourner avec lui un film par année, et même deux, sans jamais fléchir dans sa recherche formelle et sa pensée du cinéma comme transgression

« L'espace est le passé, mais son balayage par la caméra traduit bien la proposition de relire le présent : de mettre ce passé au raccord du présent de la perception. »



LA VISITE OU MÉMOIRES ET CONFESIONS Film post-mortem réalisé en 1982.

des règles, perversion de la narration, refus de la transparence et négation de l'illusion iconographique.

Le cinéaste joue ainsi complètement de l'artificialité de la représentation en ne gommant pas les conventions théâtrales, les surlignant même par l'utilisation du plan-séquence dans *Le soulier de satin*. Il se lance dans l'expérimental pur avec *Mon cas* (1987) où une pièce de théâtre est représentée quatre fois différemment, dont une où le texte est repris dans une bande-son inversée. Le théâtre est bien ici matérialisé par ses répétitions, et c'est le cinéma qui devient comme immatériel par les différentes propositions qu'en fait Oliveira. Il n'a pas peur du baroque le plus fou dans *Les cannibales*, qui n'est ni un opéra filmé ni un film-opéra, mais un opéra-film complètement déjanté qui se termine par une explosion (dans tous les sens du mot) du personnage principal et qui n'en est pas moins une critique cinglante d'une société bourgeoise totalement cupide. Il se frotte sans crainte au vaudeville avec *La cassette* (1994), une farce sur la misère pourtant et où, au fur et à mesure que le récit avance, le film se dynamite, devient une comédie macabre et montre combien Oliveira s'amuse littéralement à prendre toutes les avenues de la représentation (de la danse à la gestuelle caricaturale).

LE THÉÂTRE DE L'HISTOIRE

Le cinéaste ne tombera jamais dans le formalisme ou l'abstraction. On en a la confirmation par *Non ou la vaine gloire de commander*, film immense, par lequel Oliveira prend à bras-le-corps l'histoire du Portugal et son passé colonial. Une œuvre sur le crépuscule d'un empire et sur la vanité des hommes. C'est une méditation sur les mythes ibériques et une lente et inébranlable remontée dans le temps et l'espace lusophones, dans un récit finement agencé, précieux même dans son désordre. Sans abandonner sa manière de mettre en rapport l'opposition entre l'individuel et le social, entre

le particulier et l'universel, par laquelle il retrouve la splendeur d'*Amour de perdition*, de *Francisca* et du *Soulier de satin*, Oliveira reformule une vision politique de son pays – et même de l'Europe – qui est peut-être le fond didactique de la majeure partie de ses œuvres, son syntagme central, son noyau secret.

L'espace est le passé, mais son balayage par la caméra traduit bien la proposition de relire le présent : de mettre ce passé au raccord du présent de la perception. Oliveira continue donc son exploration de la scission entre le vrai et le faux, la fiction et la réalité, en suivant celle démarquant l'homme et l'histoire. Ce théâtre de l'histoire sera revu et corrigé dans *Parole et utopie* (2000), *Un film parlé* (2003) et *Le cinquième empire* (2004).

UNE RÉINVENTION PERMANENTE

Dans sa recherche d'un cinéma unique qui vampirise les œuvres littéraires comme pour mieux les restituer, le cinéaste veut déposer le cinéma de tout ce qui a fait sa séduction et la reproduction de ses effets narratifs et spectaculaires. Il réinvente le rôle de la langue et de la prestation des acteurs, avec des références qui au cinéma muet (il a avoué une grande admiration pour Chaplin). Il va ainsi en reprendre les procédés de surimpressions, avec disparitions et réapparitions comme autant d'énigmes dans *Le miroir magique* (2005) et *L'étrange affaire Angelica* (2010), de même que le jeu statique de l'acteur et l'absence de mouvement de la caméra. Dans une succession de scènes sans paroles où le personnage principal apparaît le plus souvent de l'autre côté d'une vitre ou d'une vitrine, il rappelle avec *Je rentre à la maison* (2001) combien le cinéma actuel doit au cinéma muet. Oliveira est aussi très proche de l'espiègle Luis Buñuel – dont la *Belle de jour* est revisitée (comme ce Paris hors du temps) par une *Belle toujours* (2006) imprégnée de mystère – par sa façon de subvertir un drame par la dérision, le sarcasme, l'absurdité, comme, entre autres films, dans *Val Abraham* (1993) et *La lettre* (1999).

Une longévité étonnante a permis à Manoel de Oliveira d'approfondir son art en poursuivant une démarche faite de ruptures et de continuités, menée avec une fidélité à toute épreuve à ses sources (roman, théâtre, cinéma) qui tient à la fois du respect, de l'humilité et de l'audace, et ce, dans une lucide persévérance. Cette longévité a légitimé un cinéma ambitieux, profus par ses projets, traversé de thèmes (amour, mort, histoire, temps, etc.) aussi multiples que les désirs qui l'ont propulsé. Elle lui a fourni l'occasion permanente de remettre en question son statut ontologique. Pour Oliveira, le cinéma n'a jamais été *fixé* : changeant au gré des films, incertain dans sa nature fondamentale, en constante réinvention. Et comme le cinéaste l'a qualifié un jour, il est « le fantasma de la réalité ». 24



NON OU LA VAINÉ GLOIRE DE COMMANDER (1990)



LE SOULIER DE SATIN (1985)
Le cinéaste joue de l'artificialité de la représentation en ne gommant pas les conventions théâtrales, les surignant même par l'utilisation du plan-séquence.



ANIKI-BÓBÓ (1942)
Un film dans la tradition du néoréalisme italien sur la vie d'enfants de Porto



VAL ABRAHAM (1993)