

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3
ECOLE DOCTORALE 267 – Arts du spectacle, Sciences de l'Information et de la
Communication

Thèse de doctorat
Études cinématographiques et audiovisuelles

Pedro MACIEL GUIMARAES

CRÉER ENSEMBLE :
L'APPORT DES COLLABORATEURS DE CRÉATION
À L'ŒUVRE DE MANOEL DE OLIVEIRA

Tome 2 - Annexes

Thèse dirigée par Michel MARIE
Soutenue le 21 novembre 2009

Jury :

Michel MARIE – Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3)
Alain BERGALA – Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3)
Vincent AMIEL – Université de Caen Basse-Normandie
Claude MURCIA – Université Paris Diderot (Paris 7)
Jacqueline NACACHE – Université Paris Diderot (Paris 7)
Lúcia NAGIB – University of Leeds

Table des Matières

Annexe I – Cahier Photographique	3
Annexe II – Entretiens des collaborateurs	28
Annexe III – La réception du cinéma de Manoel de Oliveira	53
Annexe IV – Texte « Manoel de Oliveira et les boucliers narratifs »	58
Annexe V – Résumés de Jacques Parsi du roman <i>Jóia de Família</i>	64
Annexe VI – Extrait du dialogue du film <i>La Lettre</i>	70
Annexe VII – Filmographies et bibliographie	71
Annexe VIII – Index de noms cités	89

Annexe I



Image 1



Image 2



Image 3



Image 4



Image 5



Image 6



Image 7



Image 8



Image 9



Image 10



Image 11

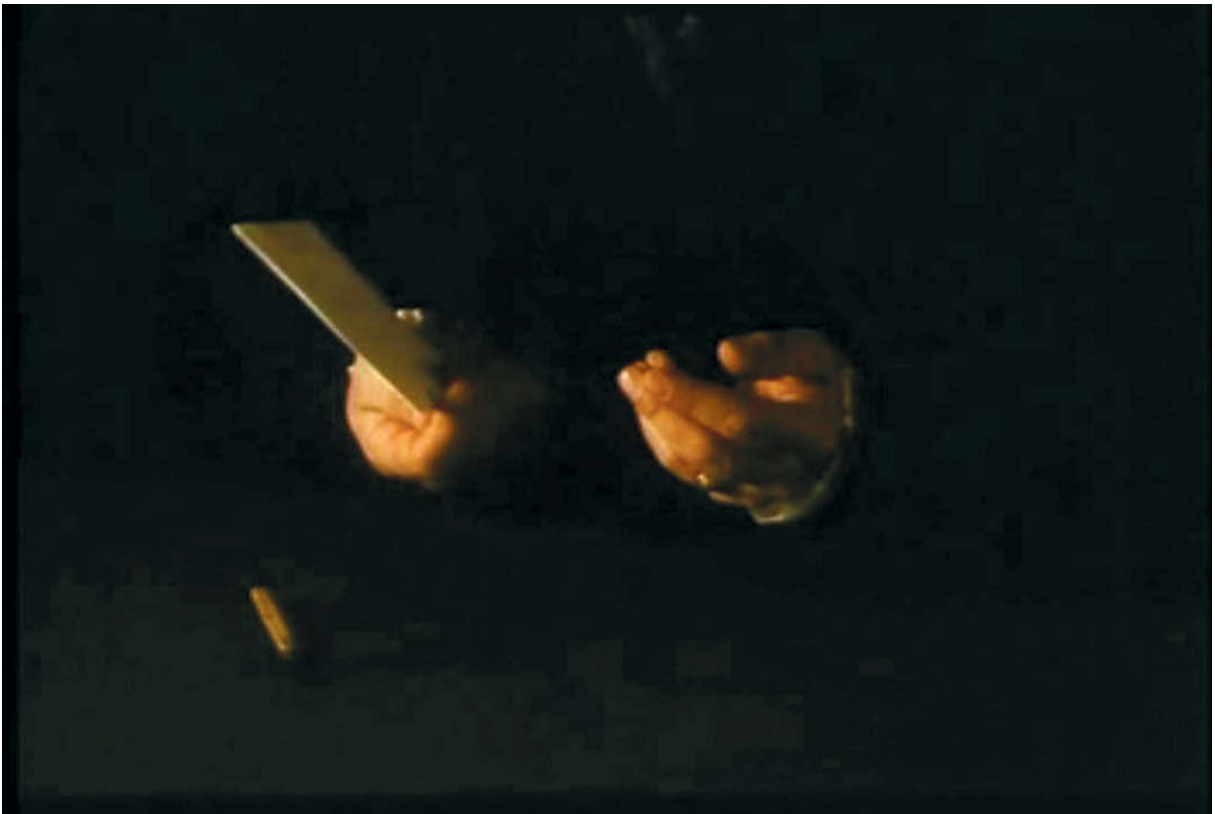


Image 12



Image 13



Image 14



Image 15



Image 16



Image 17



Image 18



Image 19



Image 20



Image 21

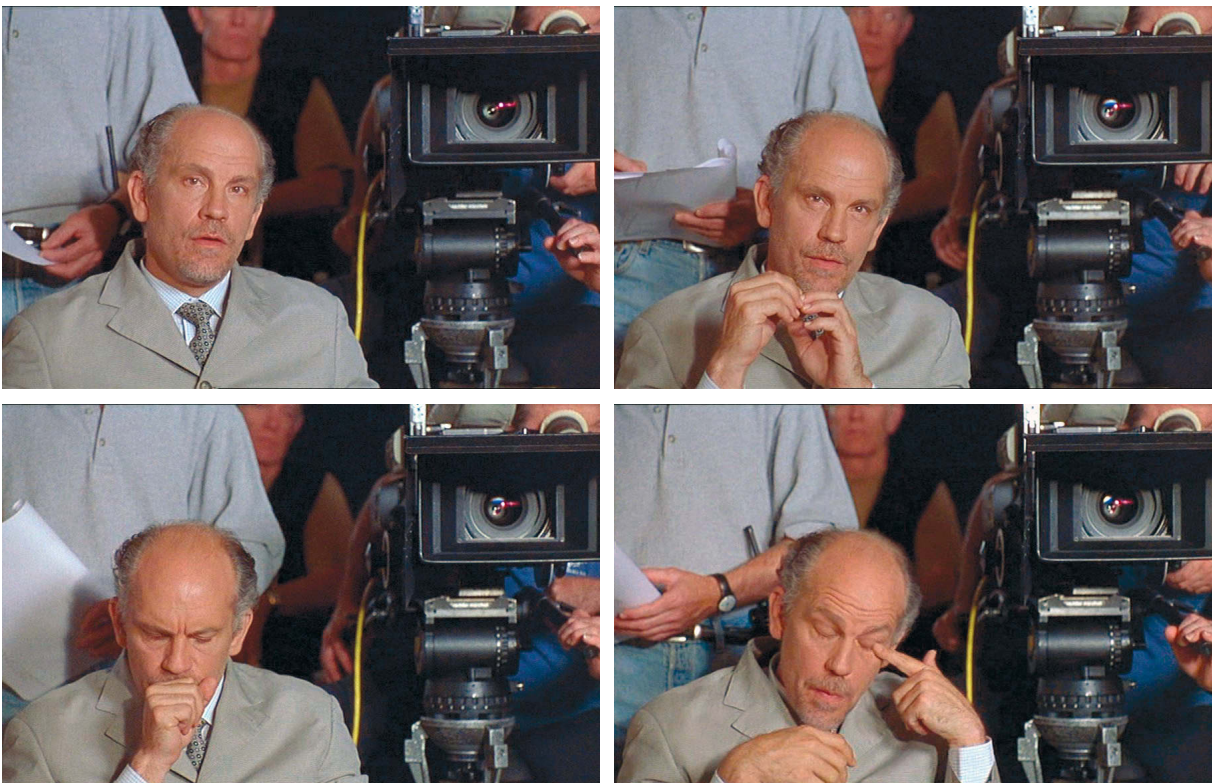


Image 22



Image 23

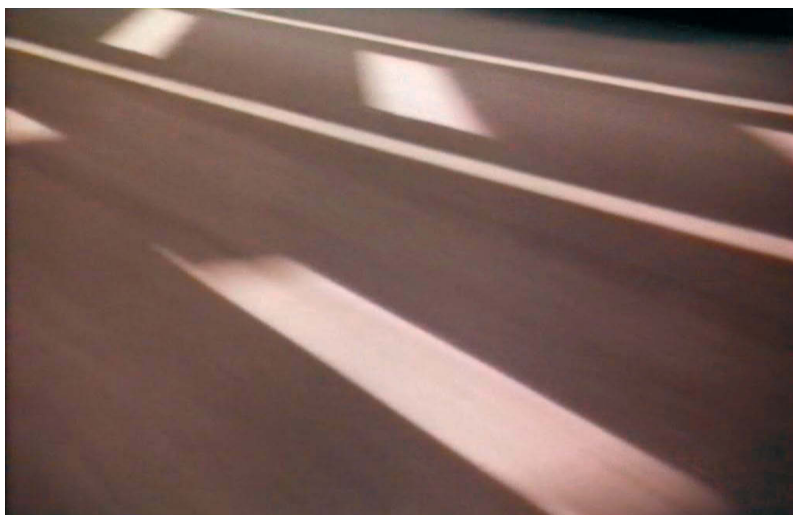


Image 24



Image 25



Image 26



Image 27



Image 28



Image 29



Image 30



Image 31

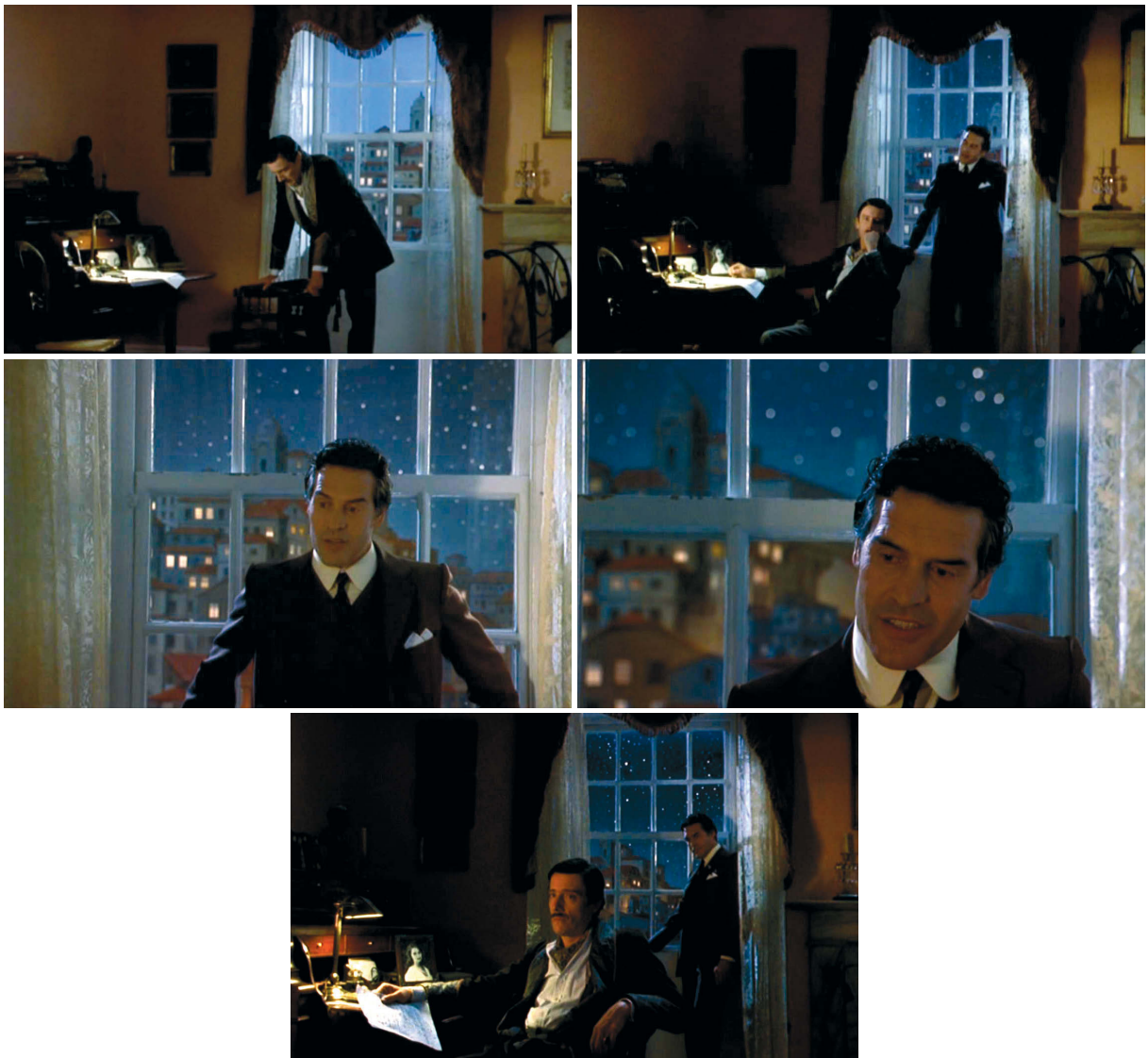


Image 32



Image 33



Image 34



Image 35

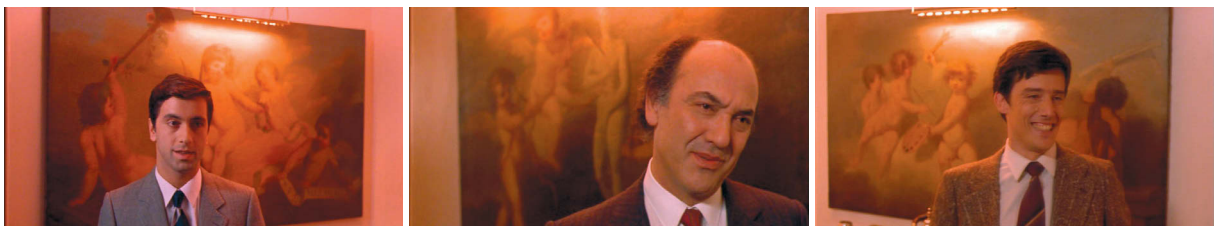


Image 36



Image 37



Image 38



Image 39



Image 40



Image 41



Image 42



Image 43

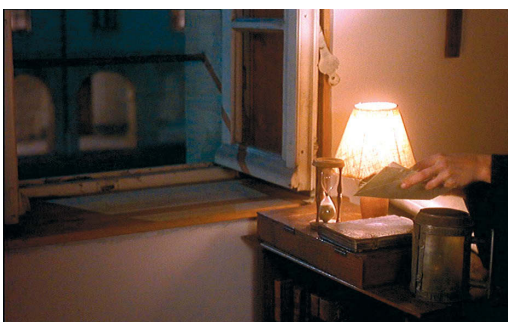


Image 44



Image 45



Image 46

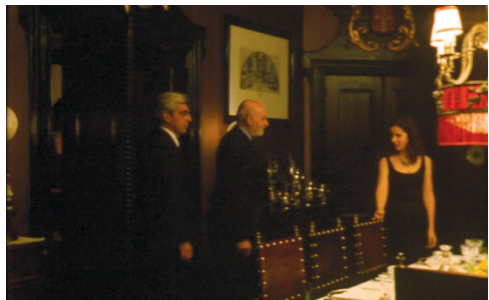


Image 47



Image 48

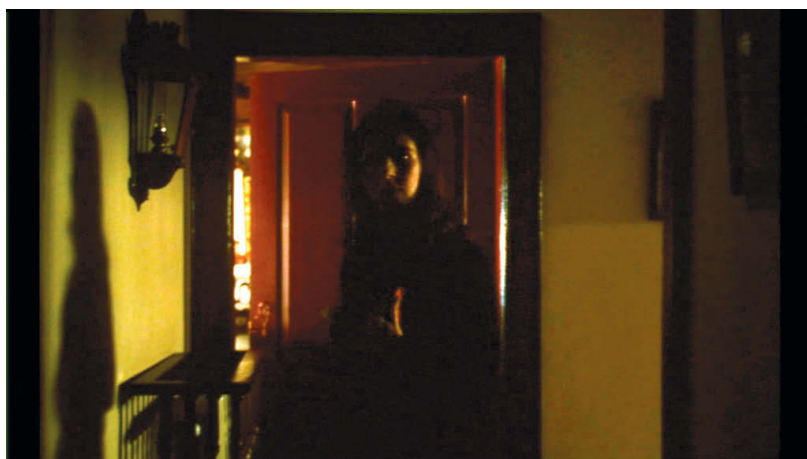
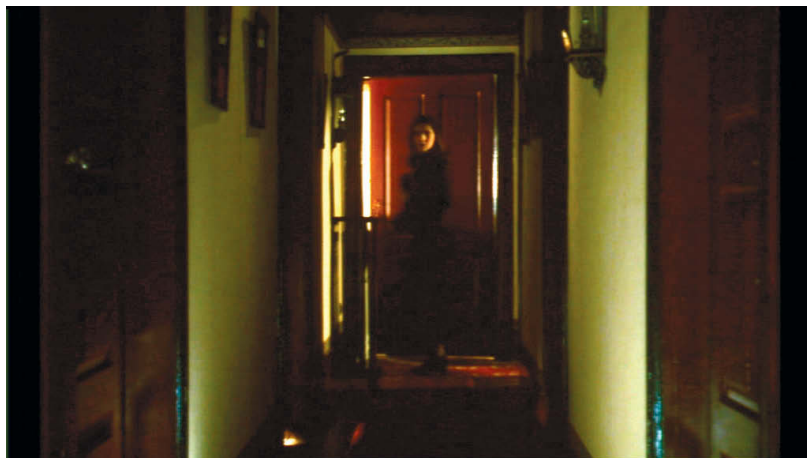


Image 49

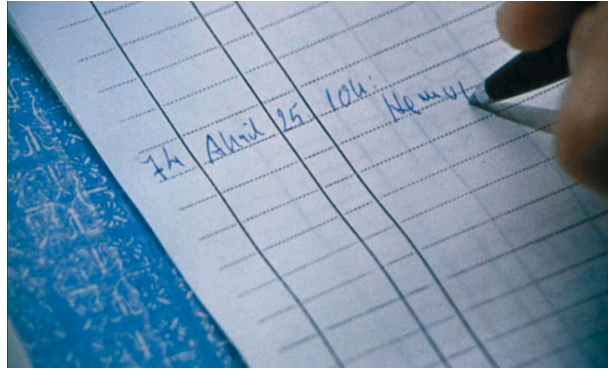


Image 50



Image 51

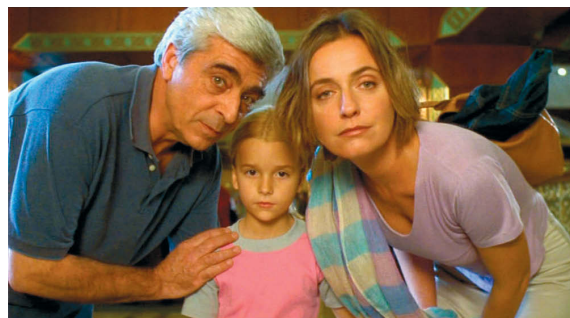


Image 52

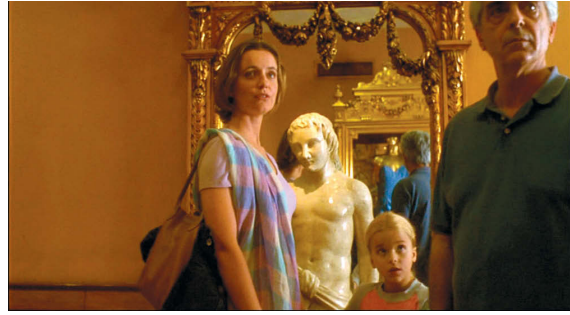
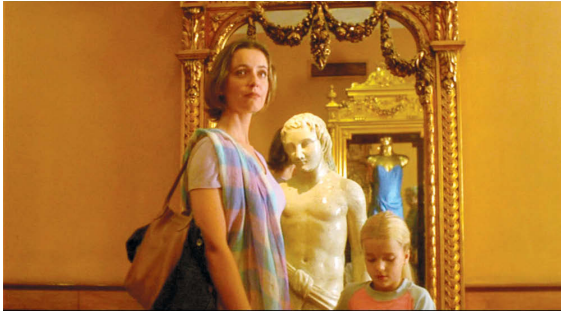


Image 53

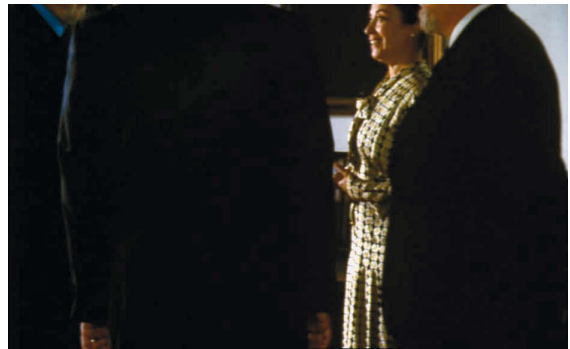


Image 54

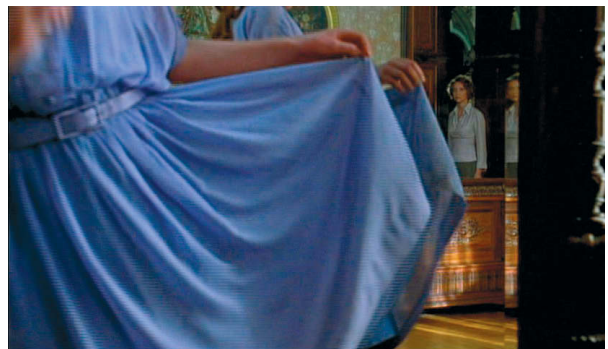
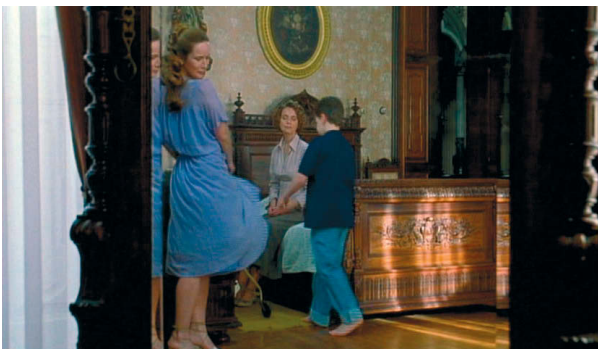


Image 55



Image 56



Image 57

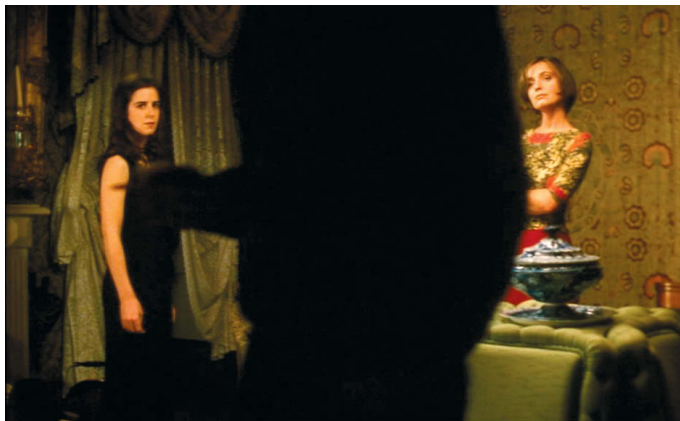


Image 58



Image 59



Image 60



Image 61



Image 62

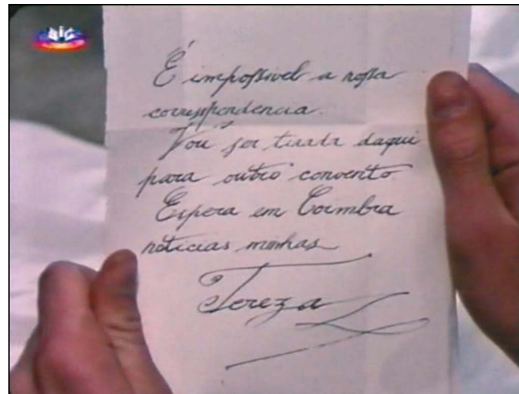
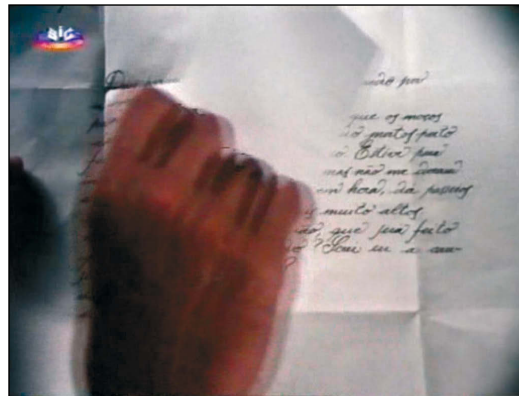
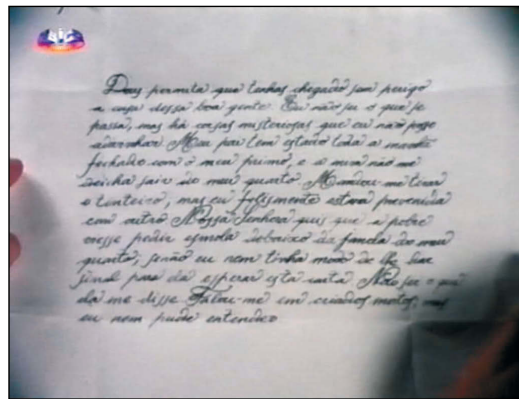


Image 63



Image 64

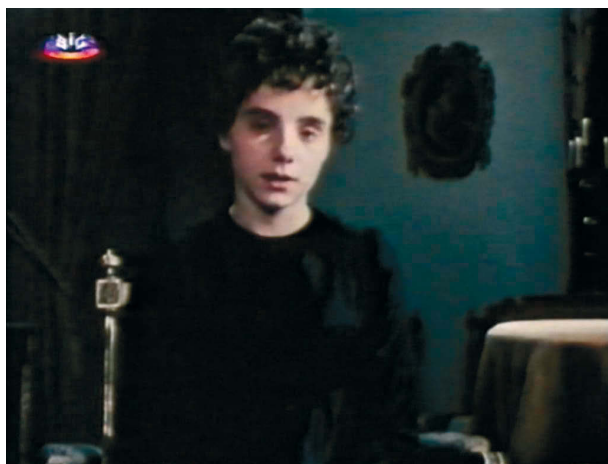


Image 65

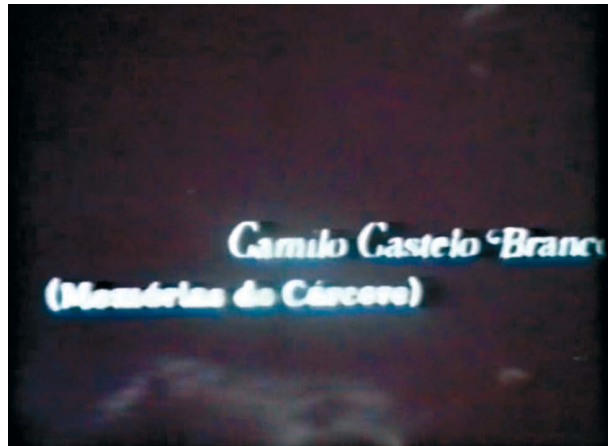


Image 66



Image 67



Image 68

Annexe II

Entretiens des collaborateurs

Entretien avec Luis Miguel Cintra

Réalisé le 24 octobre 2007, à Lisbonne.

Pedro Maciel Guimarães : Comment Manoel de Oliveira travaille-t-il avec l'acteur ?

Luis Miguel Cintra : Lorsqu'il travaille, Manoel est toujours en train de jouer avec le matériel qu'il a devant lui, soit il un personnage, un texte, un décor. Il réagit avec une idée préétablie, donc, par rapport à l'acteur, c'est difficile de penser qu'il a une méthode unique. En plus, il ne travaille pas de la même façon avec tous les acteurs. Cela dépend de la personne qu'il a devant lui, ce qu'il dira à cette personne, ce qu'il lui demandera. Ce que j'ai pu remarquer au long des films que j'ai fait avec lui c'est l'absence d'indications psychologiques des personnages. Sa façon de diriger des acteurs est très concrète, presque technique. « Regardez ici, regardez là-bas, mettez-vous plus devant, plus derrière, parlez plus fort. » Il n'existe pratiquement pas de discussion avant le tournage. Il travaille sur un matériau précis, sur ce qu'il voit devant sa caméra. À chaque film, il a toujours une grande expectation par rapport à ce que fera l'acteur, ce qui je considère comme un respect envers la liberté du comédien. Et c'est selon cette proposition de l'acteur qu'il réagit d'une façon ou d'une autre.

La différence de traitements par rapport aux acteurs vient du fait qu'il s'agit de personnes différentes. Une fois j'ai écrit que Manoel fait toujours du documentaire, même lorsqu'il fait une fiction. C'est un documentaire, à travers une fiction, sur ce qu'il a devant lui, sur les endroits qu'il a devant lui, et sur les personnes aussi, les acteurs cachés derrière les fictions. Et il réagit à la personne qu'il a devant lui. Ça n'a rien à voir avec le plus ou moins d'expérience de cet acteur, mais plutôt à la différence entre les personnes, son plaisir à jouer avec la personnalité qu'il devine sur cette personne, de l'obliger à faire des choses que cette personne normalement ne ferait pas, ou alors, l'exposer d'une façon ou d'une autre. Il invente donc devant la réalité qui existe déjà. Lorsqu'il fait une fiction, il filme des gens masqués de fiction, mais plus les gens que la fiction en elle-même. Il a trouvé drôle ce que j'ai écrit sur lui et m'a dit que, peut-être, j'avais raison.

- Quel est le niveau de création d'un acteur chez Oliveira? Comment l'acteur peut mettre quelque chose de personnel dans son personnage ?

- Ce que l'acteur peut faire et fait décidément c'est de s'exposer, moins dans sa capacité de faire croire au public à ces fictions, mais s'exposer en tant que personne, à se donner à la caméra. Dans cette perspective, l'acteur a toute la liberté et aucune liberté. C'est très difficile pour un acteur jouant dans un film d'Oliveira de penser que le public va croire en lui en tant que personnage. Même si l'acteur a beaucoup de talent, très difficilement il créera une fiction cohérente, vraisemblable ou qui trompe le spectateur. Très difficilement il fera croire au spectateur que ce qu'il voit sur l'écran c'est un personnage et non une personne. Dans ce sens, l'acteur n'a aucune liberté. Il ne réussira jamais à atteindre ses objectifs, il peut inventer des gestes, des attitudes, mais il aura toujours la certitude que ce sera un échec. Car l'acteur a tendance à croire qu'il est capable de jouer un personnage. L'un des plaisirs d'Oliveira c'est de détruire cette illusion des acteurs et que le public, au fond, a envie de voir. Des indications comme : « regarde la caméra et pas l'autre personnage », provoque une rupture dans la construction de son projet par l'acteur. L'acteur ne réussit jamais en fin de comptes à faire ce qu'il a projeté. Mais en même temps, la liberté est présente, totale chez l'acteur, c'est celle de s'exposer ou non. Il se peut que le résultat soit complètement fade et sans intérêt car la personne aurait pu ne pas permettre qu'on la regarde ; ou alors cela peut être absolument fantastique, parce que l'acteur a permis que ces fissures se mélangent à son travail. Manoel a besoin d'un projet personnel de l'acteur, de la liberté de cet acteur, y compris pour y

greffer les fissures qu'il cherche. Il attend une réponse à son scénario, à son film, il a besoin que l'acteur arrive avec une idée précise de son personnage. Là-dessus la liberté est donc totale.

La tendance naturelle et presque automatique que nous avons tous est de regarder la personne à qui on parle, c'est-à-dire, l'autre personnage, ou réagir à ce que cet autre personnage fait. Plusieurs fois, il nous interdit cela. Ne regardez pas votre partenaire, regardez un autre endroit, et cet endroit ne rentre pas forcément dans la logique d'une fiction. Parfois, Manoel se mettait en colère car il croit que l'acteur est en train de le désobéir. Dans *Le Miroir Magique* il s'est mis en colère contre moi car je suivais l'instinct et la logique de mon personnage et je regardais la personne à qui je parlais.

En même temps, je me rends de plus en plus compte que je ne dois pas apparaître en blanc devant la caméra. Je dois apparaître avec mon travail accompli et mon travail est mon imagination et le dialogue avec le scénario qui m'est donné. Je dois arriver au tournage avec mon personnage accompli dans ma tête mais avec suffisamment de disponibilité pour qu'il puisse intervenir complètement dans mon travail. Dans *Parole et Utopie*, par contre, j'ai fait pratiquement tout ce que j'avais pensé, on n'a pas eu pratiquement aucune répétition des sermons, il ne voulait pas que je répète. Et je disais, « mais Manoel, j'ai besoin de répéter car il s'agit de textes très longs ». Et il m'a dit : « si t'as besoin de répéter, répète mais je n'ai pas besoin de le voir ». Et il sortait du plateau. Je répétais avec l'ingénieur du son et le directeur de la photographie et il arrivait, faisait le cadre et tournait, sans avoir vu ce que j'avais fait avant. Il s'agit de la liberté dont je te parlais et aussi du fait de me connaître très bien. Il me connaît depuis longtemps, il me voit vieillir et c'est comme s'il avait déjà prévu ce que j'allais faire. Avec un autre acteur, il agirait peut-être différemment. Il n'a pas envie que je comprenne ce qu'il a envie de faire, mais comme il me connaît assez bien, c'est lui qui va prévoir ce que je veux faire. Mais il n'attend pas que je prévois ce qu'il veut. On n'est pas dans une relation d'égalité là. Il a toujours un déséquilibre dans la relation car la surprise du résultat doit venir de lui et si, en plus, je le surprends, tant mieux. Et ironiquement c'était ainsi avec le tout premier plan que j'ai tourné avec lui, celui du *Soulier de Satin* (où je suis attaché au mat d'un bateau). Il a tout préparé pour tourner et on a tourné, sans qu'il intervienne. J'avais tout inventé et je l'ai surpris. Probablement il a apprécié cette surprise. Dans le cas du Père Antonio Vieira, peut-être qu'il y a eu moins de surprise.

- Rossellini e Rivette donnaient les dialogues aux acteurs peu de temps avant les prises pour qu'ils ne s'habituent pas au texte et n'aient pas la tentation d'interpréter. Oliveira avait-t-il ce même souci ?

- Dans mon cas, il n'y a rien eu de tout ça. Je reçois le scénario quelque temps avant et je l'apprends par cœur. Ce qu'il veut c'est qu'on connaisse le texte par cœur lors du tournage. Ce refus de l'interprétation de l'acteur arrive dans les conditions techniques qu'il nous impose. Dans *Le soulier...* ça arrivait souvent, il nous obligeait à une telle précision de mouvements, dans les déplacements, qu'il était difficile d'interpréter en plus de faire attention à toutes ces précisions

- Vous avez dit : « Oliveira fait souffrir l'acteur pour qu'il ne joue pas ». Cette tyrannie comprenait quels types de « torture » ? Quelques cinéastes comme Rossellini, Pialat et Kiarostami croient que tout est justifiable dans le but de réussir à avoir de l'acteur ce qu'ils désirent. Ou alors Bresson et Godard : "je ne veux pas ce que tu peux me donner mais je veux ce que tu caches ».

- Manoel m'oblige souvent à des tortures de transformation physique qui me déplaisent. Par exemple, teindre les cheveux pour *Le Couvent* ; mettre un masque de lépreux qui demandait des heures de maquillage ; m'habiller de façon inélégante et mauvaise. Tout cela, me dérange dans mon côté superficiel. Et après, la question des regards, antinaturels, et la durée du plan, qui peut être très angoissante pour l'acteur. L'angoisse est immense lorsqu'on pense qu'il faut jouer presque 15 minutes sans interruption (*Le soulier...*), le danger est grand car on ne peut pas arrêter la prise. Ce sont là des choses pour déstabiliser l'acteur, je ne sais pas s'il le fait consciemment ou inconsciemment. Mais le résultat est présent.

- Quel type d'expérience un acteur d'Oliveira met dans un personnage ?

- C'est sa propre personnalité. Dans sa personnalité, il y a son expérience en tant qu'acteur, son expérience de vie, personnelle, son intelligence, la façon dont il perçoit son personnage. Chez Oliveira, il existe un choc par rapport au scénario, les textes que l'acteur devra dire sont contraires à une représentation naturelle. Cela entraîne chez l'acteur une certaine difficulté préalable. Ça c'est bien spécifique d'Oliveira. Avec Monteiro, c'est autre chose, il existe une absence de proposition, il est impossible de savoir ce qui va se passer pendant tournage. Avec Monteiro, on était disponible mais on ne savait pas pour quoi faire. Il n'y avait pas de préparation ni rien du tout. Les textes d'Oliveira, extraits d'Agustina, font peur à l'acteur. Ce qui change entre un réalisateur et un autre c'est plutôt la personnalité du réalisateur. Pour moi, comprendre qui est le réalisateur est essentiel, d'avoir une relation personnelle avec. J'ai l'impression que quand je joue dans le cinéma, je suis en train de jouer pour quelqu'un. Et ce quelqu'un, remplacé par la caméra, c'est le réalisateur. Avec un réalisateur que je connais peu, comme Pedro Costa, j'essaie de comprendre sa mentalité, c'est avec elle que je suis en train de dialoguer quand je joue pour lui. Dans *Le Sang*, j'ai essayé d'imaginer qui était Pedro Costa. Et là j'invente, d'une certaine façon, une proposition de travail. C'est comme s'il y avait un dialogue, imaginaire, avec ce que j'imagine de l'autre. Avec Oliveira, je n'imagine pas, parce que je le connais très bien.

- Le cinéma d'Oliveira a quelques caractéristiques auxquelles vous vous identifiez en tant que homme de théâtre (respect du texte, passion pour la parole, la reconnaissance de l'artificialité du processus, le refus du superflu...). Vous croyez que cela a influencé le fait qu'il vous ait choisi tant de fois et qu'une complicité ait pu s'établir ?

- Lorsque Manoel vient voir mes spectacles, il ne sent pas beaucoup de points communs avec son œuvre. Il est plus intéressé dans mon travail comme un objet artistique. Notre complicité est complètement personnelle, basé sur rencontres mondaines, mémoires affective communes, choses plus profondes, notre nature politique. C'est une complicité de deux amis, qui ne sont pas artistes. Mais je ne crois pas dans la séparation nette entre les deux choses, l'artistique et le personnel. Une complicité personnelle peut être plus profonde que celle qui vient d'un grand discours, où je peux très bien mentir... Manoel est quelqu'un de très concret et réaliste, c'est quelqu'un qui voit très bien ce qu'il a devant lui. Il se moque de théories personnelles que je peux avoir. Ce qu'il veut c'est savoir qui je suis dans ce contact personnel et direct avec moi, ce qui crée des liens profonds. Moi j'apprends beaucoup avec lui, constamment, sur la direction d'acteurs, par rapport à ce qu'il me dit à moi, mais aussi à des collègues. La façon dont il arrive à avoir des choses de ses acteurs, pour moi, c'est une leçon. Je ne copie pas sa façon de faire, mais je comprends ce qui se passe dans la tête des acteurs et dans la relation entre acteurs et réalisateur.

Ce qui se passe dans le cinéma et dans le théâtre par rapport à l'acteur c'est le même processus. Manoel considère tous ses films comme une intervention publique. Pour lui, faire un film, c'est faire une intervention dans la société. Une fois il m'a dit : « quand vous regardez la caméra, vous regardez les personnes qui sont dans la salle de cinéma ». Et il a une notion parfaite de la position du spectateur devant les images qu'il crée. Et il considère le film comme une intervention politique. C'est quelque chose de très simple, beaucoup de créateurs dans le cinéma et dans le théâtre oublient que leur prestation sera devant un public. Pour lui, surprendre un public est très important. C'est cela que j'apprends avec lui et ça me fait réfléchir par rapport à mon travail. Et aussi sa capacité ludique, une liberté devant toutes les contraintes de production, devraient être un exemple pour tous les artistes. Il n'y a rien qui le coince, dans sa capacité ludique et dans la joie d'inventer. Pourvu qu'on pourrait avoir cela plus souvent.

- Vous croyez à ce qu'il disait Jean Renoir sur le moment de l'étincelle chez le comédien?

- J'y crois complètement. Il y a un moment quelconque où quelque chose de spécial se passe devant la caméra. Oliveira est le maître lorsqu'il s'agit de sentir ce moment. Il sait très bien quand il ne faut plus répéter. La peur et la tension lors du tournage peut entraîner cette étincelle chez l'acteur. Chez Oliveira, ce moment coïncide avec la première prise, normalement. Il sait que je me rends compte de cela. Aujourd'hui, il me dit, « On tourne ? T'as envie qu'on tourne ? » C'est le moment où la complicité fonctionne. C'est très rare qu'on nous pose une question comme ça. Je ne l'ai jamais vu dire ça à quelqu'un d'autre. La relation entre Manoel et Leonor est plus dure ou plus contemplative,

parfois il la force à tourner, parfois il est plus doux. Il a une relation différente avec les hommes qu'avec les femmes. La femme exerce sur lui une très grande séduction. Avec un acteur comme Michel Piccoli, avec qui il a tourné plusieurs fois, il crée une sorte de complicité différente de celle qu'il a envers moi. Je ne peux pas trop en parler car je n'ai jamais assisté à un tournage avec Piccoli. C'est quelqu'un de très expansif, très sûr de lui-même, très libre, qui se sent très à l'aise, on a l'impression qu'il n'a jamais le traque. Ils discutent tout le temps. De mon côté, je suis plus timide, sur un plateau de tournage je suis beaucoup plus retenu. Même lorsque j'étais jeune, et que j'ai commencé à tourner avec lui, il n'y a jamais eu d'autorité. Il a un goût spécial à filmer les jeunes, aucune hiérarchisation, il ne traite pas différemment les gens par rapport à leur âge, il n'a pas de paternalisme. Au contraire, il y a un très grand respect vis-à-vis d'un acteur expérimenté, de sa naïveté, une gaucherie, ça le fascine et il ne veut pas la déranger. C'est très beau de le voir diriger son petit-fils Ricardo Trêpa. Il a une très grande connaissance des ses difficultés. Cependant, il essaye d'exposer plutôt ses qualités, il n'a pas une envie ni de le corriger ni de le diriger, sa volonté c'est de valoriser ce qu'il estime chez son petit-fils. Mais ça, il le fait avec tout le monde. Manoel tient souvent à ne pas gâcher les choses, il dit souvent : « tu es en train de tout gâcher », soit au directeur de la photographie ou envers un assistant ou une actrice. Parfois il dit aux actrices qui essayent de ranger trop bien les robes : « tu es en train de tout gâcher », il ne veut pas déranger cette fraîcheur qu'on retrouve chez les jeunes.

- On entend souvent parler du désir de l'acteur. Godard choisit souvent ses acteurs ayant en tête les grandes vedettes du cinéma. Même s'il a toujours eu une relation ambiguë avec le cinéma commercial et hollywoodien, c'était toujours en désir cinéophile qui le motivait au moment de choisir ses actrices. D' où vient le désir d'Oliveira envers vous?

- Il faudrait lui demander.... il se sent attiré avant tout pour une personnalité, pour une personne. Envers Leonor, c'était très rigolo. Pour *Les Cannibales*, il a fait des auditions pour choisir une actrice. Ironiquement, Leonor ne correspondait pas au profile qu'il avait pensé pour le personnage, mais c'est justement celle-ci qu'il a choisit parce qu'il était attiré envers sa personnalité. Il n'y a rien d'intellectuel là-dessus. Avec Catherine Deneuve, il désirait non seulement Catherine Deneuve mais toute la mémoire du cinéma qu'elle apporte avec elle. Lorsqu'elle est en train de jouer, Deneuve ne laisse jamais oublier sa filmographie. Elle est très soucieuse de son image, car elle est déjà apparue d'une telle façon dans un film, donc, il ne faut pas répéter sa façon d'agir ou de s'habiller. C'est-à-dire qu'il existe chez elle un dialogue permanent avec tout ce qu'elle a déjà vécu dans le cinéma. Dans mon cas, c'est ma façon de m'exposer émotionnellement sur une scène ou dans un plateau qui semble lui plaire. Autre chose, c'est qu'il trouve que je dis le texte très bien et qu'on entend tout très clairement.

- Vous avez justement déjà joué avec Manoel dans une langue étrangère, a déjà chanté, et surtout vous avez été le narrateur, plusieurs fois. Vous voir jouer, pour lui, ça passe forcément par votre voix ?

- Dans mon cas oui. Dans le cas de Mário Barroso, qui est acteur et directeur de la photo, aussi. Je sais que Manoel est fasciné par sa voix. Envers Diogo Doria c'est pareil. Moi en tant que metteur en scène je me reconnais là dedans aussi. La voix est quelque chose de très important pour le jeu. Le timbre, le rythme de la voix dit beaucoup sur la sensibilité et intelligence d'une personne. Tout ça surtout dans un film de Manoel de Oliveira qui ne demande pas aux acteurs les grimaces conventionnelles chères à d'autres réalisateurs. Il ne demande jamais qu'on soit plus expressif pour une raison quelconque.

- Dans les films de Joao César Monteiro, vous avez souvent joué un personnage qui était une espèce de double du réalisateur. Avec Oliveira, ce double ou un alter-ego ne vous a jamais été demandé.

- C'est vrai, c'est drôle ça. Oliveira n'a pas de doubles ... Peut-être parce que j'ai commencé à travailler avec lui très jeune. Envers Mastroianni ou Piccoli, il existe une admiration très grande envers l'œuvre de chacun et cela les inscrits dans une relation plus égale envers Oliveira. Il parle de Mastroianni avec un très grand respect, pour tout ce qu'il a déjà fait au cinéma ; et l'on sait

qu'Oliveira n'est pas quelqu'un de modeste. Ce sont deux grandes personnalités de l'histoire du cinéma. Je trouve plus naturel qu'il choisisse une autre grande personnalité du cinéma pour être son double.

- La carrière d'un acteur, la nature des propositions qu'il reçoit et le type de rôle qu'on lui propose, tout cela est conditionné par les expériences passées de l'acteur. Le fait d'être si présent dans la filmographie d'Oliveira a une incidence quelconque dans les propositions de rôles que vous recevez ? Par exemple, le film *Le jour où je n'existe pas*, de J.C Fitoussi.

- Il est vrai que par rapport aux réalisateurs étrangers, qui connaissent peu mon travail en dehors des films d'Oliveira et qu'admirent mes prestations dans les films de Manoel, cela joue un rôle très important. Pour les réalisateurs portugais, c'est bien le contraire ; ils n'aiment pas m'avoir dans leurs films car je suis l'acteur qui apparaît beaucoup dans les films d'Oliveira, excepté les cas plus intelligents où cette répulsion envers l'univers d'Oliveira n'existe pas. Je crois que le cas de Fitoussi est un bon exemple de cette influence. Et aussi d'un autre réalisateur, Pablo Llorca. Il travaille dans une façon très proche de celle d'Oliveira et le point de départ de l'invitation a été parce qu'il m'a vu dans les films d'Oliveira. Dans son dernier film, il y a une citation énorme à Oliveira, où je dis un texte pendant longtemps en regardant la caméra, non seulement un hommage ou une citation à Oliveira, mais de moi dans les films d'Oliveira. Cela ne m'affecte pas plus que ça. Je ne me considère pas un acteur de cinéma, je n'ai pas envie d'avoir une carrière dans le cinéma. Cela ne me dérange pas du tout, j'en suis même très fier, d'avoir participé à tant de films et d'avoir collaboré dans une œuvre immense. Cela me plaît plus que de travailler avec des réalisateurs qui ne savent même pas pourquoi ils m'ont appelé. Quand je choisis mes rôles, c'est parce que l'œuvre du réalisateur m'intéresse.

- Pourquoi vous avez refusé des rôles dans *Benilde et Amour de Perdition* ?

- C'était une erreur. *Benilde*, stupidement, car vu ce qu'on était en train de vivre à l'époque, j'ai cru que ma façon de voir le monde ne s'adapterait pas au texte de Régio. C'était une bêtise, car je devrais jouer le rôle du cousin amoureux de Benilde, un très beau rôle. Pour *Amour de Perdition*, j'ai été peut-être trop ambitieux. J'ai voulu faire Simão mais Oliveira m'a proposé de jouer le cousin Baltazar et j'ai osé jouer avec lui. Il m'a dit que j'étais trop vieux pour Simão. Après ça, n'importe quel réalisateur aurait dit, « c'est fini ». Et lui, il m'a dit : « je vais te proposer quelque chose d'encore plus difficile ». Et c'était *Le Soulier de Satin*. C'était la proposition d'un réalisateur fou car avec l'âge que j'avais [34 ans], je n'avais presque aucun bagage pour jouer ce rôle, en français en plus, un très long tournage. J'étais inconscient d'accepter mais ça s'est bien passé.

Dans *Francisca*, je n'avais jamais pensé à tenir aucun rôle. Je crois que c'est toujours correct les choix d'Oliveira. Je n'ai pas l'habitude de penser que j'aurais pu jouer tel ou tel rôle. *Francisca* c'est bien comme ça. Les personnages sont ces gens là. Dans *Party*, non plus, je ne l'ai jamais pensé. Par contre, dans *Parole et Utopie*, j'aurais voulu jouer le personnage dans les trois phases. Paulo Branco a dit que c'était un rôle pour moi. J'ai eu un espoir. Je respect la solution d'Oliveira, mais j'ai de la peine de ne pas être dans dernière partie et c'est dur pour moi d'avalier ça. Quand je vois la scène de la mort Vieira, je me mets en colère de ne pas l'avoir faite. J'ai un respect total envers ses décisions, mais ça me fait énormément de la peine de ne pas y être. Avec Lima Duarte, Oliveira a proposé qu'on étudie le rôle ensemble, la façon de prononcer le portugais du Brésil. Et il n'a pas voulu. Il était réservé et peu fraternel. Il fallait que moi, je parle comme Lima Duarte et donc la relation n'était pas très équilibrée. C'était un peu désagréable. Pour les films d'Oliveira, il n'y a pas d'interchangeabilité, il ne filme pas les personnages, il filme les acteurs, donc, une personne ne serait pas capable de faire ce que l'autre fait. Les rôles sont créés avec l'acteur lui-même.

J'ai déjà joué mon propre rôle, dans *Un film parlé*, mais la scène n'était pas nécessaire, c'était juste un jeu pour que j'apparaisse dans le film. Pour ce film, c'était sa façon d'explicitier le choix de filmer les gens et pas les personnages. Dans *Christophe Colomb*, je crois que c'est à peu près pareil, je joue le responsable du musée. Il y a un jeu avec la réalité, car plusieurs fois je me suis déjà vu dans une situation similaire, je connais bien sa femme, sa famille. C'est un documentaire faisant semblant de ne pas l'être.

- Parlons-en de vos personnages dans les films de Manoel de Oliveira.

- **Soulier de Satin (Don Rodrigue)** : je n'ai pas eu pas beaucoup de dialogue avec Oliveira, on avait beaucoup de pudeur, entre deux personnes qui se connaissaient à peine. Beaucoup de temps passé à l'essayage, de vêtements, de chapeaux, de barbes. La personne avec qui je parlais étaient les autres acteurs, sur le texte, le personnage, et avec Jacques Parsi, avec qui je discutais mes doutes de français, sur la nature du texte, etc. Le tournage était très spécial. À cette époque, il y avait dans ses films beaucoup de mouvement de caméra. Donc on répétait d'abord texte, après la mise en place, il avait un découpage très exact. Chaque plan consommait environ une semaine de tournage. À la fin d'une semaine, quand on tournait, c'était très proche du théâtre, un moment de danger, il y avait la petite étincelle.

- **Mon Cas (l'Intrus et Job)** : le tournage a été très différent. On tournait sur une vraie scène de théâtre, on avait les loges en dessous et on montait sur scène pour jouer, exactement comme dans le théâtre. On a répété comme dans le théâtre. Manoel imaginait le film en même temps qu'on jouait, tout se produisait au fur et à mesure, en ayant en considération bien sûr les mouvements de caméra. Pour rôle de Job, je mettais tellement de temps pour le maquillage. Avant de tourner, j'étais déjà complètement prostré. Le centre de l'équipe était Bulle Ogier. Elle a créé une atmosphère d'amitié entre les gens. C'était très agréable. L'un des moments les plus heureux de ma carrière.

- **Les Cannibales (Vicomte de Alvalada)** : J'étais très frustré de faire du *playback*, mais je crois que cette sensation de frustration a produit quelque chose. Malgré le *playback*, il fallait qu'on chante, on devrait chanter, on était dans un état d'exaltation comme les chanteurs d'opéra. Et cela a eu un résultat dans le film fini. Puisqu'on répétait avec du *playback*, la frustration de ne pas chanter nous faisait ouvrir la bouche, très grande. Donc une bonne partie de la sensation de grandiloquence du film vient de là, de cette frustration. La jambe en bois c'était très drôle, une très mauvaise contrainte. Dans la scène du bal, je devrais danser, et je suis persuadé de ne pas savoir danser. Dans cette scène, je devais danser mal. Et Manoel m'a donné des leçons de danse. Leonor s'est évanoui pendant le tournage de la scène du bal ; donc, les contraintes physiques ont entraîné une transformation quelconque dans le film.

- **NON ou la vaine gloire de commander (sargeant Cabrita, Viriato, don Afonso Henriques, etc)** : - - Je me référais souvent à l'image imaginaire que tous les Portugais ont de ces personnages, par les livres scolaires, par la tradition orale. Je ne sais pas comment jouer Viriato. C'était très difficile. Lors de tourner la scène de la bataille d'Alcacer-Quibir, il m'a parlé du frei Luis de Sousa. Je me suis aperçu qu'il y avait quelque chose de théâtral dans ce moment. La plus grande difficulté c'était la représentation de la guerre d'Afrique. On avait tous dans la tête l'image des films de guerre d'après films américains, sur la guerre du Vietnam. Oliveira ne voulait rien de tout ça. Pour la scène du camion, il cherchait cet effet anti-naturaliste, artificiel, c'était comme une punition pour les acteurs, tout comme les contraintes physiques dans *Les Cannibales*.

- **Divine Comédie (le Prophète)**

- J'en ai très peu de souvenir. Les conditions étaient très difficiles, je faisais un Shakespeare au théâtre. Je me suis bien entendu avec Maria João Pires [qui joue la pianiste]. Ah oui, exemple des choses de la vie qu'Oliveira tourne. Moi, j'avais une mauvaise relation avec Mario Viegas, malgré le fait de le trouver grand acteur. Il nous a mis ensemble dans ce film. On avait beaucoup de scènes ensemble. Manoel voulait qu'on soit face à face. Mais tout s'est bien passé.

- **Jour du Desespoir (Freitas Fortuna)**

- Un petit rôle, mais là aussi Manoel a trouvé un moyen de le rendre unique. J'ai un anneau, cadeau de ma mère, que j'aime beaucoup. Je le mets tout le temps, dans tous mes rôles. Ma participation dans ce film commence par le plan où l'on voit l'anneau.

- Val Abraham (Carlos Paiva)

- Un état de tension très grande, des conditions de tournage très difficiles. Ça fonctionne à chaque fois en faveur du film. Le résultat est d'une densité humaine rare. Nous avons conscience que nous étions en train de faire un grand film. C'est l'un de mes souvenirs de tournage les plus intenses. Il le tournait dans un état d'exaltation artistique et personnelle énorme. Ça a contaminé toute l'équipe. Oliveira aime ça. C'était difficile de jouer Carlos car il était faible. Souvent Oliveira m'a demandé un personnage fort, qui dominait l'écran, avec un potentiel vocal très grande, une présence théâtrale, comme on a l'habitude de dire. Dans le cas de *Val Abraham*, il m'a demandé une présence discrète. Dans la scène du chat, ce n'était pas prévu que je fasse bouger la caméra. Hasard, pas hasard, c'est l'ambiance du tournage qui s'est reflété sur mon état d'âme à ce moment là. J'avais arrêté de fumer à l'époque, beaucoup par insistance d'Oliveira. Et le personnage fumait de la pipe. C'était humiliant, une provocation. Je crois que cela m'influçait d'une certaine façon.

- La Casette (l'Aveugle)

- C'est mon personnage le plus populaire. Les enfants l'aiment beaucoup. Le film a passé à la télévision. Je sens comme un personnage différent aussi. Le texte est tellement artificiel. Je lui ai demandé comment il voulait que je fasse l'aveugle. Il a dit : « c'est toi qui le sait ». J'ai voulu faire ce type d'aveugle qui ne bouge pas l'œil. C'est après *Val Abraham*, on était sous l'extase de ce beau film. On tournait à Lisbonne, j'ai découvert Beatriz Batarda, je l'ai invité pour jouer au théâtre avec moi après. Tout a commencé dans *La Casette*, j'avais un groupe d'acteurs liés à moi par le théâtre, on avait la sensation d'être un groupe de théâtre. Même les décors, on dirait une scène de théâtre, donc, je me sentais très à l'aise, j'étais chez moi. J'ai ressenti ce film comme un cadeau.

- Le Couvent (Baltar)

- Tout était conditionné par les vedettes internationales. Je jouais au théâtre en même temps. C'était très éprouvant, j'étais très touché par la présence de ces acteurs. Manoel attendait une meilleure prestation de ma part et je crois qu'il a raison. Il m'a demandé de faire attention pour une prochaine fois. Sur le plateau, les relations avec Deneuve étaient imposées par elle. J'ai eu de l'admiration et du respect envers elle, elle s'isole, ne reste pas en contact avec autres acteurs, cela m'intimidait. Cela a provoqué mon meilleur moment dans le film (le fou rire dans la grotte). Oliveira m'a demandé un fou rire et il est sorti de cette façon là. J'étais très faible pour jouer le démon, pour jouer un personnage aussi fort, et aussi diminué par la caractérisation. Avec Malkovich, on s'est bien entendu et il m'a invité pour jouer dans son film.

- Inquiétude (le fils)

- Un rôle très proche de *La Casette*. Je jouais dans une pièce de théâtre, même si les spectateurs ne pouvaient pas le savoir, moi je savais que je jouais dans une pièce de théâtre. Il y avait une intention documentaire du style de représentation. Celui qui jouait rôle de mon père jouait de façon très formelle, mon travail a été de créer une certaine exagération proche de la caricature en sachant malgré tout qu'Oliveira ne cherchait pas une cohérence théâtrale.

- La Lettre (monsieur da Silva)

- Un personnage presque inexistant. J'ai commencé à tourner la scène des funérailles de la mère. Et moi j'avais envie de faire un maximum de cette petite participation. Lorsque j'ai été salué Chiara, je me suis montré très touché. Il est venu me voir après et il a dit : « c'est toi qui a le plus souffert pendant ces funérailles » (rires). Il se moquait de moi.

Entretien avec Valérie Loiseleux

Réalisé le 10 mars 2008, à Sèvres.

Pedro Maciel Guimarães : Jacqueline Sadoul disait préférer « monter un mauvais film de qualité française plutôt que *Lola Montès* si elle ne pouvait rien y apporter, ou plutôt, que de travailler avec Clair et Buñuel qui avaient leurs films dans leur tête et ne laissait pas beaucoup d'initiative à leur techniciens ». Quel est la part d'initiative personnelle du monteur que permet Oliveira ?

Valérie Loiseleux - Je ne me sens pas du tout dans cet état d'esprit là. L'intérêt de mon travail ce n'est pas de pouvoir contrôler les choses, ou d'être à l'initiative de quelque chose, c'est de pouvoir épouser l'univers de quelqu'un. Ma façon, celle que je pratique, et elle est venue toute seule, c'est d'essayer de comprendre l'univers du réalisateur et de le servir au mieux. Et aussi de trouver ma part de liberté. Oliveira avait certainement besoin de quelqu'un comme moi, qui se propose d'être au service de quelqu'un, mais relativement présent, d'être capable de réagir et d'apporter quelque chose, au moment où les choses ont du mal à se mettre en place. Mais surtout dans le sens de sa vision, d'une compréhension et dans le respect de sa vision. À la fois je suis modelée par lui, de l'extérieur, et je me modèle même, parce que je ne suis pas complètement transparente, au moment où je monte. Chez les monteurs, on retrouve les deux positions. Il y a ceux qui pensent qu'ils font quelque chose de créatif et ceux qui se voient plutôt comme un instrument. Je ne suis pas sûre de la signification de mon geste, si c'est créatif, ou juste comme un instrument. Je me sens plutôt comme un instrument. Ça m'est arrivé de monter des films où j'ai pu prétendre à ce poste créatif. Des films où j'ai pu participer vraiment à la construction du film, ce sont plutôt des documentaires. Mais si je creuse au fond de moi même, je ne sais pas, je ne peux pas dire jusqu'ou j'ai été un instrument ou cesser de l'être.

- Entre le premier et le dernier film d'Oliveira que vous avez monté, est-ce que votre vision du travail a changé ?

- C'est drôle que vous me parliez de vision. Quand je commence un film, que je vois les rushes, il y a quelque chose en moi qui sais comment les choses vont être, où ça va aller. C'est un truc subjectif, impalpable et qui se modifie peu au cours du montage. Ma façon de faire est toujours la même. J'essaie d'être en adéquation avec sa respiration, avec son souffle, les choses qui le traversent, qu'il ne veut pas maîtriser, que sont de l'ordre de l'instinct. Je fonctionne comme ça aussi. C'est comme ça qu'on se retrouve, on n'intellectualise pas. Y a de la pensée quand même, mais il y a une grande part d'instinct.

- Et de l'instinct au maniériste, il y a qu'un petit pas. Comme pour les plans d'objets...

- C'est exactement ça qu'il n'intellectualise pas.

- Et la durée de ces plans ? Quand est-ce qu'il la pense ?

- Beaucoup au montage. Depuis quelques films, je fais un premier montage toute seule. On choisit les rushes, pour les dix premières séquences, par exemple. Je commence à monter et il vient voir tous les jours. En fonction des longueurs de ces plans, je le décide, en fonction d'un rythme que je ressens dans ses rushes qui me semble cohérent. Tout ça on peut le modifier après, quand on voit le montage ensemble. Le rythme là est donné par la respiration d'Oliveira. J'ai toujours la main sur la manette. Il est à côté. Je suis très à l'écoute de ses réactions, je sais le geste qu'il va faire pour dire « stop ». Ça c'était au début, de *La Divine Comédie*, *Le Jour du désespoir*, *Val Abraham*, qui ont été surtout des moments d'apprentissage de son rythme. Je lance mon plan et à un moment donné, je commence à sentir un endroit où ça pourrait s'arrêter. Il sent que j'ai senti la limite, mais il continue, parce que c'est intéressant d'aller au delà. Il veut pousser ma limite, cela lui fait plaisir. Alors là, seulement, il coupe. Ce moment de la coupe, parfois il propose, parfois moi, d'autres je propose et il dit « non non, un peu plus, un peu plus, il met sa main sur la mienne et arrête quand il veut le plan. »

- Il vous prend donc un peu comme le premier spectateur du film ?

- D'une certaine façon oui. Et souvent j'ai des réactions ... soit je ne suis pas d'accord avec quelque chose, ou je suis en révolte, ou j'essaie de comprendre quelque chose. Je sens que ça le stimule, ça le conforte. Comme s'il me disait « non, je vais le faire, puisque vous dites ça. »

- Et la part de la liberté du monteur ?

- Baudelaire disait déjà, « les univers les plus clos sont les univers les plus vastes. » Et c'est cette sensation que j'ai, j'ai l'impression qu'on est environné de quelque chose de très fort, très haut, mais à l'intérieur c'est très vaste, et la liberté, elle est là dedans. Ce n'est pas de l'enfermement, il y a des limites très visibles, ces codes, ces principes. Mais ça touche sur les choses qui ne sont pas les plus importantes. Une fois qu'on a accepté ça, ses codes, ses limites, quelque chose de l'ordre d'une certaine vérité et de profondeur humaine arrive. Plus que tout ce qui peut apparaître ou être à l'extérieur. Le montage avec lui c'est une expérience métaphysique mais qu'il éprouve d'une façon instinctive et après il explore, il creuse. C'est comme un jeu de sensations à la fois intellectuelles et viscérales ... un mélange, comme une essence qui se nourrit à la fois d'intellectualisme et d'un profond instinct.

- Et comment est Manoel pendant le montage ?

- Il est extrêmement actif, vigilant, tous ses sens sont en alerte. Il est comme un capteur, ça vibre. C'est drôle, on s'amuse beaucoup, c'est très vivant. Mais bien sûr, tout ça c'est très différent par rapport aux premiers films. Les premiers, j'étais très jeune, très impressionnée par lui, on a monté au Portugal, je n'étais pas du tout dans mon univers. C'était une forme de dressage, une mise à l'épreuve. Une fois, il a tapé du poing, m'a dit « vous ne savez pas monter. » Il m'a montré qu'il savait le faire, et m'a dit : « vous allez le faire comme je veux, je veux avoir confiance en vous. » Il a du mal à faire confiance aux gens. Instinctivement, j'ai compris que ce n'était pas moi qui étais mise en cause, c'est sa façon de faire.

- On dit souvent de lui qu'il monte au photogramme près. Existe-t-il cette obsession du montage au photogramme près ?

- Ça c'est mon obsession personnelle aussi. Tout se décide au photogramme près. Il le fait des fois par jeu. Le plus important c'est le moment juste du geste. Il y avait un geste, de la main sur la manette, on est très en contact avec l'image, la pellicule passe, on sait comment ça marche. Il y a un petit moment de latence. On peut dire que c'est une obsession, mais c'est comme ça qu'on monte. C'est la tâche du monteur de lui montrer que cette histoire de temps est décisive à l'image près. Sauf que maintenant, c'est moins vrai avec le montage virtuel. On n'a plus de rapport espace-temps, plus de contact avec la longueur de la pellicule. On avait un rapport très physique. Sur *Christophe Colomb* c'était la première fois qu'on a monté en numérique. Il aimait bien la rapidité, possibilité de faire des trucages tout de suite. Je me disais, un jour où il va mettre la main là dedans... en même temps il a freiné pour ne pas le faire, mais dans *Christophe Colomb*, il l'a intégré tout de suite. On ne voit pas vraiment la différence car j'ai gardé la façon que j'ai apprise, du montage en 35mm et j'ai continué de travailler de la même façon. Ce n'est pas évident, justement, il y a plus les marques. J'ai l'impression que je coupe un peu trop court, donc, je rallonge...mais je ne pense pas qu'on puisse voir des différences.

- Welles disait que « le seul endroit où j'exerce contrôle absolu, c'est la salle de montage », vous ressentez cela aussi pour Manoel ?

- Cette histoire de contrôle absolu, Manoel ressent dans la salle de montage mais pas que là. Pour lui, le tournage c'est le top de ce point de vue là. Surtout car il y a plus de gens. C'est la sensation qui peut avoir un général devant son armée. Plus il y a des gens qui sont sous votre commande, qui obéissent à votre univers, plus ça le stimule. C'est personnellement un sentiment que je ne connais pas, mais on m'en a parlé. Dans la salle de montage, il est peut-être plus à découvert. Ça se passe dans la confiance et dans le respect et dans une certaine gaité. Je suis au service et j'épouse son univers, mais je ne suis pas soumise, loin de là. Je dis ce que je pense, au moment où ça arrive, on a des discussions assez fortes. Ça arrive souvent qu'on discute sur quelque chose, il comprend que j'ai de bonnes raisons, souvent des histoires de rythme, d'équilibre de l'histoire. Je n'ai pas des cas précis. Et ça a changé depuis le début. Pour *La Divine Comédie*, on montait aux marques, parfois j'osais des trucs mais j'étais très timide. Sans trop faire des propositions. On montait ensemble tout le temps, ce qui n'est plus le cas aujourd'hui. Aujourd'hui, je fais un premier montage et il regarde. Depuis *Val Abraham*, on a adopté cette pratique, à partir de quelques scènes, pas sur l'ensemble du film.

- La question de la signature, vous avez mis cinq films à imposer votre nom tout seul sur le générique...

- Pour le premier film, j'ai été engagé et le producteur Paulo Branco m'a dit que c'était marqué dans le contrat que le nom de Manoel sera apposé au mien dans le générique. J'ai demandé s'il montait le film lui-aussi ? On ne m'a pas répondu et je me suis aperçu qu'il ne montait pas le film. Il était très présent au montage, il disait où il fallait que je coupe, toujours là. Deuxième film, *Le Jour du désespoir*, c'était toujours dans le contrat. Sauf que moi, je commençais à avoir plus de marge de manœuvre, mais il continuait de mettre son nom, avant le mien. Je lui posais des questions : « vous savez, dans les autres films, en général, même si le réalisateur est très présent, on ne met pas son nom sur le générique ». Ma fierté en tant que monteuse était mise à mal. Je ne sais pas si c'était légitime. Manoel me répondait : « le montage c'est le moment le plus important de la création, je fais le montage. » Je lui disais : « vous faites le montage comme tous les réalisateurs ». Mais pour lui c'était tellement important le montage, il le revendique vraiment comme une écriture. S'il met son nom dans le scénario, il veut aussi le mettre dans le montage. C'était quelque chose de très important pour lui, ô combien important. Je comprenais ça, mais je ne l'acceptais pas. C'est une façon de reconnaître le travail de l'autre, de reconnaître ma place, même si elle est modeste, même si je ne suis qu'un instrument entre ses mains, il doit reconnaître ma place d'instrument. Je suis l'instrument monteuse. Les discussions donc ont continué jusqu'au jour où j'ai dit : « je ne fais plus vos films, je m'en vais ». C'était au bout du cinquième film, j'ai eu une capacité de résistance très grande. Il a vu que je ne plaisantais pas. Quand je commence un film avec lui, c'est très épuisant, il puise beaucoup, je me donne à fond. Ce n'est pas vampirique, mais c'est un peu comme ça, c'est 24h/24. En face de ça, il y avait cette histoire du nom au générique et je ne le supportais plus.

Concrètement, ça n'a rien changé. Sauf que Manoel ne l'a pas digéré. Il sait que, si je reviens là-dessus, je m'en vais. Dès qu'il peut, dès qu'il a une nouvelle monteuse, il met son nom aussi sur le générique. Ce qu'il ne veut pas voir c'est qu'il est le seul dans l'histoire du cinéma à faire ça : à mettre son nom dans le générique au montage, alors qu'il ne monte pas, concrètement. Les réalisateurs mettent leur nom quand ils prennent la table de montage, qu'ils prennent le crayon et qu'ils coupent. Comme Manoel le faisait au début. Il me reproche un peu de vouloir prendre l'auréole du montage pour moi toute seule, mais en même temps, ce n'est pas vrai. C'est juste ma place humble, je n'ai pas de prétentions à la gloire, je ne prétends pas à la création. Ni avec lui, ni avec personne d'autre. Je n'ai même pas l'esprit. Je ne pourrais même pas prétendre à cette idée de création. Je pense oui, que le montage est le moment le plus fort d'écriture, mais mon travail à moi, ce n'est pas un travail de création, c'est un travail de surgissement, mais ce n'est pas comme le

travail du créateur. On fait surgir quelque chose, mais cette chose n'est pas à nous, elle est à quelqu'un d'autre. C'est comme si on était un médium, on est quelqu'un par qui transite quelque chose. Comment revendiquer cette part de création en transit ? Mais effectivement, on n'est pas transparent. On a une structure, une enveloppe, notre sensibilité, qui nous distingue des autres monteurs justement. Dans *Party*, le premier film que je signe toute seule le montage, j'ai eu une part active dans les coupes, dans les propositions de champ-contrechamp, je l'ai fait instinctivement et je pense que ça a été tourné vraiment comme ça.

- Les longueurs des plans, est-ce qu'elles sont prévues dès le découpage ou elles sont créées dans la salle de montage ?

- Il a son film entier en tête, son rythme et ses longueurs. Parfois, je vois arriver dans les rushes un plan de tableau, ou un plan de maison qui dure 2 minutes. Là, je sais qu'il y avait une idée derrière et que ça aura sûrement une utilité. Par rapport aux longueurs, je peux voir comment il a imaginé sa scène, c'est une indication. Et parfois au montage, il arrive que ces choses là changent, ou il s'aperçoit que ça ne fonctionne pas. Mais souvent avec Manoel on arrive jusqu'à « l'image blanche », c'est-à-dire, jusqu'à la toute fin du plan [l'image blanche sont 2 ou 3 images au début et à la fin de la prise qui ne sont pas totalement impressionnées par la lumière et gardent une lueur blanchâtre]. J'en ai le souvenir. D'abord, le plan du chien qui aboie dans *Val Abraham*. Ensuite, à la fin de *Val Abraham*, on s'est disputé là-dessus. Il y avait le personnage d'Ema qui avançait sous les orangers, elle marchait bizarrement et il y avait un autre plan, du même genre, aussi un travelling. Ces plans étaient très longs, elle passait sous les orangers. Et dans un premier montage, ça durait longtemps, plus d'une minute. On a coupé ce plan, mais progressivement. Et à chaque fois, il disait : « c'est trop long, c'est trop long ». Et je ne comprenais pas pourquoi il voulait couper. Et je comprends toujours pas d'ailleurs car il y avait quelque chose de fascinant et de dérangeant dans cette marche, mais je n'ai jamais su vraiment quoi. Ça a été raccourci au montage. J'avais proposé un plan large, avec du bruitage. Manoel s'est opposé violemment. Parce que je trouvais trop beau, il voulait aller contre. Quand il y a quelque chose de l'ordre d'emballement, de l'ordre de la complaisance, c'est un signe pour lui qu'il faut aller contre.

- C'est paradoxale alors, car on a l'impression qu'il coupe plus facilement les plans où il y a des acteurs que ceux où ils ne sont pas présents.

- Il sait que dans les plans sans acteurs, la subjectivité peut fonctionner plus fortement, plus librement. Elle n'est pas conditionnée par le jeu d'un acteur qui focalise le regard, souvent, et donne son propre rythme – bien que les acteurs soient eux-aussi soumis au rythme du film. Dans un plan fixe à travers une fenêtre, sa subjectivité conditionne plus facilement le temps. Il nous oblige de rester devant les choses et de dépasser le limite du supportable parfois. Dans *Mon Cas*, on explore les limites du supportable. Il a exploré ça à fond, et depuis il l'explore aussi, mais de façon moins radicale.

- On dit souvent que le montage peut refaire le jeu d'un acteur – ou le sauver.

- Oui, bien sûr. Manoel a le souci d'éviter toutes les mimiques ou les expressions du visage trop marquées. Mais pas chez tous les acteurs. Chez Maria de Medeiros, par exemple, dans *La Divine Comédie*, il n'aimait pas les effets qu'on voyait sur son visage. De petits détails, hein... il n'aime surtout pas ça chez les jeunes actrices. Sur les actrices confirmées, ça passe, parce que ça fait partie d'un tout. Chez certains acteurs, qui ont tendance à faire beaucoup...je pense à l'acteur qui joue le père dans *Inquiétude*, qui a un jeu presque expressionniste, parfois. Il joue dans d'autres films après, et il a toujours cette même façon de jouer, et c'est quelque chose qui ne gêne pas du tout Manoel. Je

crois que ça vient du tournage, plutôt à son rapport aux jeunes actrices, où il leur dit de faire comme il a dit. Si elles ont dépassé ça, il a du mal à accepter, j'imagine. Par rapport à son petit-fils, il n'est pas très critique. Dans *Le Cinquième Empire*, il était bien, mais pour les autres...Manoel ne s'exprime pas du tout là dessus. Ceci dit, il me laisse choisir sur le jeu, il m'accorde le droit de choisir la prise, il n'en a plus trop envie. Il les choisit au tournage et parfois j'en reviens dessus.

- Et la scène où Cintra jette le chat aux pieds de la caméra dans *Val Abraham* ?

- Il n'y avait qu'une prise, je crois, j'en suis pas sûr. Je crois que Manoel aime bien ces accidents là, des choses pas prévues, qui cassent le dispositif, c'est ce qui lui rend le plus heureux.

- Il a dit lors d'une interview qu'il n'attendait pas que *Party* fut si découpé.

- Il était étonné. On m'a déjà fait la remarque, on m'a déjà dit ça, qu'il y avait un rythme de jazz, quelque chose d'un rythme ternaire. Ça vient de la façon dont ça a été filmé, du jeu des acteurs, du jeu un peu exacerbé de Piccoli, très théâtral, il fallait tempérer ses excès. Le jeu de Piccoli se confrontait d'une certaine façon, à celui des autres personnages très oliveiriens, très retenus. Il y a quelque chose qui lui a échappé dans ce tournage, sur le jeu des acteurs, qui l'a un peu dépassé.

- Parlons des films maintenant, d'abord un que vous n'avez pas monté, *Francisca*, où il y a les dialogues qui se répètent sur un plan différent.

- Il n'en parlait pas. Mais il y a une phrase que Manoel dit souvent : « je n'aime pas le montage ». Il le dit par provocation. Il sait qu'en me disant ça, c'est une façon de me remettre à ma place. Une façon de dire que son film est déjà écrit bien avant. Chaque plan c'est comme un être autonome où il y a une histoire qui s'écrit et qui doit se légitimer par soi-même, qu'il y a une raison d'être s'il est séparé des autres. Il n'aime pas le mélange des plans, des retours, des changements constants. Je pense à cette scène des chaussures de *Je rentre à la maison*, où l'on voit les chaussures de Piccoli. Ça a été destiné à être un plan de coupe, mais il l'a tourné très longtemps, même s'il n'avait pas l'intention de le mettre longtemps. Mais il se trouve que cette scène n'était pas très bien dans le plan général, où l'on voit les comédiens. C'était très lent, ils prenaient des pauses trop longues. Bref, c'est une séquence qui ne fonctionnait pas bien. Donc, je lui ai proposé de mettre le plan des pieds, je ne pensais pas qu'on mettrait les pieds sur toute la longueur du plan, je pensais l'utiliser seulement pendant quelques secondes, pour couper. C'est donc venu d'un hasard de montage, et tout de suite j'ai vu son œil s'allumer : « Oh », et là, on a gardé le plan pendant toute la séquence. On a juste coupé des silences et c'est devenu ce qu'il est. Ce plan est devenu autonome, il a fonctionné à plein. Mais cette idée était déjà là au tournage, d'habitude, un plan de coupe il dure 20 secondes et celui-là durait au moins 1 minute. Il a toujours dans l'idée que ces plans, qui sont secondaires chez d'autres, ont une force intrinsèque et peuvent apporter quelque chose. Donc, pendant le montage, c'est très tentant de les utiliser.

- Comment s'est déroulée votre première collaboration avec Oliveira ?

- C'était pour *La Divine Comédie*. Manoel était là tous les jours, avec sa femme. On regardait les prises, on choisissait ensemble, il était là en permanence. C'était pour moi la découverte (et la surprise) de sa jeunesse d'esprit, qu'il ne se gênait pas à casser des scènes qui ne lui plaisaient pas. Je ne connaissais pas encore la langue portugaise. Cela m'a demandé beaucoup d'effort. Je ne comprenais pas la langue, donc les initiatives qu'on prend sur certaines propositions de coupe sont plus limitées. On suit aveuglement, on ne rentre pas dans le corps du texte. J'avais l'impression de

rentrer dans une maison où je ne trouvais pas de place pour m'asseoir. J'ai essayé surtout de ne pas me faire bouler le cul. Son équipe, ils étaient sympas avec moi mais sans attention spéciale.

Je me souviens surtout qu'on a mis un plan de coupe d'un livre en plein milieu d'un dialogue, c'était une scène dans la chambre, avec Sonia et Raskolnikov. Cette scène n'allait pas, il y avait des problèmes de tournage. On a cassé ça avec ce plan qui n'était pas destiné à être là et j'étais sidéré qu'il ait osé faire ça, sans justification ou quelque chose qui appelle ce plan au milieu d'une scène. C'était un plan d'une table de chevet et le livre dessus. L'acteur arrivait, prenait le livre dans ses mains et l'ouvrait. On ne voit pas la tête de l'acteur, mais uniquement ses mains. Ça a servi à couper. Ça lui réjouissait, j'avais proposé un plan sans acteur, uniquement du livre. Mais Manoel avait trouvé celui de l'homme entre dans le plan et prend le livre. C'était un plan d'une toute autre séquence, du début du film, on a fait un trucage, on a inversé le plan. Moi je n'avais pas pensé que ça pouvait durer. J'avais pensé que ce plan ne durerait que quelques secondes. Il a dit « laissez, laissez ». C'est une espèce de souvenir qui revient. Cela m'a marqué. Je me suis dit : « s'il s'autorise ça, ça ouvre des portes. Puisqu'il veut jouer, jouons. » Au début je ne comprenais pas, mais j'ai trouvé que c'était génial, j'avais une allégresse, il m'a montré des choses que je n'avais jamais vues avant, une forme de liberté, de la possibilité de jouer avec deux plans. C'est quelque chose d'une extrême liberté, il était prêt à casser cette scène qui avait une logique, une scène de dialogue en faisant tout autre chose. Et là, c'était une grande leçon pour moi. Il y a toujours la possibilité de trouver quelque chose et on peut toujours jouer. C'était là peut-être le germe du plan des pieds de *Je rentre à la maison*. Je pense qu'une porte s'ouvre quelque part et que les choses passent mais pas forcément au même instant. Par leur liberté de montage, ces deux plans se répondent et dialoguent. C'est comme ça que je vis ma collaboration avec lui, ce genre de clic m'a autorisé à avoir cette forme de liberté. Il m'a appris ça, de faire confiance à ce qui peut naître quand on fait un jeu de mot, une association libre, je laisse libre cours aux associations d'idées même les plus incongrues.

Il y a un plan dans ce film que j'ai proposé moi-même. C'était le plan du *clap* à la fin, pour montrer que le film est fini, j'ai proposé de garder l'image où l'on voit le *clap*. Manoel était amusé. Mais j'ai dit ça sur un ton de plaisanterie et il a répondu : « non, non, on va le garder. » C'était une boutade, pour le faire rire. Pour montrer que toute est une représentation. Je ne pensais pas qu'il allait accepter. Il a dit « oui » tout de suite, ça lui a fait rire. Je sais que cela répondait à quelque chose qu'il aimait bien, de l'ordre d'une certaine distanciation, c'est Brechtien. Mais je l'ai fait presque intuitivement. À cette époque, je n'avais pas encore vu son film où l'on voit vraiment les coulisses du cinéma, comme *L'Acte du Printemps*, je l'ai vu que beaucoup plus tard.

- Parlons maintenant de chacune des vos collaborations. D'abord, *Le Jour du Désespoir*

- J'étais enceinte, très enceinte, j'avais une espèce de rempart contre lui. Je me suis autorisée à être un peu plus là, tout en épousant son souffle à lui et j'ai vu que ça lui plaisait. Et j'ai une forme d'esprit assez français, un peu ironique, une ironie affectueuse, je ne lui dis pas toujours oui, c'est vrai et ça lui plaît je crois. Ça fait partie de la raison pour laquelle il me fait confiance, je lui dis tout ce que je pense. Mais on reste toujours respectueux et on se dit ces choses pour s'amuser, et ça me permet de dire des choses sérieuses sans le froisser. C'est un jeu dont il est habitué, qui le stimule. Pour ce film, comme pour *Val Abraham*, c'est la musique qui soutient toutes les scènes. Il ne s'autorisait jamais à couper la musique. Manoel donne toujours une grande importance à la voix et à la musique. Il n'y a jamais de chevauchement entre les deux, à part peut-être dans *Le Couvent*.

- **Val Abraham** : - Mon souvenir le plus fort de montage. C'était comme de l'hypnose, c'était dans mon estomac, dans mon ventre, la musique, la musique de la parole de Mario Barroso, c'était quelque chose de fluide. On a travaillé très en osmose sur ce film. Il y a beaucoup de premières coupes qui sont là, qui n'ont jamais été retouchées. La scène où Ema respire les cigares de son futur amant et qu'après elle prend la chandelle pour descendre dans la chambre de son mari, tout ça

c'était la première coupe, avec la musique déjà. Ça arrivait aussi dans d'autres films, ce truc instinctif, dans *Le Couvent* aussi. Il n'y a pas cette idée de travailler le montage de façon paroxystique, comme s'il fallait accepter l'imperfection. Il n'a pas de théorie là dessus mais c'est quelque chose qu'on laisse faire. À partir du moment où il y a ce sentiment, il n'y a pas de raison de retoucher une prise. On n'intellectualise pas forcément ce qu'on fait. Si pendant le montage, il retrouve la sensation du premier geste, pourquoi ne pas le garder ? C'est ce qui est juste. La question du dialogue en différé par rapport à ce qui montrait l'image, c'était dans un but uniquement de raccourcir un peu le film. La première version de *Val Abraham* faisait plus de 4 heures. Il fallait raccourcir, donc, on a choisit cette méthode. Après ça devient une constante du film. Tout comme le moment où les personnages attendent que la voix *off* termine de parler pour commencer eux-mêmes à parler. Souvent, les contraintes de tournage ou de production deviennent un certain style. Le plan recevait cette perturbation, une espèce d'écart dans le temps qui plaisait à Manoel.

- **La Casette** : - Je sentais qu'il aimait moins ce film. On sortait du *Val Abraham*, et ce film paraissait ne pas être à lui. Je ne savais pas trop ce que je montais. Il y a eu des problèmes de tournage qu'il fallait régler. C'était bizarre, cette espèce de jeu chez les comédiens. Il fallait trouver le ton juste. C'est un film singulier dans sa filmographie, en ce qui concerne le montage. Mais ne peut-on pas dire ça de tous ses films ?

- **Le Couvent** : - C'était le début de l'arrivée des vedettes, regardant l'univers d'Oliveira en scaphandre, avec cette pesanteur propre à la terre oliveirienne. Avec une actrice comme Deneuve, il avait toujours la même authenticité de censurer les choses qu'il n'aimait pas, il coupait des choses. Il y avait pour elle, une envie qu'elle soit très canalisée. Avec Malkovich, c'est différent, avec lui on ne monte pas ce qu'on veut. Il a un tel rythme, une telle puissance intérieur de jeu, on ne peut pas lui faire dire ce qu'on veut. Ce n'est pas qu'on puisse faire dire tout ce qu'on veut aux acteurs d'Oliveira, mais ils ont un rythme intérieur qui épouse parfaitement l'univers d'Oliveira. Avec Malkovich, je n'arrivais pas à faire ce qui s'imposait à ce moment là. Quand on a envie de couper, on ne peut pas, un battement d'œil, ou une expression qui commence là où se termine l'autre, ce qui fait qu'on ne peut pas couper là où on voulait. L'acteur finit par modeler les scènes où il est. Chez Cintra, je ne ressens pas ça, chez aucun autre acteur d'ailleurs. Ça m'est arrivé avec d'autres films, mais assez rarement.

Le Couvent a été la première fois où les statues ont pris une importance. Elles ont un rôle. Les objets ont leurs propres regards. La musique avait aussi un rôle essentiel. Le passage du temps, avec l'image du couvent vue de loin, est monté sur le changement musical, c'est lui qui fait tomber le jour. C'est la musique qui fait passer le temps. Dans ce film, les mouvements musicaux devaient être là dans l'intégralité. Il ne me laissait pas les couper. C'est une façon musicale de monter. Il est sensible comment la musique épouse mouvement intérieur du plan, aussi pour *Val Abraham* ou *Le Jour du désespoir*. Dans la séquence où Malkovich et Cintra sont sur la montagne, la musique monte avec violence, elle rivalise même avec la voix. Il a dans sa tête un grand respect de la musique. C'est comme s'il avait un adversaire en la musique, pour la combattre, il la met devant soi dans toute sa puissance et il l'affronte. Ce serait trop facile de la baisser. Voyons ce qui ça donne quand on pousse jusqu'au bout ce défi de l'affronter.

- **Party** : - Ce n'était pas facile à monter. Je me souviens du plan du bas du corps de Leonor Silveira, où elle parle et l'on voit seulement ses jambes, je pense que c'est un plan très violent. Manoel a beaucoup de violence chez lui, c'est plus que du voyeurisme. Oliveira est déterminé à passer par-dessus tout pour arriver à l'idée de soutenir le regard, au-delà du supportable, derrière il y a cette volonté de puissance et de possession. Il y avait quelque chose dans ce film qui était de cet ordre là, notamment lié au tournage, quelque chose de conflictuel, d'inquiet, de très érotisé, frustré, peut-

être. C'était pareil dans les plans du début de *Val Abraham*, lorsqu'on ne voit la tête de Luis Miguel Cintra qu'au bout du troisième plan. On a choisi de ne pas montrer le plan moyen de l'acteur et de le « présenter » uniquement par les plans où sa tête apparaît coupée. C'est une attitude qui tient de l'épreuve de force, qui explore les limites de nos attentes comme spectateur

- **Voyage au début du monde** : - L'idée du film ne me plaisait pas trop personnellement. J'avais du mal à voir Mastroianni, qui est mort pendant le montage, j'étais tout seul à monter, Manoel n'était pas là à ce moment-là. C'est un souvenir très triste. Il fallait éviter de montrer qu'il avait du mal à dire son texte. Oliveira dans le film aussi. Il voulait tout le temps se gommer, mais j'insistais pour qu'on le voie. À mon avis, les plans de déplacements en voiture, qui sont plusieurs dans le film, sont ce qu'il y a de plus intéressant. Ce film n'avait de sens que dans le rapport entre distance et temps, il fallait montrer que la distance géographique pourrait aider à penser le temps. Il n'y a pas d'image pour parler du temps, ce sont ces déplacements qui faisaient parler du temps. En montant ces plans de déplacement, je faisais toujours attention à la gestuelle corporelle de Manoel dans la salle de montage et c'est à ce moment-là qui intervient ce dont je parlais plus tôt. Il voulait tester mes limites et ne m'autorisait pas à couper le plan quand je voulais. Moi aussi j'ai pris du plaisir à les faire durer ces plans.

Inquiétude : - C'est son goût du détail qu'on retrouve dans ce film. Lorsqu'on se promène avec Manoel dans la rue, ce sont les petites choses qui attirent son attention, un panneau sens interdit, une coccinelle, ces petites choses le font rire, elles le réjouissent. Les plans d'inserts de statues ou d'objets, il en filme de kilomètres, et de plus en plus. Pour *Le Couvent*, il y avait environ 2 ou 3 kms des plans de la statue du moine crucifié. C'est pour cela qu'elle revient si souvent au cours du film. Il fallait qu'on la voie souvent.

- **La Lettre** : - J'ai retrouvé un peu l'ambiance de *Val Abraham*, la même sensation de montage. Il était là beaucoup moins à cette époque qu'au début, il était très pris par des festivals, des remises de prix. Il n'était pas là physiquement, mais il était là d'une certaine façon parce que j'étais en adéquation avec son rythme.

- **Parole et Utopie** : - Cet acteur brésilien, Lima Duarte, très théâtral, c'était difficile à monter, il n'y avait pas beaucoup de prises et il y avait un souci de ne pas le laisser faire trop. Oliveira était surtout admiratif devant cet acteur, il est très connu, il avait de l'amitié pour lui, donc, c'est important les relations qu'il a avec les comédiens dans la vie. Il a moins de regard critique quand il est en amitié avec le comédien.

- **Je rentre à la maison** : - Il est dans un rapport avec Piccoli très fort, d'une grande amitié, c'est comme deux gamins qui jouent ensemble. Donc, il a moins de regard critique. Avec Cintra, à un moment, il s'est mis à le critiquer et je crois que c'est par rapport à quelque chose qui s'est passé dans leur vie privée. Il disait qu'il était trop théâtral, alors que je ne trouvais pas particulièrement. Je crois que Cintra jouait une pièce en même temps, donc il n'avait pas toute la disponibilité dont Manoel avait besoin. Pour jouer chez lui, il faut plus rien faire de sa vie. Le plan fixe sur Malkovich, c'est l'idée de laisser le plan dans son autonomie. Moins on monte et mieux c'est, très agréable pour moi. Il y avait une certaine fascination envers Malkovich, il n'y avait pas de distance critique. Malkovich finalement ne fait rien dans ce plan, ni dans *Le Couvent* non plus. Ou il fait [elle imite un geste théâtral de l'acteur], comme ça, le plan dans la mer, pour se protéger les yeux. Probablement si

c'était un autre acteur à la place de Malkovich, ce plan n'aurait pas duré si longtemps. En tout cas, il y a une insistance nette de faire vivre le hors champ, c'est aussi la puissance symbolique du réalisateur et de son équipe en train de regarder quelque chose, comment c'est capté... et aussi explorer les limites de cette insistance du regard. Il y a toujours cette attente, il ne faut pas aller directement sur les choses.

- Un plan dont on a beaucoup parlé dans ce film est celui des chaussures de Piccoli, cadré presque pendant la totalité du dialogue entre lui et Antoine Chappey.

- Il y avait deux plans dans cette scène. Un plan fixe moyen où l'on les voyait discuter. Et un autre, sur les chaussures. Lorsque j'ai vu arriver ce plan, je n'ai pas pensé deux fois et j'ai monté la scène commençant par là. Commencer une scène de cette façon crée une incertitude par rapport à l'espace, ce qui plaît énormément à Manoel. On est toujours trop informé des choses et il se permet le luxe de faire ça, et d'expliquer les choses après. Je vois qu'il n'est pas content et qu'il m'autorise à chercher une solution. Je tâte le terrain pour qu'on fasse quelque chose de différent de ce plan banal de discussion. Une fois, j'ai montré à des étudiants un exemple de mon travail et j'ai choisi le plan de *Val Abraham* où Ema sent les cigares d'un homme qu'elle vient de rencontrer. C'est une scène qui comporte cinq ou six plans. J'ai monté des plans très découpés, mais faire des raccords dans le mouvement, il y a pas d'intérêt. Ça ne m'apporte aucun plaisir. La valeur pour moi ce n'est pas de savoir faire de coupes, c'est de pouvoir épouser le rythme d'un plan et de le magnifier. Savoir jouer avec les longueurs. Ça, c'est de la réjouissance. On a l'impression d'être entre les mains d'un vrai artiste.

- **Porto de mon enfance** : - L'un des premiers films écrits par lui, si je ne me trompe pas. Je trouve qu'il y a de grosses différences entre les films qu'il a écrit lui, et ceux qu'il adapte. Au niveau du montage et en général. Il y a une plus grande liberté par rapport aux textes qu'il a écrit lui-même, on peut y aller dans les coupes de façon beaucoup plus radicale, alors que dans *Val Abraham*, le texte était presque intouchable. Il ne fallait pas toucher aux mots, ni aux scènes, parce que c'était d'Agustina Bessa-Luis, il y avait là quelque chose d'un peu sacré. La séquence vers la fin du film par exemple, où Ema et Carlos discutent avec leur ami Pedro Dossem sur l'Europe, j'ai essayé d'entamer une discussion avec Manoel, en lui suggérant des coupes, parce que la scène était très longue et ça perdait son sens au bout d'un moment. Et ce n'était pas possible de discuter. Et il me disait juste : « ce n'est pas coupable ».

- **Un film parlé** : - Un film bizarre pour moi, je ne savais pas ce qu'on était en train de faire. Un film sur la parole évidemment, mais, tout ce côté envahissant des acteurs... qui parlent dans tous les sens, des personnalités... des choses qui débordent et qui ne sont pas contrôlées par Manoel. Dans la scène du dîner, où chacun parle dans sa propre langue, il y avait souvent des problèmes de tournage, il y avait qu'une seule prise, les acteurs se trompaient, ils ne disaient pas les mots. Je n'avais rien du tout pour me couvrir. J'ai utilisé, dans la post-synchro, parfois des syllabes pour corriger des moments, mais ça se voit. À la fin du film, l'arrêt sur image a été effectivement pensé pour ne pas montrer une image d'explosion et ce, depuis le tournage. Cela aurait sûrement coûté trop cher mais ce n'était pas dans l'idée de Manoel de montrer une vraie explosion mais plutôt de « suggérer » une explosion, beaucoup plus intérieure. Toujours l'idée de faire avec les contraintes, de les dépasser.

- **Donc, ces peu de prises qu'Oliveira a l'habitude de faire, parfois c'est un danger, c'est un handicap.**

- Oui, c'est un danger, c'est une corde raide, dont on tombe de temps en temps. Il y a du travail dont il n'a pas souvent conscience, car il me laisse faire. De plus en plus, il fait en sorte qu'il y ait de moins en moins de contrechamps. Il s'arrête au moment où il veut. Il veut avoir décidé ça. Parfois il n'a pas raison, parfois il manque des plans. Mais il a raison car il a fait son choix au moment du tournage. Je travaille souvent sur les mots, pour les rendre visibles, pour qu'on puisse les apprécier. Dans *Un film parlé*, il y a eu souvent ça. Et puis, des scènes longues... très longues... La séquence devant l'Acropole, avec le prêtre, je cherchais des moyens, je trouvais ça très long, pas très informatif, pas très bien écrit. On a l'impression que l'écriture est la telle quelle, qu'il n'y a pas eu de travail de réécriture. Et avec ses longueurs, et ses moments de flottement. Ça peut avoir l'air fascinant pour certaines personnes, mais pas pour moi. Je retrouve ça aussi dans *Miroir Magique*, *Belle Toujours*, *Christophe Colomb*...

- **Miroir Magique** : - Le premier plan n'était pas prévu, le plan où l'on voit avant la statue devant la maison. Le film commençait par le plan de la maison, mais qu'on commence par ce petit détail, ça lui plaisait plutôt bien. Il y a beaucoup de longueurs dans ce film, mais au bout d'un moment ça ne nourrit plus le film. En plus, il y a eu beaucoup de problèmes de tournage et ça se voit sur le film fini. Dans ce film, Manoel était à son comble d'éviter les champs-contrechamps. Il dit qu'il ne les aime pas, mais il les a quand même tournés. Des fois il essaye de me faire enlever des séquences avec champ-contrechamp. Il s'autocensure, il filme de moins en moins en champ-contrechamp, ce qui empêche bien évidemment qu'ils apparaissent dans le montage. C'est le manifeste du non-montage qu'il revendique depuis un moment. Mais il a y toujours des moments de grâce, de petites trouvailles, à l'intérieur d'un film qui manque de travail. Je n'ai pas monté le film d'avant, *Le Principe de l'Incertitude*, parce que je travaillais avec Lucas Belvaux dans *Un couple épatant*.

- **Belle Toujours** : - La deuxième partie est fascinante (la séquence du dîner), il y a quelque chose qui s'installe... j'ai fait le premier montage avec les longueurs de cette séquence, lorsqu'ils mangent, qu'ils ne discutent pas. Mais c'était déjà la hein ? C'était quelque chose qui était déjà dans son idée, quelque chose de l'ordre de la torture, de l'attente. Il fallait pousser la limite. Je ne savais pas comment il voulait que je le monte, parce qu'il avait tourné tout, le champ, après le contrechamp, et à la fin le plan large. Dans son idée, il voulait peut-être un peu plus de champ/contrechamp ou que ce soit plus court, par contre, j'ai tout mis. Les plans serrés, après le plan large en entier. Il n'imaginait pas que je mettrais le plan large en entier, je pense qu'il a été heureux, surpris et on a laissé comme ça. Après, les séquences où ils sont dans l'obscurité, j'ai monté avec plus de champ-contrechamp de Bulle Ogier et Michel Piccoli. J'avais monté beaucoup sur Piccoli et Manoel m'a tout fait changer. En tout cas, le long plan du dîner, c'est moi qui l'avais monté, dans le premier montage, et il a été accepté par Manoel entièrement. La poule à la fin n'était pas prévue. Il a pensé à ça pendant le mixage, il a tourné la poule sur un fond bleu, on a du incruster ça dans le plan, c'était compliqué, le montage négatif avait déjà commencé et ça a dû coûter cher.

- **Christophe Colomb** : - Le premier monté en montage virtuel. Il est arrivé dans la salle de montage, aucune remarque dans la façon de faire. Je crois que ça lui plaît beaucoup de voir les choses se faire si rapidement.

- **Est-ce que vous sentez l'influence de votre travail avec Oliveira dans la façon de travailler avec d'autres réalisateurs ? Ou vice-versa ?**

- Les premiers films que j'ai monté, c'était avec Alain Bergala, c'est lui qui m'a formé, d'une certaine façon, il m'a ouvert des portes, il m'a fait confiance. Ce n'est pas Oliveira qui m'a fait confiance, il me

l'a fait après. La première fois c'était Bergala, et c'est important cette première fois. Il m'a dit : « tu vas monter mon film » et je n'avais aucune expérience. J'ai monté son premier film et il m'a laissé libre cours à mon instinct, au jeu, au plaisir du montage. Quand je suis arrivé chez Oliveira, j'étais pleine de cette confiance. C'est grâce à ça que j'ai pu me faire confiance chez Oliveira, j'avais une assise, une solidité qui m'avait été donnée par cette expérience avec Bergala. Je sentais que Manoel, cinéaste, intellectuel, il trouvait de l'intérêt à travailler avec moi, qui ne suis pas une intellectuelle, mais qui peut accompagner un cinéaste intellectuel en le servant, sans toujours savoir ce que je suis en train de faire, mais il y a quelque chose en moi qui le sait. Eux, ils savent que je le sais et que je peux apporter quelque chose qu'ils n'en ont pas forcément, une sensibilité, de l'ordre de l'instinct, du jeu, des associations libres d'idée – de plan, dans leur cas.

- Le cas de Fitoussi, qui garde beaucoup de similitudes avec celui d'Oliveira.

- Il savait que j'avais monté des films d'Oliveira et il pensait que j'allais faire la même chose, mais je ne fais jamais la même chose. D'abord, j'essaie de percevoir une vérité et de justesse, de la faire ressortir ou de la magnifier. C'est le rythme intrinsèque des plans, la rythmique des mots, cet ensemble de choses, qui sont comme un faisceau qui nous arrive quand on monte. Il n'y a pas eu de discussions entre moi et Fitoussi concernant Oliveira, ça relève toujours du non-dit. Fitoussi avait une forme de fétichisme pour l'objet 35mm. C'est en fait une forme de respect. Quand on coupait, avec Fitoussi, c'était un acte cérémoniel, je sentais qu'il y avait de l'enjeu là-dedans. Je ne montais pas du tout de la même façon que je montais avec Oliveira, qui avait une liberté dans le geste, c'est très fluide, c'est comme un ballet, je faisais en sorte que ce soit un moment agréable pour lui. Avec Manoel, il y avait un geste visible, prendre la pellicule, je faisais en sorte que ce soit un moment beau, harmonieux, qu'il puisse continuer de penser, jamais de rupture, même si je coupe, il fallait de la continuité. Avec Fitoussi non, ce n'était pas possible. Je ne pouvais pas laisser libre cours à mon instinct, il fallait toujours analyser le moment de la coupe, alors là, oui, obsession de la coupe à l'image près. L'obsession se porte sur l'image sur laquelle on s'arrête. Mais pour moi, la coupe ce n'est pas l'image où l'on s'arrête. La coupe, elle est tout ce qu'il y a avant, le rythme, le temps passé, tout ce qu'on ressent et là, on arrête. Si on arrête le plan à un moment donné, c'est parce qu'il y a eu tout ça avant. Chez Fitoussi, c'est, « on s'arrête là », comme une espèce de crispation. Il y a une forme de crispation. J'essaie aussi de prendre du plaisir, mais c'était difficile. Cependant, très intéressant.

- Et le montage d'*Un Couple Epatant* (Lucas Belvaux, 2003) ? Vous aviez le choix de monter celui-là et pas les deux autres de la trilogie ?

- Paulo Branco avait pensé que j'avais envie de monter une comédie. Tout s'est fait un peu en différé, moi j'ai commencé, j'étais toute seule, au bout de 4 à 5 semaines, le deuxième monteur est arrivé, et après le troisième, mais j'avais presque terminé le montage à ce moment là. On se croisait le matin, on discutait, on parlait très peu des choses qu'on était en train de faire, il y avait comme une envie de préservation de nos films, de nos univers. Ça a été voulu par Lucas, parce que c'est lui qui faisait le lien entre les films et pas nous. Cette faculté d'adaptation et de pouvoir être surprise par certaines choses et de profiter des problèmes de tournage, ce plaisir à trouver une solution et à la faire jaillir cette solution – qui souvent a même plus de sens, ça j'ai appris avec Oliveira. De savoir que c'est possible, et de faire confiance à ça. Trouver des solutions, le plaisir du montage, le jeu, ça on l'entretien. C'est comme le jeu. J'assiste jamais aux tournages, je n'aime pas ça, de retrouver un plan au montage dont j'avais vu le tournage. C'est comme s'ils étaient un peu usés, ils perdent leur virginité.

Entretien avec Catherine Krassovsky

Réalisé le 2 avril 2008, à Paris

- Comment est Manoel de Oliveira pendant le montage ?

- C'est très paradoxal. D'un côté, je n'ai jamais vu personne aussi concentré physiquement pendant le montage. Il a ce rapport physique avec le montage, d'être là, un regard qui s'abstrait de tout, plus rien n'existe. D'un autre côté, lorsqu'on arrive à un moment où il voit que tout va bien, il décroche et commence à penser à son film suivant. Souvent, je l'ai vu écrire les premières idées du film suivant dans la salle de montage, pendant le mixage. Sa création est quelque chose qui ne s'arrête jamais, un éternel retour, il n'y a pas de début, il n'y a pas de fin. Même au premier jour du montage, il parle déjà du film suivant. Il a un grand besoin d'être assuré sur son projet en cours, mais une fois les choses assurées, ça lui permet de partir sur un autre.

- Parlez un peu du montage du *Principe de l'Incertitude*

- C'était un montage très rapide. En 3 semaines, on avait fini et il en a fallu une quatrième semaine pour régler les petits détails. Normalement, Manoel a son film dans sa tête, complet, entier. Au début du montage, il était inquiet, de peur de ne pas avoir tourné tous les plans qu'il fallait. Je pense que si c'était Valérie, elle l'aurait rassuré plus vite, mais comme c'était ma première collaboration toute seule avec lui... Nous avons passé une très bonne partie du temps à penser la séquence du début, où les deux frères discutent. On avait des difficultés à trouver les plans de coupe. Il les trouvait nécessaires car la séquence était vraiment très longue, c'était bien d'avoir un ailleurs. Il y a quelque chose de l'ordre de l'immédiat et du détail, il regarde tout simplement une image et dit « non ! ». En même temps, il n'hésite pas à enlever un plan ou le cadre ne lui plaît pas pour un millimètre.

- Et ses longueurs, dans les plans de déplacement justement.

- À ces moments, Manoel a un rapport très physique avec le montage. Il tient même la manette parfois et on finit par épouser son rythme, sa manière de voir une scène. Dans *Le Principe de l'Incertitude*, le rôle de la musique a été fondamental. Il gardait l'image jusqu'au moment où la musique lui plaisait. Autant le montage son ne l'intéresse pas trop – ce qui n'est pas pour autant dire que le son ne l'intéresse pas – autant il s'arrête « là » parce que la musique s'arrête « là ». Dans ce film, c'était un peu comme dans *Val Abraham*, où le rapport à la musique était à son comble. Ils étaient quatre au montage, Valérie, Manoel, la musique et l'image. La longueur est déjà présente dans les plans que tourne Manoel et il met la tension au centre de son plan. Je n'ai jamais questionné ses longueurs. Peut-être éventuellement pour des petites longueurs, mais pas pour celles qui

deviennent vraiment l'intérêt du plan, comme celles des voyages en train dans *Le Principe de l'Incertitude*.

- Miroir Magique est censé être la suite de ce film. Au niveau du montage, comment vous voyez ces deux films ?

- *Le Principe...* est un film très linéaire et dans ce film, comme pour *La Lettre*, on s'est servi du montage pour transcrire des états d'âme. Dans *La Lettre*, le moment où les deux personnages qui sont amoureux l'un de l'autre se regardent par une fenêtre, on a repris le jeu de regards, de tension, d'attente, qui est aussi dans le livre, ce qui n'était pas le cas pour *Miroir Magique*.

- Et la question de la signature, il cosigne le montage de ce film avec vous.

- Je pense qu'il faudra le même temps qu'il a fallu avec Valérie pour qu'il me laisse signer un film toute seule. En même temps, Manoel est quelqu'un qui a besoin de résistance, il n'aime pas être entouré des gens qui disent « oui » à tout ce qu'il pense.

- Les plans de détail ont aussi une importance très grande

- Les objets font concurrence aux acteurs. Quand Manoel les filme, ils ont vocation à être là, à exister. Ils ne seront pas plans de coupe, en tout cas, pas toujours. Ce sont des personnages à part entière. Comme si c'était eux qui nous regardait. Il y a cette scène entre les humains mais le monde vibre autour. À mon avis, c'est quelque chose lié au sacré. Il sait toujours ce qu'il veut mettre comme plan d'objet. C'est rare qu'un objet se retrouve dans une autre place, dans un autre moment du film. Ce n'est pas la règle qu'ils viennent au secours du montage.

Entretien avec Renato Berta

Réalisé le 24 mars 2008, à Paris.

Pedro Maciel Guimarães - Vitorio Storaro appelle les directeur de la photo « auteur de la photographie ». Vous avez un souci quelconque, un besoin de se dire que vous êtes l'auteur de la lumière d'un film ?

Renato Berta – Dans tout ce qu'il dit Storaro, il fait abstraction du cinéma, c'est-à-dire, qu'il parle de la photo mais il ne parle pas de cinéma. Je suis totalement contre ses théories et sa vision, plutôt sa non-vision du cinéma. À mon avis, ça ne lui enlève rien à sa qualité d'opérateur, mais il vaut mieux qu'il ne parle pas trop. Je trouve stupide ça. Le résultat de l'image d'un film est le produit entre la photo et le cadre. En plus, il y a la durée. D'autant plus qu'à chaque fois que je travaille dans un film, je suis toujours à la caméra, alors je ne pense pas qu'à la photo mais aussi au niveau du cadre. Storaro fait des discours sur la photographie, des discours plutôt universels. La lumière d'un film ce n'est jamais produit uniquement de ma tête. L'image est partie intégrante de la mise en scène. Il faut qu'on mette à disposition ce qu'on a dans la tête. Oliveira est quelqu'un de très pragmatique. Il a un scénario, un fil conducteur à l'intérieur duquel tout peut bouger. Il a une façon chronologique de

travailler, c'est-à-dire, on fait un plan après l'autre, suivant l'ordre chronologique. Je crois qu'il y a des auteurs de films, mais pas des auteurs de la lumière. La lumière elle est toujours le résultat d'un dialogue, d'une complicité tacite, d'un rapport de proximité qu'on peut avoir avec un metteur en scène, avec ses intentions. Ça ressemble au travail que le réalisateur a avec des comédiens.

- A l'époque de *Smoking/No Smoking*, Alain Resnais a dit que, si ça ne dépendait que de lui, il signerait la mise en scène Resnais-Berta. C'est une grande valorisation du travail du directeur de la photographie...

- Ça illustre ce que j'ai dit tout à l'heure, que le métier de l'opérateur fait partie de la mise en scène. La tragédie aujourd'hui dans le cinéma c'est que chacun travaille de son côté, les gens ne vont pas tous dans la même direction. Pour ça qu'on a des films totalement décousus et qu'on a des théories façon Storaro, des films boiteux. C'est un phénomène typique de l'industrialisation, des gens qui fabriquent des produits et qui ne savent pas à quoi ils servent.

- Dans une interview aux *Cahiers du Cinéma* en 1984, vous disiez que « n'être qu'un exécutant c'est pas mal, mais être complice avec un réalisateur, c'est infiniment mieux ». Vous pourriez travailler avec un réalisateur dont vous n'étiez pas complice ? Avez-vous déjà fait ?

- Ça arrive souvent. Et surtout de travailler avec des réalisateurs qui n'ont pas le visuel dans la tête, une définition claire de ce qu'ils veulent pour l'image. Alors là, ils s'appuient sur les directeurs de la photo, et on devient plus que auteurs, on devient de vrais metteurs en scène. Là, il existe différents cas de figure. Par exemple, de réalisateurs qui ont un récit dans la tête complètement abstrait. D'autres qui n'ont aucun rapport spécifique avec le cinéma, qui auraient pu écrire un bouquin à la place de faire un film. Ces réalisateurs là, ils sont bien évidemment forts en quelque chose. Par exemple, Chabrol te dit sans gêne et en te regardant dans les yeux : « je ne m'intéresse pas à la photographie. » Il s'intéresse beaucoup au cadre et au découpage, mais pas à la photographie. C'est une position que je respecte, mais c'est comme si un pilote de Formule 1 disait qu'il ne s'intéresse pas au moteur de sa voiture.

- Et dans ce cas là, vous aviez plus de liberté pour travailler ou non ?

- Pas du tout, au contraire, j'en avais moins. Il faut savoir ce qu'on ne comprend par « liberté. » Liberté de création ? Je ne sais pas, car la création ce n'est pas quelque chose d'instantanée, elle se fait petit à petit, en nourrissant un projet, en ayant des idées, en échangeant avec le réalisateur. Dans les premiers films que j'ai faits avec Manoel de Oliveira, il se méfiait de moi comme de la peste. Il avait peur, il sait très bien comment les opérateurs – et là je généralise un peu – peuvent cadrer, comment ils ont tendance à répondre à certaines exigences qui sont le fruit d'une culture dominante. Donc, on cadre, on ne centre jamais un personnage, on laisse toujours un peu d'espace à droite ou à gauche, on ne laisse pas beaucoup d'air au dessus de la tête. Et Manoel, il a horreur de tout ça. Il n'est pas guidé par des *a priori*. Son travail du cadre dépend du plan, de ce qu'on raconte dans un plan, des plans qui viennent avant et après, tout est bien réfléchi chez lui. Je pense qu'on peut être créatif à l'intérieur d'un schéma rigide qu'on nous donne, parce que la liberté qui part dans tous les sens, comme du feu d'artifice, ce n'est pas de la liberté ça. La liberté, on la retrouve à l'intérieur d'un schéma bien précis, c'est une notion philosophique ça, et pas qu'au niveau de l'image. On peut retrouver la liberté de créer à l'intérieur d'une structure de pensée tout à fait organisée.

- Le directeur de la photographie doit donc être assez souple et ouvert pour être complice avec deux réalisateurs complètement différents comme Oliveira et Amos Gitai, pour prendre des exemples de réalisateurs avec qui vous avez travaillé.

- Avec un réalisateur avec qui je n'ai pas beaucoup d'échange ni de dialogue, j'éclaire de manière la plus anonyme possible. J'appelle ça « état zéro de la photographie. » Avec quelqu'un dont je suis complice, c'est à partir du dialogue qu'on décide dans quel sens partira la photographie. J'ai eu la

chance de travailler avec des réalisateurs tellement différents que j'ai pu essayer différentes façons de faire du cinéma. Il faut comprendre le récit, mais pas seulement. Il faut aussi comprendre l'entreprise générale du film, les envies de filmer de chacun.

- Vous condamniez Vitorio Storaro d'éclairer de la même façon le cadavre d'enfant en Bosnie et le visage d'une star en gros plan. Pour vous, au dessus d'un style du directeur de la photographie, il existe plutôt une éthique de l'image ?

- Le rôle du directeur de la photo est de comprendre la personne avec qui il s'entretient, notamment le réalisateur, de comprendre son univers. Mais chaque réalisateur a une vision différente du monde et du cinéma. Manoel, par exemple, c'est quelqu'un qui s'interroge sans arrêt. Une fois qu'il a cassé la méfiance qu'il peut avoir envers vous et qu'il voit qu'on peut marcher dans son système de pensée, il se met en totale confiance. Dans les films les plus récents, parfois, il ne regardait même plus dans l'œil de la caméra, j'arrivais à faire de contre-propositions de découpage. Mais cela m'inquiétait un peu, je voulais me rassurer que ce que je faisais était bien. Il fallait que j'insiste vraiment pour qu'il me donne son avis sur un plan. Les décisions passaient bien évidemment par un dialogue. Et peu importe qui a le dernier mot dans ces choix, de toute façon, le choix dernier appartient toujours au metteur en scène. À partir d'un moment, on ne sait plus qui a déterminé un choix lié à l'image, ni quand ce choix a été fait.

- Mario Barroso, chef opérateur qui a souvent collaboré avec Oliveira a déclaré à la revue *Positif* en 1993, que « Manoel est le seul à avoir désir d'image. Tout est à lui dans film, la lumière, les cadres. On met toujours mon nom dans générique car évidemment j'ai fait le cadre, mais lui, il vient, arrange, modifie, pour aboutir à des cadres très étranges ». Vous êtes d'accord ?

- Je ne trouve pas qu'il soit le seul à avoir le désir de l'image. Quand il n'y a pas de partage entre le directeur de la photographie et réalisateur, qu'on est là uniquement pour suivre des ordres, alors là, le travail perd son intérêt. Enfin, pas totalement, mais je ne travaille pas comme ça. L'une de seules choses que je revendique de mon travail avec Oliveira, c'est le fait d'être allé assez loin, dans la conception de l'image, dans les choix qu'on a fait. Dans *Parole et Utopie*, on était à notre summum. Mais ce n'est pas Manoel, c'est le projet qui prend le dessus et on est comme une espèce de victime de cette machine qui avance. Cette machine est le film, qui commence à avoir presque une vie à lui-même. Du point de vue de la création de l'image d'un film, on ne réfléchit pas comme ça, assis autour d'une table, où est-ce qu'on peut mettre un peu plus de rouge, où est-ce qu'on va baisser la lumière ... Une fois qu'on a trouvé notre sujet, qu'on a cadré et qu'il faut l'éclairer, là tout peut basculer. On peut avoir les meilleures idées, mais si au moment de passer à l'acte, ces idées ne fonctionnent pas, du point de vue pratique, ça ne sert à rien. Avec Manoel, ça nous est déjà arrivé de modifier complètement des plans à la dernière minute. Cela montre que même s'il paraît fermé dans ses idées, il y a toujours une partie de l'inattendu qui joue. Mais pour faire ces changements, il en faut tout une complicité qui permet de se comprendre.

Dans *Parole et Utopie*, on discutait comment filmer des gens autour d'une table. On parlait de la convention que cela représente et que Manoel cherchait à éviter. Du point de vue figuratif, à chaque fois qu'il faut représenter des personnes autour d'une table, on les met d'un côté et de l'autre, on ne met jamais les gens de dos. Évidemment, dans la séquence de ce film, la référence là c'est *La Cène*, de Léonard de Vinci. Mais Manoel ne voulait pas la recopier. Il fait très peu de référence à l'art figuratif, il ne commande jamais une image en pensant à une peinture connue. Pour moi, le cinéma est plus proche de la musique que de la peinture. Car il y a le temps qui passe dans la musique, dimension qui est essentielle pour comprendre le cinéma et surtout celui d'Oliveira. Le rythme à l'intérieur d'un plan c'est quelque chose de fondamental chez lui.

- João César Monteiro disait que filmer dans le noir est un trait typique du cinéma portugais ? Est-ce qu'Oliveira a des indications précises par rapport à ça ?

- Il existe des indications mais la plupart du temps ce sont des décisions qu'il prend au fur et à mesure que le film avance. Souvent, j'ai eu des discussions avec lui autour de ça, du peu de lumière. Pour faire un plan, il faut de la lumière, tout simplement pour impressionner la pellicule. Dans *Le Principe de l'Incertitude*, il voulait qu'on réduise l'entrée de lumière dans la maison. Manoel ne

cessait de répéter : « mais là c'est trop claire, c'est trop claire ». Je lui ai dit : « je peux fermer le diaphragme, mais après il n'y aura plus de lumière, on verra rien ». Il pousse le directeur de la photo à prendre des risques, au niveau de l'exposition de la pellicule à la lumière. Très souvent, on prenait ses risques, parfois on faisait deux prises, une plus exposé et l'autre moins, mais ce n'était pas souvent. Manoel est un réalisateur qui assume ses choix, ce qui n'est pas le cas pour tous les réalisateurs. Il peut ne pas aimer quand il aura vu le film, mais il ne dira jamais, « je n'aime pas à cause de toi. » Il ne mettra jamais la faute sur son directeur de la photo. Dans *Parole et Utopie*, c'était différent. À la fin, lorsqu'il m'a demandé d'éclairer peu la scène de la mort du Père Vieira, c'est qu'il voulait aller vers la mort, vers le sombre. Je partageais son choix et quand il me demande de diminuer la lumière, je ne suis pas du tout atteint dans mon égo. Les opérateurs qui veulent satisfaire leur égo, qu'ils deviennent réalisateurs. Il ne faut pas laisser la quantité de lumière dans un plan définir sa qualité. Ça c'est un piège du cinéma américain.

Manoel, en réalité, triche avec la lumière. Même si on peut avoir l'impression qu'il n'y a pas beaucoup de lumière dans un plan, vous pouvez être sûr qu'il y en a une énorme quantité quand même, sauf qu'il les dissimule d'une telle façon qu'on a l'impression qu'il y a un manque de lumière. Avec lui, on préférerait se mettre dans des conditions de tournage en studio, même lorsqu'on tournait à l'extérieur. On couvrait une partie du décor pour ne pas être au piège de la lumière du jour. Dans *Le Principe de l'Incertitude*, toutes les lumières sont artificielles, même dans les scènes où l'on voit très peu, où l'image est sombre. On a mis une lumière douce qui rentre par les fenêtres, mais qui crée de grands contrastes à l'intérieur du plan. Manoel parfois peut être très naturaliste, même si le résultat n'est pas vraiment du naturalisme.

- Oliveira est en quête souvent d'une artificialité, d'exposer l'artificialité du dispositif cinématographique. Il a des consignes précises concernant la lumière ?

- Bien sûr. Manoel refuse méthodiquement tous les effets de lumière dominants ou trop souvent employés. Dès qu'il y a le moindre élément qui renvoie à une image publicitaire, à ce type d'éclairage, des couleurs mélangées, un peu de fumée, des contre-jours un peu bleutés...ui ui ui !!! il devient furieux. S'il y a une image qui lui fait penser, ne serait-ce qu'un tout petit peu, à une publicité, il devient complètement fou. Il nous fait tout refaire. Il faut bien dire que la lumière qu'on appelle naturelle, à partir du moment où tu la filmes, que tu la mets sur un support, elle n'est plus une lumière naturelle. Elle est réinterprétée, ne serait-ce que par son impression sur la pellicule et les contrastes qu'on lui donne. Par exemple, le plan où Leonor Silveira et Diogo Doria partent sur une petite barquette dans *Inquiétude*. À un moment, il y a une super-exposition lorsqu'ils arrivent soudainement sous le soleil. Là c'est du naturalisme, car on aurait pu intervenir et amoindrir les effets de super-exposition. Du coup, la lumière naturelle devient non-naturelle. Pour lui, tout ce qui peut surprendre le spectateur, est bienvenu. Il est intéressé par tout ce qui peut paraître non-naturaliste, même si en partant du naturalisme. C'est une préoccupation que je retrouvais chez Godard, par exemple. De partir d'une lumière naturaliste, pour arriver à autre chose que le naturalisme. Sauf qu'avec Godard, je ne pouvais même pas discuter. Tandis qu'avec Manoel, le dialogue est toujours possible. Il connaît très bien la technique, donc, on peut en parler.

- Et les plans de détail d'objets ou d'une partie du décor, notamment dans *Inquiétude* ?

- C'est quelque chose de très étrange ! Je ne crois pas qu'ils étaient prévus au scénario. C'est comme si Manoel avait un peu peur tout d'un coup, peur du rythme du découpage. Donc, il a voulu se garantir, il cherchait à mon avis des possibilités de montage. La première fois qu'on a expérimenté ça c'était dans *Party* je crois. Il y a un comédien qui tourne la tête et qui est censé regarder quelque chose. Coupe, et on voit ce qu'il voit. Dans *Party*, c'était prévu dans le scénario. Mais après, je crois qu'il s'amusait à faire ça, de montrer de plans de détail sans forcément un sens immédiat. Il se disait : « je peux peut-être en avoir besoin. » Du coup, il y a quelques plans qu'on faisait en rigolant, des plans complètement stupides. Une fois, on a même fait un plan de l'ingénieur du son (rires). Manoel était toujours en train de faire de blagues. Je crois que c'était dans *Inquiétude*, où l'on a fait un grand nombre de plans de chandeliers et d'autres objets, et personne ne savait ce qu'il allait en faire pendant le montage. C'est une espèce de réserve. On faisait ces plans en s'amusant, on rigolait et même Manoel, je pense, ne savait pas ce qu'il allait en faire. Les plans du plafond, par contre, dans

Inquiétude, c'était bien prévu au découpage initial. Comme d'ailleurs dans *Miroir Magique*, les plans du plafond, là on l'on voit des dessins des musiciens célèbres dans le plafond. Il avait prévu ça dans le moment du repérage, il a trouvé ça magnifique. Mais il y avait un musicien italien qu'il ne connaissait pas, et donc, il ne voulait pas le filmer. Et je lui ai dit : « mais Manoel, il est important ce musicien. » Je ne sais plus de qui il s'agissait. Alors, il a dit : « on le fait alors ». Et là, on peut faire plusieurs cadres différents. Parfois, ça prend moins de temps à faire plusieurs cadres que de discuter quel est le meilleur positionnement de la caméra. Après, il choisira au montage.

Pendant le tournage de *Voyage au début du monde*, le fait qu'on avait filmé la statue de Pedro Macao est même devenu une blague entre les membres de l'équipe. Ce plan est très important dans le film, mais il est très isolé, il a été filmé sans rien d'autre autour. On a fait plusieurs plans de la statue, sous différentes lumières, il est devenu même le personnage le plus important du film. On plaisantait en disant : « Manoel, qu'est-ce qu'on fait maintenant ? On va filmer Pedro Macao ? » (*rires*)

- Ces plans de détail peuvent être aussi d'une partie du corps de l'acteur. Au lieu de filmer son visage qui parle, Manoel choisit de cadrer une autre partie de ce corps.

- Ce sont des choses qui ressortent de l'intimité du réalisateur que j'ai presque envie de ne pas y toucher, de ne pas demander pourquoi il fait comme ça. C'est une façon de penser le comédien qui n'est pas seulement liée au visage. Le physique du comédien est vraiment total. Il faut toujours avoir en tête l'idée que le cadre chez Manoel est fait dans le temps. Il peut fonctionner bien dans la première partie d'une scène et moins bien à la fin, selon les principes classiques de l'image. Ou vice-versa. La durée est fondamentale pour lui. Les acteurs ne sont jamais mal cadrés, même lorsqu'on cadre le bas de leurs corps. Tout est vraiment bien contrôlé. Le cadre devient ainsi dynamique tout en restant fixe.

- Le visage de l'acteur n'est donc définitivement pas le centre de son plan...

- Dans *Party*, il plaisantait avec les acteurs. Lors de la scène du dîner, là où il y a le poisson, il m'a demandé de faire le point sur le poisson et pas sur le visage des acteurs. Là aussi, on se demandait comment filmer les gens autour d'une table. On voulait fuir le classique de cette représentation. Il a pensé à ce poisson pour casser vraiment le statisme de cette séquence. Et surtout, il voulait le point sur le poisson et pas sur les acteurs. Il se méfiait parfois de moi, il craignait que je fasse le point sur l'acteur. On a été mort de rire avec Piccoli, car Manoel était gêné de me demander de faire le point sur le poisson devant Piccoli. Et ça ne gênait pas du tout Piccoli, au contraire, ça l'amusait. Le poisson était déjà écrit sur le scénario, celui de la statue entre les deux personnages, je ne suis pas sûr. Mais c'est vrai qu'il ne se concentre pas trop sur les expressions du visage des acteurs. Dans *Miroir Magique*, par exemple, on a filmé les deux acteurs en contre-jour, mais c'était avant tout le soleil que Manoel voulait filmer. On a mis les acteurs après dans le plan et il a tellement aimé cet effet, qui a voulu le refaire après.

Une autre constante de son cadre est de ne pas recentrer sur lui-même le centre de l'action. Il aime laisser la « vraie action » dans le hors-champ, la chose la plus spectaculaire selon les lieux communs du cinéma n'est souvent pas filmée ou laissée en *off* dans l'image. L'action en soi n'est pas dans le plan, l'explosion, si l'on veut, reste à l'extérieur. C'est justement le contraire du cinéma classique où tu vois l'explosion filmée avec quatre caméras.

- Et la durée de ces plans de détail, il la pensait déjà lorsqu'il les tournait ?

- On se demandait ça d'une façon très anodine. On partait sur 10 secondes et finalement, on faisait 20 secondes. Il fallait toujours récupérer des chutes de pellicule pour faire ces plans, des restes d'un autre moment du tournage, avec lesquels on ne pouvait pas faire grand-chose. Ça ne coûtait pas cher. Donc, on faisait durer un peu plus, pour qu'il ait de la marge lors du montage. Dès qu'il y a le moindre doute concernant la durée d'un plan, on la doublait parce que dans ce cas, ce n'est pas la pellicule qui coûte chère.

- Il vous est déjà arrivé que vous fassiez un cadre et un éclairage et qu'il le modifie complètement ?

- Oui, une fois dans *Party*, la séquence des escaliers avec Piccoli et Leonor Silveira. C'était très difficile à éclairer car on n'avait pas beaucoup de place. Et sur la caméra, il y avait un zoom. Bon, dans cette séquence, Manoel avait des problèmes de dialogues, il était tout le temps en train de les réécrire. On avait fini l'éclairage, on était prêts à tourner. Manoel arrive, regarde le plan et il met la main sur le zoom et il élargit tout. Il a complètement ouvert le plan et toutes les lampes sont entrées alors dans le champ. Il m'a demandé de refaire l'éclairage. On a passé deux heures à éclairer et là, il a fallu tout refaire. J'ai compris seulement après, que ce n'était pas du tout une question d'espace mais plutôt de temps. Il voulait du temps pour avancer sur le dialogue, pour cadrer les acteurs en train de parler en plan large. Tout ça c'est passé sans drame, il fallait refaire, donc on l'a refait.

- Oliveira a l'habitude de tourner les plans suivant l'ordre du découpage. Est-ce toujours comme ça ?

- *Inquiétude* n'a pas été tourné dans l'ordre. Tout le début du film, la séquence où le père et le fils sont dans le bureau, ça a été tourné complètement sans ordre. En plus, il y avait un texte complètement délirant et les comédiens qui rentraient et qui sortaient du champ sans arrêt. J'avais peur qu'on se plante à un moment donné. C'est inévitable ça. Je demandais à Manoel s'il était sûr d'une telle sortie de champ, et il me répondait : « oui, je suis absolument sûr. » Je sais qu'on peut se tromper très facilement dans ces cas là. Après, j'ai demandé à la monteuse et elle m'a dit qu'elle n'avait eu aucun problème de raccord. On a fait installer tout une panoplie de lumière, plusieurs projecteurs de tailles différentes, bref, une grosse structure et cela nous donnait une liberté très grande pour travailler avec les comédiens. Les deux autres épisodes, ont été tournés dans l'ordre, comme on fait d'habitude. Je me souviens que quand on tournait à l'extérieur, pour le troisième épisode, Manoel voulait filmer l'arrivée d'un troupeau de chèvres qui passait à côté de fleurs rouges. De belles fleurs très rouges, des pavots je crois, il voulait les filmer sous le soleil, pour que leur couleur soit bien vivante. On a mis longtemps à avoir les trois éléments, chèvres, berger et soleil dans une bonne entente. Un jour, en cherchant un cadre, on est tombé sur les fleurs magnifiquement éclairées par le soleil. Il a fallu alors appeler l'acteur qui jouait le berger et amener les chèvres. Le soleil était juste là, extrême limite. Quand les chèvres arrivent, elles mangent les fleurs. Manoel a piqué une crise et est parti en courant, en voiture. Le lendemain, il arrive avec des papiers rouges pour refaire les fleurs. On a tourné avec des fausses fleurs. Ce sont des petits détails comme ça, que pour lui, ne sont pas si petits que ça.

Le plan de Leonor devant la toile peinte dans *Inquiétude* nous a donné beaucoup de travail. On voulait qu'il y ait l'impression qu'elle sortait vraiment du tableau. Le tableau était un peu trop sombre et elle, trop claire. Donc, il a fallu couper un peu de lumière d'elle pour éclairer le fond. Mais là, Manoel a vraiment compris ce qu'il fallait faire, qu'on devait bouger un peu l'actrice, etc. On peut discuter de ce genre de choses avec lui. Pour Manoel, éclairer et prendre du temps pour la photographie, pour arranger la lumière d'un film, ce n'est pas du temps perdu, ce qui n'est pas le cas pour tous les films où je travaille.

- Votre collaboration avec les Straub, a-t-elle influencé en quelque sorte les choix de la conception de l'image des films de Manoel de Oliveira ?

- Oliveira connaît très bien tous les films de Straub, donc, s'il est amené à faire référence à ses films, c'est quelque chose, je dirais, de très simple, de très terre-à-terre. On peut avoir recours à ce genre de référence pour parler, par exemple, de couleurs. Lorsqu'on a tourné *Voyage au début du monde*, on a un peu discuté de *Leçon d'Histoire*, que j'avais fait avec Straub. Il voulait qu'on tourne à l'intérieur d'une voiture et je lui ai proposé de tourner avec deux caméras. Il a pensé que je devenais fou. Etant donné que dans l'histoire du film, ce sont des gens qui se baladent avec une relativement grosse voiture, on a pu faire ça. Je me suis mis donc à la caméra et, avec une télécommande, je corrigeais le diaphragme de l'autre en fonction des changements de lumière. Comme ça, au montage, si on rentre dans une forêt, on n'aura pas de faux raccords de lumière. Ensuite, il fallait convaincre le producteur de la praticité de tourner comme ça. J'ai du aussi me battre pour le convaincre, pour lui montrer que en faisant ainsi, ça éviterait après à la monteuse de devoir trouver des raccords et, pire, dans le risque de ne pas les trouver. On a eu quatre positions de caméra dans la voiture, on peut en faire deux par deux, comme ça, on gagne du temps. Mais pour convaincre

Manoel de Oliveira de tourner avec deux caméras, ce n'est pas évident. Il faut être en confiance avec lui. Si c'était le premier film qu'on tournait ensemble, ça n'aurait probablement pas marché. Ça nous est arrivé, dans d'autres occasions, de tourner avec deux caméras, quand il y avait une scène qui demandait des effets spéciaux, de la pluie, etc. mais la plupart du temps, on a fait avec une seule.

- Parlons un peu de Daniel Schmid, avec qui vous avez longtemps collaboré aussi. N'y avait-t-il pas chez ce cinéaste, une préoccupation avec la lumière proche de celle d'Oliveira en ce qui concerne l'éclairage des décors ?

- Je ne vois pas beaucoup de similitudes. En tout cas, je préfère laisser cela aux critiques, de voir ce genre de choses. Moi, lorsque je travaille je ne pense pas à ça. Pour *l'Ombre des anges* (*Schatten der Engel*, 1976), on a fait ce film longtemps avant que je commence à travailler avec Oliveira. On l'a tourné super vite, en revoyant le film, je trouve qu'il est vraiment bien. Encore aujourd'hui je me demande comment on fait pour tourner quelques scènes. C'était quand même très différent des films de Manoel, l'ambiance et les conditions de tournage. Avec Schmid, on a tourné en 16mm alors qu'avec Manoel ça a toujours été en 35mm. J'essaie de ne pas trop faire de rapprochements entre films sur lesquels je travaille. J'interdis à mon équipe, qui est souvent composée des mêmes personnes, de parler du film précédent ou du prochain film sur un tournage. Les gens essaient de me dire : « on fait pour ce plan comme on fait pour un tel autre ». Et je dis : « Non, ce n'est pas possible ». Je considère que chaque film a un équilibre qui lui est propre, une cohérence, même s'il y a des points communs avec d'autres, par exemple, au niveau du matériel, les caméras, les optiques, souvent sont les mêmes.

- Et par rapport à l'utilisation de la lumière que fait Alain Resnais, qui dévoile l'artificialité du décor et de sa représentation beaucoup en jouant sur les effets de lumière ?

- Il le fait exprès. Pour Resnais, il y aussi un jeu de doute par rapport aux décors puisque parfois on peut se demander s'il s'agit de décors réels ou pas. Plus le doute s'installe, mieux c'est. Mais après, ce doute est dissipé, surtout pour les effets comme celui du coucher de soleil dans la scène du dîner dans le patio dans *Mélo*. C'est le premier coucher de soleil sur ordinateur du cinéma (rires). Dans les débuts de *Smoking No Smoking*, la séquence dans le jardin, la lumière est moins marquée, plus anonyme, disons. Au fur et à mesure qu'on avance jusqu'à la scène finale, du cimetière, la lumière devient plus marquée, plus renforcée, avec des effets plus visibles. Dramatiquement, on laisse les effets de lumière vers la fin. Chez Oliveira, ce n'est pas vraiment le doute qu'il veut passer à travers la lumière, mais l'artificialité. Mais pas toujours, ça dépend du moment. Dans *Inquiétude*, par exemple, ça me paraît évident que l'artificialité des situations jouent un rôle essentiel, et par là, on a créé des effets de lumière artificiels en fonction de ça. Dans *Party*, c'était autre chose. C'est là qui réside la grandeur de Manoel en tant que cinéaste. Il sait varier, il cherche énormément, et à chaque film, sans arrêt.

- Et Alain Tanner, c'est encore autre chose...

- Tanner est un héritier du réalisme. La Nouvelle Vague était présente dans ses films d'une façon ou d'une autre. Quand j'ai commencé avec Tanner, on était jeunes, rebelles, on voulait faire du cinéma sans concessions, c'était de la folie. J'ai commencé avec Tanner, et aussi avec Schmid. Même si ces univers sont tous très différents, l'angoisse de l'opérateur est toujours la même. À chaque fois, il faut nourrir des projets, il faut les alimenter avec ses idées. Et la même chose pour les rapports avec ces cinéastes. Ce que j'essaie c'est de comprendre le plus possible l'univers du cinéaste avec qui je travaille, de rentrer le maximum dans son monde. Et c'est la chose la plus compliquée à comprendre car cet univers n'est jamais écrit sur le scénario. C'est bien sur le scénario, mais pas que là dedans. Le scénario est dynamique, il évolue.

Annexe III

La réception du cinéma de Manoel de Oliveira

Les remarques qui suivent sont extraites de mon mémoire de Master 2 soutenu à l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, sous la direction d'Alain Bergala, en juin 2005. Ce mémoire portait sur la réception critique du cinéma portugais en France et au Portugal et sur le rôle de la critique française dans la reconnaissance des cinématographies étrangères. J'ai été amené à créer moi-même une méthodologie d'analyse des textes critiques pour étudier la réception comparée de 40 films portugais sortis dans les deux pays entre 1993 et 2003. Les titres de presses analysés ont été : en France, *Libération*, *Le Monde*, *Le Figaro*, *Les Inrockuptibles*, *Télérama*, *Première*, *Cahiers du Cinéma*, *Positif* ; au Portugal, *Diário de Notícias*, *Jornal de Notícias*, *Publico*, *Expresso*, *Jornal de Letras*, *Artes et Idéias*, *Première*. De la même façon, puisqu'il s'agissait *a priori* d'une étude sur la réception critique, nous avons recueilli auprès des journalistes cinématographiques et des critiques portugais des propos concernant la réception détaillée ou générale de l'œuvre d'un cinéaste ou d'un film en particulier. Notre but était d'examiner comment le bon accueil de la presse pouvait avoir une influence dans la vie des films, soit dans le nombre d'entrées en salle, soit dans l'ouverture du marché d'exhibition.

Le nom de Manoel de Oliveira est, bien évidemment, apparu plusieurs fois au cours de ce mémoire. D'abord, parce qu'il est le seul auteur à avoir sorti commercialement tous ses films en France pendant cette période¹. La date choisie pour entamer cette étude a d'ailleurs été donnée par la sortie d'un film du réalisateur, *Val Abraham*, qui marque l'ouverture systématique des portes du marché de diffusion français aux films portugais. La récurrence du nom d'Oliveira dans ce travail vient aussi du fait que, à force d'être le réalisateur portugais le plus reconnu dans le monde, il est l'élément central pour comprendre l'intérêt suscité par les films portugais à l'étranger et leur visibilité. Ce travail a été remanié étant donné qu'après la soutenance de ce mémoire, je n'ai jamais arrêté d'actualiser et de m'intéresser au sort du cinéma portugais. Il ne s'agit pas d'un texte construit, mais d'une suite de passages choisis dans le texte du mémoire où apparaissent le nom de Manoel de Oliveira ou une référence à ses films. Ceci complète, à notre avis, l'étude de l'œuvre du cinéaste, puisque nous nous penchons ici sur le troisième maillon (la réception critique et publique), la création de l'œuvre et l'étude de l'œuvre aboutie, objets de cette thèse, représentant les deux premiers maillons.

1. L'apport négatif de la télévision

Le cinéma portugais souffre d'une fracture à l'intérieur de son propre pays, situation décrite par le critique et théoricien João Bénard da Costa comme « le fameux divorce cinéma/public². » En parlant du cinéma portugais, le critique Serge Daney, l'un des premiers à consacrer des textes critiques et informatifs à cette cinématographie, dégage les « problèmes inhérents aux cinémas nationaux des petits pays, souvent voués au prestige à l'étranger et au déficit à l'intérieur³. » Depuis l'époque de Daney, la situation du cinéma portugais n'a guère changée. La part de marché du cinéma portugais était, en 2006, de 2,3% de la part totale de marché, chiffre hautement dérisoire en comparaison avec d'autres pays européens (Danemark : 25% ; Espagne : 15,4% ; Pays-Bas : 10,8% ;

¹) Dans le cadre de cette étude, tous les films de Paulo Rocha et Pedro Costa, après 1993, sont aussi sortis commercialement en France. Cependant, le nombre des films de Rocha se limite à deux alors qu'un film de Costa – *Le Sang* – ne sortira en France que 11 ans après sa sortie portugaise. Dans ce sens, le fait que 13 films d'Oliveira sortent commercialement en France entre 1993 et 2003 reste tout à fait remarquable.

²) J. Bénard da Costa, « Cinema Novo Português 1960-1974 – Revolta ou Revolução », *Catalogo do Cinema Português*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1985, p. 28.

³) S. Daney, « Un Pôle Portugais », *Cahiers du Cinéma* n°322, p. X.

Roumanie : 4,3%) ou des pays en voie de développement (Brésil : 11%, Argentine : 11,4%, Mexique 7%)⁴.

La télévision a été le terrain de deux événements importants qui ont servi aggraver la fracture entre le public portugais et son cinéma. La télévision, nous le savons, est le moyen de communication le plus répandu, symbole de la société de communication de masse. Il est même, selon Laurent Creton, « le principal instrument de promotion du cinéma⁵. » Au Portugal, il ne saurait en être différemment et le premier événement qui a renforcé l'image négative du cinéma portugais auprès du public, d'une façon plutôt involontaire, a été la diffusion à l'antenne du film *Amour de Perdition* (Manoel de Oliveira, 1978).

Le film avait été conçu comme un téléfilm historique se basant sur la popularité de l'auteur du roman, Camilo Castelo Branco, dont le long métrage était inspiré. Diffusé en épisodes tout au long d'une semaine de l'année 1978 sur la chaîne publique numéro 1, le film de Oliveira a fait fuir les spectateurs car il présentait une organisation formelle et spatiale manifestement mal adaptée à la télévision – la « vraie » projection de l'œuvre n'aura lieu que quelques mois après, dans une vraie salle de cinéma à Paris et dans une nouvelle version. Oliveira, réalisateur qui n'admet aucune concession, avait créé une œuvre purement cinématographique qui a été durement compromise dans son ambition esthétique et poétique par le format télévisuel et par le morcellement en épisodes proposé par la télévision publique portugaise. Résultat : quelques épisodes de 50 minutes chacun étaient formés d'un seul et long plan séquence, ce qui n'est évidemment pas un procédé narratif très attrayant pour les spectateurs de télévision. Cet épisode a nettement renforcé les préjugés que le public (télévisuel en l'occurrence), peu habitué aux essais formels d'une telle ampleur, avait déjà contre le cinéma portugais.

La diffamation volontaire du cinéma portugais intervient justement lors de la sortie de l'un des films de Manoel de Oliveira, *NON ou la vaine gloire de commander* (1990). Le jour de sa sortie nationale, le journal de 20 heures de la RTP (la plus importante chaîne publique portugaise) s'ouvre sur un discours enflammé du présentateur José Rodrigues Santos : « le nouveau film de Manoel de Oliveira commence avec un plan de 10 minutes où il tourne autour d'un arbre. Comment quelqu'un peut avoir envie de voir cela ? On va demander aux gens dans la rue, comment cela se peut ? » En agissant ainsi, la RTP, chaîne publique qui finance directement une bonne partie du cinéma portugais, attaque ainsi directement le produit de ce cinéma dans « un net exemple d'un crime journalistique, qui a renforcé la difficile relation entre le public portugais, le cinéma de Oliveira et le cinéma portugais en général⁶. »

Il faut souligner que la position de la télévision portugaise, si elle est devenue moins frontalement opposée au cinéma portugais, n'a pas favorablement évolué à travers les années. Aujourd'hui, la chaîne privée la plus importante du pays, SIC, décide elle-même d'investir dans le cinéma en produisant une énième version du *Crime do Padre Amaro*, sortie en 2005 et réalisée par Carlos Coelho da Silva. Transposant le roman d'Eça de Queirós dans la Lisbonne actuelle des quartiers désœuvrés – démarche qui s'approche de celle de *La Lettre*, mais dont le résultat lui est infiniment inférieur –, le film est un produit typiquement influencé par l'esthétique télévisuelle et mise sur la sensualité de vedettes de la télévision pour attirer le public. Ce long métrage, l'un des plus grands succès commerciaux de toute l'histoire du cinéma portugais (presque 400 mille entrées jusqu'à janvier 2006⁷) a été à l'unanimité exécré par la critique portugaise, preuve que le cinéma commercial, qui entretient des relations particulières entre public et presse, n'a vraiment pas besoin de la critique pour se vendre, même au Portugal.

2. Un repère historique : *Amour de Perdition* en couverture des *Cahiers du Cinéma*

⁴) Source : Atlas du cinéma mondial, *Cahiers du Cinéma*, mai 2007. Les chiffres font référence à la production de l'année 2006.

⁵) L. Creton, *Economie du cinéma – Perspectives Stratégiques*, Paris : Nathan, 2003, p. 178.

⁶) Interview du journaliste cinématographique João Antunes.

⁷) Source : ICA – Institut du Cinéma et de l'Audiovisuel.

Dans le but de comprendre la réception critique du cinéma portugais en France, il nous paraît nécessaire de faire un saut dans le temps et de revenir en 1979 lorsque les *Cahiers du Cinéma* consacrent leur couverture à *Amour de Perdition*, de Manoel de Oliveira. Bien évidemment, il ne s'agissait pas de la première référence au cinéma portugais dans les pages de cette revue. Les critiques Jean-Claude Biette et Pierre Kast se sont penchés sur la production cinématographique portugaise avant cet épisode. Kast envoie des nouvelles de la production directement du Portugal alors que Biette écrit un article très élogieux sur Oliveira à l'époque de la sortie d'*Acte du Printemps*⁸. »

Mais cette couverture des *Cahiers du Cinéma* consacrée à *Amour de Perdition* marque un nouveau souffle à la fois pour le cinéma portugais et pour l'œuvre d'Oliveira. Elle a également ouvert la brèche pour que d'autres films du réalisateur apparaissent en couverture des *Cahiers du Cinéma*, notamment *Francisca* (*Cahiers du Cinéma* n° 330, décembre 1981) et *Le Soulier de Satin* (*Cahiers du Cinéma* n° 379, janvier 1986). *Amour de Perdition* sort à Paris le 6 juin 1979, au cinéma Action République programmé par Paulo Branco. C'est à ce moment-là que les *Cahiers du Cinéma* voient le film et l'élèvent au rang de chef-d'œuvre mal compris dans l'article de Serge Daney⁹. Presque au même moment, *Le Monde*, qui place une note sur le film avec photo sur la couverture du journal, et *Libération* consacrent aussi au film de bonnes critiques, qui viennent renforcer la réception positive de l'œuvre. La critique de L. Marcorelles, dans *Le Monde*, écrit qu'Oliveira « réinvente le mélodrame. » Celle de *Libération*, de R. Chazal, affirme « qu'on nous cache un vrai chef-d'œuvre, un film d'une beauté parfaite », en référence à la discrète sortie du film à Paris.

L'article de Daney, quant à lui, prend note de la mauvaise réception subie par le film de la part de la critique et du public portugais. Daney donne plusieurs raisons de l'échec du film, le fait « d'avoir touché à un monument national » – l'œuvre de Camilo Castelo Branco – « et d'avoir pris le livre comme un texte à quoi confronter les images » – parlant de la linéarité avec laquelle le film suit le roman. Daney n'aborde que brièvement ce que nous estimons à l'origine du mauvais accueil que les Portugais ont réservé au film : sa diffusion à la télévision.

Le bon accueil critique de la part de la presse française a déterminé la remise en question ultérieure de la presse portugaise, qui est globalement revenue sur ses opinions et a encensé le film. La presse portugaise n'a pas été la seule à revoir ses opinions sur *Amour de Perdition*. Le public, influencé en partie par les nouvelles critiques positives au Portugal, a transformé le film en « succès public », avec plus de 80 mille spectateurs pendant 16 semaines en salles¹⁰, chiffre considérable pour un film portugais. Entre 1997 et 2004, d'ailleurs, seulement six films parmi les 94 films majoritairement ou minoritairement produits par le Portugal ont dépassé les 70 mille entrées¹¹.

Cet épisode sert à renforcer, à première vue, le cliché qui fait de Manoel de Oliveira un auteur « fabriqué » à l'étranger, reconnu d'abord par la critique internationale, notamment dans un pays traditionnellement défenseur des petites cinématographies comme la France, pour ensuite être accepté à l'intérieur de son propre pays. Or, si nous examinons de plus près le cas d'*Amour de Perdition*, le mauvais accueil du public et de la critique est compréhensible étant donné les contraintes de la diffusion d'une œuvre typiquement cinématographique à la télévision. D'un autre côté, il est vrai que la défense d'*Amour de Perdition* par la presse française, et par la suite, les bonnes critiques accordées aux films de Manoel de Oliveira et la place garantie du réalisateur dans les festivals internationaux, notamment en France et en Italie, ont considérablement aidé à développer la notoriété mondiale du réalisateur.

3. L'analyse des cas de figures concrets

⁸) J.C Biette, « Notes sur l'œuvre de Oliveira », *Cahiers du Cinéma* n° 175, février 1966, p. 19. P. Kast, « La Lettre de Lisbonne », *Cahiers du Cinéma* n° 153, mars 1964, p. 39-42.

⁹) S. Daney, « Manoel de Oliveira et *Amour de Perdition* », *Cahiers du Cinéma* n° 301, juin 1979, p. 71. Le même Daney consacre plus tard un texte essentiel pour la compréhension du cinéma fait au Portugal, « Le Pôle Portugais », *Cahiers du Cinéma* n° 322, avril 1981, p. I, X et XI.

¹⁰) Interview du producteur Paulo Branco. Les données sur le nombre d'entrées de ce film ont été fournies par Paulo Branco, responsable de la sortie du film au Portugal à travers la société V.O Distribuição.

¹¹) Source : ICA.

Après avoir analysé en détail la couverture de journaux généralistes et spécialisés, en France et au Portugal, selon une étude formelle (la place accordée aux critiques et aux reportages sur chaque film) et une étude de contenu, nous avons détaillé le cas de figure de la réception critique de quelques réalisateurs portugais. Outre Manoel de Oliveira, cette analyse a porté sur l'œuvre de João César Monteiro, Paulo Rocha, Pedro Costa, João Pedro Rodrigues et Maria de Medeiros.

3.1. Manoel de Oliveira

Devenu, grâce au travail de la critique et des journalistes en quête de labels et de phrases d'effet, « le dernier des grands réalisateurs de l'âge d'or du cinéma encore en vie¹² », Oliveira exerce au Portugal et en France la même intimidation : il est impossible de dire du mal d'un film du réalisateur. Bien heureusement, « les temps changent et les critiques commencent à contester l'idée que Oliveira est suprême en tout ce qu'il fait¹³. » Après avoir été synonyme d'un cinéma ennuyeux au Portugal, Oliveira « est devenu une espèce d'institution nationale (sans avoir, pourtant, perdu son côté marginal¹⁴) » et une personnalité incontestée, même dans la presse à potins et les magazines *people* portugais. En France, à travers le temps, il a été « régulièrement redécouvert dans la critique française¹⁵ » mais son nom reste encore inconnu du grand public et même d'un certain public amateur de cinéma. Cependant, depuis *Val Abraham*, en 1993, il est l'un des rares réalisateurs étrangers à voir tous ses films sortis commercialement en salles françaises, même après la fin de sa collaboration avec le producteur Paulo Branco.

Les treize films d'Oliveira sortis entre 1993 et 2003 en France et au Portugal trouvent, d'une façon générale, un très bon accueil de la presse. Bien évidemment, les modalités de cet accueil varient selon le profil esthétique et les conditions de production de chaque œuvre. Un film comme *Je rentre à la maison*, qui met en scène des acteurs connus internationalement, va recevoir plus d'attention de la part de la critique (matérialisée par une plus grande place dans les pages des journaux) qu'un film comme *Inquiétude*, formellement et narrativement plus audacieux et avec un casting d'acteurs peu connus, même du public portugais.

Au Portugal, les critiques semblent avoir dépassé les préjugés sur l'œuvre d'Oliveira ainsi que la faible rentabilité de ces films. Les journaux portugais lui consacrent ainsi une couverture tout à fait différenciée des autres réalisateurs (hormis, peut-être, celle de Monteiro). En France, lorsqu'il fait jouer des vedettes françaises (Catherine Deneuve, Michel Piccoli, Chiara Mastroianni) et qu'il adapte des textes classiques de la langue française, la presse est encore plus admirative et révérencieuse, comme dans le cas de *La Lettre*, *Le Couvent* et *Je rentre à la maison*. En 1986, avec son adaptation du *Soulier de Satin*, de Paul Claudel, Oliveira avait déjà fait l'objet de révérences de la presse, surtout les *Cahiers du Cinéma*, qui avait consacré sa couverture au film. Lors de la sortie de *La Lettre*, par exemple, presque la totalité de la presse française s'est concentrée sur le fait qu'il s'agissait du premier grand rôle de Chiara Mastroianni – elle a été interviewée par la majorité des journaux français analysés. De la même façon, la présence de Michel Piccoli dans *Party* et *Je rentre à la maison* améliore la visibilité de ces films. Également pour *La Lettre*, plusieurs articles ont été écrits sur l'adaptation du roman *La Princesse de Clèves* ainsi que sur les adaptations cinématographiques dans l'œuvre d'Oliveira en général. Des films tels que *La Lettre* ou *Je rentre à la maison* sont, dès lors, non seulement des coproductions franco-portugaises (du point de vue légal) tournées par un cinéaste étranger en France et avec quelques comédiens français, mais aussi des films parlant directement à l'imaginaire collectif et culturel français.

D'un autre côté, les films typiquement portugais de Manoel de Oliveira ne rencontrent pas moins d'enthousiasme critique en France comme le prouvent les lauriers critiques décernés à *Val Abraham*, *Inquiétude* et au *Principe de l'Incertitude*. *Val Abraham* et *Inquiétude* ont eu, d'ailleurs, des dossiers critiques très complets dans les pages de la revue *Positif* : un dossier de 12 pages pour *Val Abraham* et un de 20 pages pour *Inquiétude*. Le seul film portugais à apparaître à la une de

¹²) Il existe plusieurs variations autour de cette phrase, employée à satiété par la presse. Peu importe le contenu de l'épithète donné à Oliveira, l'idée d'admiration devant son imposant parcours est bien présente.

¹³) Interview du critique Eurico de Barros.

¹⁴) Selon les mots du journaliste cinématographique Rodrigues da Silva, en interview.

¹⁵) S. Daney décrit ainsi la situation de Oliveira auprès de la presse française dans « Notes sur les films de Oliveira », *Cahiers du Cinéma* n° 276, mai 1977.

Positif, entre 1993 et 2003, est un film de Oliveira, *Voyage au début du monde* (*Positif* n° 436, juin 1997). Quant aux *Cahiers du Cinéma*, *Francisca*, *Amour de Perdition* et *Le Soulier de Satin*, nous l'avons vu, ont fait la une de la revue.

Globalement, les films d'Oliveira rencontrent un plus grand consensus positif critique en France qu'au Portugal, en grande partie grâce à l'action des revues spécialisées françaises. Au Portugal, pourtant, le réalisateur exerce toujours une ombre sur la production et le développement esthétique du cinéma portugais. La presse ne cesse de lui trouver des « fils cinématographiques » tels que João Botelho, Teresa Villaverde ou João Mario Grilo et constate, quelques années après, qu'elle s'est trompée et que les carrières de ces réalisateurs ont pris des directions très distinctes de celle d'Oliveira. L'influence du réalisateur est pourtant de plus en plus évidente, en ce qu'il incarne l'ombre du cinéma d'auteur qui plane sur le cinéma portugais depuis plus de 40 ans. L'influence du réalisateur est pourtant plus évidente, en ce qu'il incarne l'ombre du cinéma d'auteur qui plane sur le cinéma portugais depuis plus de 40 ans.

Finalement, Oliveira a le privilège d'avoir été le premier cinéaste du monde à avoir passé le cap des 100 ans tout en étant en pleine activité professionnelle. Depuis mai 2008, lors de l'une des premières célébrations de son centenaire avec une Palme d'or spéciale au Festival de Cannes, Oliveira enchaîne les apparitions publiques et les interviews où il abuse de sa jovialité. Bien évidemment, la presse portugaise et la presse internationale le couvrent de louanges, admirative de l'exploit du réalisateur. Après tant de malentendus, Manoel de Oliveira est, décidément, devenu un personnage populaire de la presse de son pays.

Annexe IV

Manoel de Oliveira et les boucliers narratifs

*Le texte qui suit est la traduction française d'un article paru dans la revue *Ler Cinema : O Nosso Caso*, publiée à Lisbonne, par la Câmara Municipal de Lisboa, en 2008. Il s'agissait de la suite du projet homonyme créé par la Vidéothèque de Lisbonne qui, suivant le modèle d'analyse de Regina Guimarães et Saguenail dans l'œuvre audiovisuelle *O nosso caso*, visait à confronter les films portugais avec des analyses esthétiques.*

Comment commencer une œuvre d'art ? La question du début d'une œuvre littéraire, picturale ou audiovisuelle est l'une des questions primordiales que se pose tout artiste – avec des degrés de réflexion philosophiques et esthétiques différents, bien évidemment – pendant son parcours de créateur. Une telle question renvoie forcément à la notion de commencement, et donc, par analogie, à celle de la création du monde et à des enjeux philosophiques et religieux que l'acte de création artistique pourrait entraîner. Cependant, notre démarche rejoint ici plutôt celle de Nelson Goodman pour qui « il vaut mieux laisser à la théologie la recherche d'un commencement universel [...] et analyser plutôt les procédés qui permettent de construire un monde à partir des autres¹⁶. » Il ne sera donc pas question ici ni de l'inspiration, ni de l'idée et encore moins des circonstances psychologiques ayant déclenché chez le réalisateur les premières images d'un film, mais plutôt d'une analyse formelle de plusieurs débuts de film de Manoel de Oliveira essayant de analyser quelques caractéristiques non seulement de l'œuvre commencée mais aussi de la vision du cinéma de l'auteur.

Les cinq débuts d'œuvres de Manoel de Oliveira analysés par la suite (*Les Cannibales*, 1998 ; *Non ou la Vaine Gloire de Commander* 1990 ; *Je rentre à la maison*, 2001 ; *Porto de mon enfance*, 2001 ; et *Le Principe de l'Incertitude*, 2003) serviront à comprendre les relations entre les images du début d'une œuvre et celles qui s'ensuivent. Ces cinq œuvres nous semblent représentatives de la façon dont Manoel de Oliveira commence ses films, notamment en ce qui concerne l'introduction des intrigues fictionnelles à proprement parler à l'intérieur du récit. Puisqu'ils couvrent treize ans de la production cinématographique d'Oliveira, ces cinq longs métrages représentent également une progression esthétique dans le traitement des images chez le réalisateur. Ils sont, à la fois, des résumés de la pensée du réalisateur, de ses rapports avec le théâtre, avec la place des spectateurs dans son cinéma et avec l'Histoire du Portugal.

Oliveira partagerait avec Godard, et avec d'autres auteurs du cinéma moderne (Kiarostami, Pasolini, Antonioni), ce refus presque systématique de commencer ses œuvres de façon totalisante, directe ou par l'introduction conventionnelle des éléments du récit : personnages, situations, intrigue principale. C'est ce que Christian Metz identifie comme « l'éclatement du récit¹⁷ », une façon de voir le cinéma longtemps caractérisée, surtout en France, par l'idée du rejet : rejet du cinéma intrigue pure au profit du cinéma écriture (Astruc) ; rejet des signes trop voyants qui brutalisent l'idée du réel (Bazin) ; rejet du cinéma-spectacle au profit du cinéma-langage et du « cinéma français de qualité » (Truffaut)¹⁸. Le cinéma d'Oliveira serait donc très enclin à cette idée de rejet (notamment le rejet du cinéma d'intrigue et du cinéma spectacle) qui prendrait corps dans ses choix stylistiques de narration (la longueur de ses plans, l'immobilité de la caméra ou le recours au plan séquence).

1. *Les Cannibales* et *Je rentre à la maison* : deux approches de la dimension théâtrale

¹⁶) N. Goodman, *Manières de faire des mondes*, Paris, Jacqueline Chambon, 1992. p. 15.

¹⁷) C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, p. 185. « Le 'cinéma nouveau' aurait dépassé le stade du récit, le film moderne serait l'objet absolu [...] il aurait évacué en quelque façon la narrativité, constitutive du film classique. »

¹⁸) *Id.*, p. 186.

Il est inutile de faire ici un inventaire des relations, parfois conflictuelles, bien que souvent prolifiques, entre le cinéma et le théâtre. *Les Cannibales* s'inscrit dans la lignée des films d'Oliveira faits sous l'influence directe du théâtre. Il succède au *Soulier de Satin* (1985) et à *Mon Cas* (1986), longs métrages qui sont non seulement des adaptations d'œuvres théâtrales (respectivement celles de Paul Claudel et de José Régio, respectivement) mais qui discutent également les potentialités et contraintes du langage scénique. L'auteur reviendra plus tard sur le problème de l'adaptation théâtrale en transposant une autre pièce de Régio (*Le Cinquième Empire*) et en mettant en scène un protagoniste comédien (Michel Piccoli dans *Je rentre à la maison*).

Les Cannibales s'ouvre avec un défilé de riches personnages qui arborent des tenues cossues en descendant de leurs superbes voitures devant un palais. Les représentations s'emboîtent dans cette séquence, puisque nous ne savons pas exactement s'il s'agit de vrais aristocrates venus à une soirée mondaine ou si ce sont des acteurs vedettes venant participer à un spectacle – ou bien les deux à la fois. En tout cas, le public, entassé devant le château, répond chaleureusement à chaque nouvelle arrivée par des applaudissements. Cette séquence sert à montrer le caractère intemporel, artificiel et théâtral de la fiction qui se déroulera devant les yeux du spectateur.

Cette première séquence permet deux interprétations distinctes en ce qui concerne le rapport entre Oliveira et le début de la fiction de son film. Si nous la comprenons comme l'arrivée d'un groupe d'aristocrates fortunés à un bal masqué (le public est habillé comme de nos jours alors que les « invités » portent des costumes du dix-neuvième siècle) qui ignorent encore ce qui va leur arriver à l'intérieur de ce palace, nous aurions, alors, une entrée dans la fiction directe, dès le premier plan, où la présentation des personnages se mêle au développement de l'intrigue. Ainsi, on comprendrait mieux l'attitude méprisante d'un personnage qui rit ironiquement à la vue de la foule tenue à distance et tout le rituel de séparation qui viserait à séparer les nobles des gens du peuple.

D'un autre côté, si nous voyons cette séquence comme une préparation à la représentation théâtrale qui se déroulera à l'intérieur du palais, alors, nous avons un temps d'amorce dans le début de la fiction puisque les acteurs (de la représentation à l'intérieur du film) ne nous sont pas vraiment présentés. Ils arrivent, tout simplement, descendent de voiture, saluent le public et entrent dans le château. Nous ignorons tout d'eux, leur nom et leur rôle dans la représentation. Bien évidemment, tous les dispositifs scénaristiques qui servaient à la première interprétation peuvent être ici déplacés pour nous faire croire qu'il s'agit vraiment d'acteurs vedettes chéris du public : les circonstances trop solennelles de l'arrivée des comédiens, la mise à l'écart du public, les applaudissements...

Connaissant les premières images de l'ensemble de l'œuvre de Manoel de Oliveira, on penche pour le deuxième cas de figure. Mathias Lavin renforce cette thèse en ajoutant que « ce prologue a sans doute pour fonction d'instituer un rituel théâtral généralisé qui permette ensuite à la forme opératique du film de se développer en posant d'emblée une structure d'opposition claire entre spectacle et spectateur¹⁹. »

Cette distance entre public et spectacle, sorte de barrière métaphorique est d'ailleurs matérialisée dans le film par la séparation physique entre le public et les « vedettes ». Relégué loin du centre de l'action délimitée par des barrières de fer, le public ne peut que contempler de loin cette agitation. L'intention du réalisateur semble évidente : mettre le spectateur de cinéma à la place des spectateurs de ce théâtre mondain (à travers la place de la caméra, lors du champ/contre-champ entre public et « artistes »). Manoel de Oliveira poserait donc une séparation, tantôt physique, tantôt symbolique, entre le public et le début de l'action filmique comme une façon de demander à son public une certaine disponibilité envers son univers : une façon de dévoiler, d'entrée de jeu, les enjeux plastiques et narratifs auxquels le spectateur doit s'attendre pendant le déroulement de son intrigue.

Le théâtre comme un bouclier narratif

Dans *Je rentre à la maison*, la dimension théâtrale comme élément de suspension de narration est traitée de façon encore plus amplifiée que dans *Les Cannibales*. On pourrait toujours avoir recours à l'interprétation banale qui consisterait à voir dans le texte théâtral représenté à l'intérieur

¹⁹) M. Lavin, *La Parole et le Lieu. Le cinéma selon Manoel de Oliveira*, Rennes, PUR, 2008, p. 175.

du film des indices pour mieux comprendre les caractéristiques ou le sort des personnages (l'acteur interprété par Michel Piccoli jouant *Le Roi se meurt*, d'Ionesco, rejette l'idée de la mort imminente, qui viendrait frapper également sa « vie réelle » plus tard). Ici, cependant, l'organisation spatiale et temporelle de cette séquence nous renvoie plutôt à l'idée des instruments de défense et de protection : les boucliers.

L'idée du bouclier comme métaphore de la mise en scène des premières minutes de *Je rentre à la maison* nous est venue de la richesse des représentations formelles de cet objet à travers le temps et par ses fonctions de protection et de substitution du corps humain. Alain-Michel Boyer s'est penché sur les enjeux esthétiques et historiques des boucliers dans le texte « L'Universalité des Boucliers », publié dans le catalogue qui a suivi l'exposition du musée Barbier-Mueller à Paris (en 1998), à Genève (1999) et à Munich (2000)²⁰. Le chercheur se livre à des considérations autour des boucliers qui sont aussi au centre de notre démarche : leurs rapports avec l'histoire de l'art (la construction de l'espace à travers les temps et les lieux), la répartition des figures et la recherche des rapports calculés ; et le problème plastique avec la qualité proprement picturale de l'objet et des figures.

« Pour tout ce qu'ils supposent de représentations avec d'autres arts, d'autres pratiques, d'autres éléments du corps social, par la manière dont ils exhibent leur rattachement à des fonctions et à une communauté, par ce qu'ils reflètent, par tout ce qu'ils autorisent de rapprochements, c'est bien en eux (les boucliers) que peuvent se lire les règles, les rêves et l'harmonie de toute une civilisation²¹. »

Puisque l'exécution de boucliers était, au fil de temps, souvent confiée à « d'habiles ouvriers de la matière rare qui restèrent décorateurs en devenant des artistes, plutôt qu'à des exécutants aux ressources limitées²² », leur rapprochement de l'univers d'un réalisateur comme Manoel de Oliveira nous semble tout à fait autorisé, car le réalisateur se sert avec raffinement et sagesse de la matière espace-temps-lumière dans le but de créer une œuvre cinématographique singulière, hautement symbolique et personnelle.

Dans les premiers plans de *Je rentre à la maison*, il nous est donné à voir une représentation théâtrale essentiellement à travers des plans de la diégèse théâtrale. Le seul plan qui dérange cette suprématie du théâtre est un plan général du public, cette fois, confortablement assis dans une salle. La séquence de la représentation théâtrale – on joue *Le roi se meurt* – prend une grande ampleur dans ce début de film, ainsi que d'autres représentations filmiques et théâtrales au long du récit. Ces blocs narratifs indépendants et autonomes renforcent l'idée de la difficulté de la narration filmique à s'installer au sein du récit. Un autre film d'Oliveira (*Inquiétude*), débutait déjà par une représentation théâtrale « déguisée » en intrigue fictionnelle filmique, la suprématie de la diégèse théâtrale étant dans le cas de ce film de 1998 absolue puisqu'on se rend compte seulement lorsqu'elle se termine qu'il s'agissait vraiment d'une pièce de théâtre à laquelle assistent les personnages du film. Cependant, c'est grâce justement à cette absence de suprématie totale du texte théâtral sur l'intrigue filmique (au contraire d'*Inquiétude*, dans *Je rentre à la maison* nous savons très bien qu'il s'agit d'une pièce dans le film) que cette séquence sera ici analysée.

Ainsi, l'idée du bouclier empêchant l'établissement de l'intrigue narrative de *Je rentre à la maison*, la nouvelle de la mort d'une partie de la famille de l'acteur principal de la pièce qui fait basculer l'existence du vieux comédien, s'installe grâce à l'organisation spatiale et temporelle créées par Oliveira. Ce n'est qu'à la fin de la deuxième minute que le réalisateur permet aux acteurs secondaires, l'agent et des amis de l'acteur Gilbert Valence (Michel Piccoli), de s'approcher un minimum de la scène théâtrale pour essayer de lui annoncer la terrible nouvelle. Et ils ne réussiront à l'approcher véritablement qu'au bout de cinq longues minutes (dans le temps diégétique, ils ont dû attendre jusqu'à la fin de la pièce). La circonstance spatiale du bouclier vient donc du positionnement de ces acteurs secondaires dans le plan : ils tournent autour de la scène, sortent et rentrent dans le champ, épient, guettent, regardent par des brèches des coulisses, bref, essaient de s'entremettre, inutilement, dans le déroulement de la pièce comme si une force, invisible, mais omniprésente, les

²⁰) A.M Boyer, « L'Universalité des Boucliers », *Boucliers d'Afrique, d'Asie du Sud-Est et d'Océanie du Musée Barbier-Mueller*.

²¹) *Id*, p. 31.

²²) *Ibid*, p. 30.

en empêchait. Le bouclier serait donc présent dans cette séquence à travers sa fonction première : la défense. Par l'organisation spatiale de cet extrait, Oliveira vise justement à protéger son personnage principal (son alter-ego ?) d'apprendre la nouvelle qui fera basculer toute son existence et permettra finalement au récit filmique de s'installer.

2. NON ou la vaine gloire de commencer un film

Puisqu'il s'agit de l'un des films les plus personnels d'Oliveira, *NON ou la vaine gloire de commander* a demandé un long travail d'écriture de scénario. Dans aucune version du scénario, le début du film tel que nous le connaissons n'était prévu. Le plan du grand arbre n'a été imaginé qu'une fois au Sénégal, où s'est déroulé le tournage. Ironiquement, il s'agit de l'un des plans les plus étudiés de l'œuvre du réalisateur.

Le plan, dans un mouvement d'appareil combinant rotation, travelling et panoramique de presque deux minutes, cadre un arbre gigantesque en légère contre-plongée sous une musique atonale et sèche du musicien espagnol Alejandro Masso et fonctionne comme une longue entrée en matière pour le film. Il serait donc juste d'affirmer, qu'encore une fois, le réalisateur refuse d'entrer directement – selon les lignes de narration classique, bien évidemment – dans son sujet et tourne autour de son histoire, comme il tourne autour de cet arbre.

Le fait de tourner autour sans pouvoir (ou vouloir) pénétrer dans une dimension physique ou symbolique quelconque nous renvoie directement à la métaphore de la barrière (*Les Cannibales*) ou de la défense, de l'éloignement et de la protection (*Je rentre à la maison*). Le léger mouvement en hémicycle décrit par la caméra autour de cet arbre nous rappelle également la structure physique de la plupart des boucliers : la forme ovale. Dans l'histoire de la représentation et de l'utilisation de ce moyen de protection, leur disposition en forme de paroi (un bouclier placé directement à côté d'un autre servant à protéger massivement tout un bloc de corps humains) multiplierait sa puissance de protection, servant ainsi de mur ou de toit infranchissable. Il ne reste donc à Oliveira que la possibilité de tourner autour de cet arbre et, par ce plan, d'admirer sa magnificence. Ce plan a d'ailleurs servi de point de départ à maintes analyses qui le décrivaient comme une métaphore de la grandiloquence, de l'ampleur et de la puissance (perdue) du Portugal. Au-delà des analyses métaphoriques, ce plan retarde l'introduction du récit fictionnel qui ne se produit que lorsque les soldats se mettent à discuter à l'intérieur du camion qui les amène dans la brousse africaine.

3. Porto de mon enfance : le bouclier se fait chair

Porto de mon enfance a été considéré comme le retour d'Oliveira au genre premier de sa filmographie : le documentaire. Plutôt qu'un retour aux sources, cette dramatisation des mémoires personnelles du réalisateur se présente comme une œuvre sur le pouvoir de la mémoire et la capacité de résumer une vie en images. Oliveira commence l'histoire de son enfance et de sa jeunesse par l'un des plans les plus énigmatiques de sa carrière : celui du chef d'orchestre, vu de dos, qui régit frénétiquement un orchestre en hors-champ – plan qui reviendra 5 ans après, retouché et redimensionné, dans une autre ouverture aussi imposante qu'est celle de *Belle Toujours*.

Le cadrage choisi pour filmer le chef d'orchestre (de dos, en contre-plongée) renvoie à la place du spectateur pendant un récital. Oliveira décide ainsi de raconter l'histoire de sa vie à partir de son émotion la plus récente parce qu'il aurait vu une présentation de Peter Rundel quelques jours avant le début du tournage. Il s'agit donc d'un vrai aller-retour dans le temps, entre les dernières émotions esthétiques du réalisateur et ses premières impressions du monde – l'image qui suit celle du chef d'orchestre montre la maison où est né le réalisateur et l'on entend aussi une berceuse chantée en *off* par la femme du réalisateur.

Encore une fois, la métaphore symbolique des plans d'ouverture des films n'est pas facilement déchiffrable par les spectateurs. La métaphore d'une telle image se voit augmentée par la dimension temporelle que ce plan acquiert. Les 2 minutes 35 secondes que dure le plan du chef d'orchestre défient ainsi encore plus la compréhension du spectateur qui se prépare à voir un film sur la vie du

réalisateur et qui bute sur cette image, pas forcément narrative, mais hautement intrigante. Comme le résume Emmanuel Siety, « la durée est un événement qui peut nous inviter à une attitude plus contemplative ou nous désorienter, nous irriter ou créer un sentiment d'angoisse et de malaise²³. »

L'organisation spatiale de cette séquence nous entraîne à la rapprocher encore une fois de la représentation des boucliers antiques. Premièrement, grâce à la présence humaine qui occupe presque toute la superficie du cadre. Puisque l'une des fonctions du bouclier était justement celle de remplacer le corps, « le bouclier finit par s'identifier ou s'assimiler au corps humain, par être son succédané²⁴. » En effet, ces objets prennent souvent des formes cachant complètement le corps humain ou même sont décorés même d'une représentation de ce même corps qu'il vise à protéger, des silhouettes de guerriers peintes sur sa partie frontale. Oliveira opère ici néanmoins un détournement de la représentation du corps humain dans les boucliers puisque, dans son image, l'homme est cadré de dos alors que sur les boucliers ils sont représentés souvent de face ou de profil.

Le deuxième élément qui nous permet ce rapprochement est l'immobilité absolue du plan. Alain-Michel Boyer écrit que les figures renfermées sur ces espaces parfois circulaires ou rectangulaires « obéissent toujours à une organisation qui les enserment avec force mais c'est à l'intérieur de ce cadre qu'elles se meuvent en toute liberté²⁵. » La liberté est donc le mot clé de cet extrait à l'intérieur d'une superficie qui semble être contraignante ou étouffante mais qui s'avère plutôt riche et souple : liberté de mouvement (les mouvements frénétiques du chef d'orchestre ne sont en aucun cas limités par le plan fixe mais plutôt amplifiés) ; liberté d'interprétation pour le spectateur ; liberté narrative pour le réalisateur.

4. Le Principe de l'Incertitude : nouvelle approche du plan fixe

Le film qui suit *Porto de Mon Enfance*, *Le Principe de l'Incertitude*, débute également par un long plan fixe. Oliveira cadre une petite église pendant quelques minutes avant que le personnage principal du film ne rentre dans le champ pour ensuite disparaître dans le hors champ, en entrant dans l'église. Pendant que défile le générique, Camila (Leonor Baldaque) reste enfermée dans la petite bâtisse d'où elle ne sortira qu'à la fin de la séquence et suivra le chemin inverse à celui du début.

Contrairement à *Porto de mon enfance*, ici la présence humaine, écrasante dans le plan du chef d'orchestre, a son existence subordonnée aux éléments naturels ou inhumains du plan. En outre, la mise en scène alliée au jeu de l'actrice dégage une idée d'interdit dans les actions de la jeune fille. Dans cette séquence, nous avons un jeu très net de rapports de force entre les éléments mobiles et immobiles du plan. L'immobilité finit par l'emporter et elle est, en fin de compte, plus remarquable dans le temps et dans l'espace – la présence de la jeune fille est trop fugace et trop timide pour menacer la suprématie statique du plan.

Cependant, tout l'intérêt de la séquence se trouve dans cette zone de conflit en laquelle est transformé le plan. Il s'agirait ici d'un cas d'arrêt dans l'image, l'une des figures dégagees par Philippe Dubois²⁶ pour décrire les rapports entretenus entre le mouvement et l'immobilité à l'intérieur de chaque plan. Bien évidemment, la séquence analysée du film d'Oliveira ne pousse pas outre mesure les possibilités de ces rapports, étant donné que l'immobilité est l'attribut d'objets inanimés et des décors, naturellement immobiles. Ce plan garde néanmoins son intérêt et son inventivité grâce aux rapports entre l'image et le spectateur, qui naissent dans la métaphore du bouclier que nous venons de voir. L'immobilité du plan fonctionne comme un ornement, en principe infranchissable, qui réduit le spectateur à une place passive et immuable de simple observateur. Le bouclier aurait donc ce pouvoir d'immobiliser et d'annuler les mouvements d'un individu puisqu'il s'agit également « d'une arme d'attaque éminemment offensive²⁷. » En outre, selon Alain-Michel Boyer, la représentation

²³) E. Siety, *Le Plan. Au commencement du cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2001, p. 41.

²⁴) « L'Universalité des Boucliers », art. cit., p. 16

²⁵) *Id.*, p. 11.

²⁶) Lors de la conférence L'Effet Photo, à la Cinémathèque Française, dans le cadre du Collège d'Histoire de l'Art Cinématographique, réalisée le 15 mars 2006.

²⁷) « L'Universalité des Boucliers », art. cit., p. 20.

formelle moderne des boucliers serait marquée par l'effet de translucidité ou de transparence matérielle de ces moyens de défense. « Le bouclier moderne des CRS vise à l'évanescence, il aspire à s'effacer, il fait semblant de devenir invisible, il joue à n'être plus qu'un simulacre²⁸. » Dans la séquence analysée du *Principe de l'Incertitude* (et même dans celle de *Je rentre à la maison et Non...*), cette condition matérielle de la translucidité du bouclier est marquante : il protège un corps ou un décor en même temps qu'il l'expose ou le donne pleinement à voir.

Oliveira met donc, à l'entrée de ses films, des obstacles formels (des barrières, des boucliers) à l'entrée de ces films facilement perceptibles à l'intérieur d'un ensemble d'éléments qui fait partie de l'unité spatiale, temporelle et dramatique de ces séquences (le plan fixe, les mouvements de caméra, le montage). Voilà donc l'effet de complicité recherché par le réalisateur. En plaçant une « difficulté » formelle (incarnée par un procédé stylistique) ou de contenu au seuil de son film, il chasse ceux qui, d'une façon ou d'une autre, ne partagent pas sa façon de voir le monde. Dans toutes les démarches créatives du réalisateur, nous sentons une nécessité de fuir les règles préétablies, un non-conformisme avec la façon de créer des images vides de sens qui dominent notre société. Gilles Deleuze, lors d'une intervention à la Fémis dont le texte a été publié dans *Trafic*²⁹, voyait déjà dans l'acte cinématographique cette potentialité de résistance contre la banalisation du monde. Pour Oliveira, plus qu'un acte de liberté, le cinéma est aussi un acte de résistance : « Avant je faisais des films contre le régime, aujourd'hui contre la violence pour la violence, le sexe pour le sexe, qui cherchent à attirer le public à tout prix. Le monde est à toute vitesse, moi je fais des films lents³⁰. »

²⁸) *Id.*, p. 30.

²⁹) G. Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création », *Trafic* n° 27, automne 1998, p. 142.

³⁰) Entretien avec Manoel de Oliveira, *Positif* n° 487, p. 12.

Annexe V

Résumés de Jacques Parsi du roman *Jóia de Família*

Ces résumés ont été élaborés par Jacques Parsi pour Manoel de Oliveira avant que celui-ci n'écrive le scénario du *Principe de l'Incertitude*. Il décrit les personnages du roman *Jóia de Família*, d'Agustina Bessa-Luis, ainsi que les principaux points de l'intrigue du roman. Parsi les écrit directement en français et met entre parenthèses les numéros de page de chaque passage qu'il résume, auxquels Oliveira se référera lorsqu'il devra écrire les dialogues notamment.

1. Résumé d'une page

António Matos Clara est le riche héritier du *Domaine du Saut de Notre Dame.*, car sa mère **Rute** a accouché dans cette propriété, sachant la clause secrète du testament de l'oncle **Albergaria**, qui lègue toute sa fortune à l'enfant qui naîtrait dans cette maison.

En fait, **António**, qu'on appelle aussi **Œillet rouge** est le fils de la servante **Celsa Adelaide**, qui, à l'insu de la mère, l'a substitué à sa naissance à l'enfant mort né de **Rute**. **António** est laissé aux soins de **Celsa**, car **Rute** rejoint son mari en Afrique. **António** tombe amoureux de **Vanessa**, une patronne de cabarets, qui fascine aussi **José Luciano (Taureau bleu)**, un des trois fils de **Celsa**.

Voulant écarter un possible mariage d'**António** avec **Vanessa**, **Celsa** lui cherche une épouse, qu'elle trouve en **Camila**, une voisine. **António** s'attache peu à peu à **Camila** et la demande en mariage.

Mais au domaine, même après le mariage, c'est **Vanessa** qui joue les maîtresses de maison. **Camila** semble s'accommoder de la situation. Elle est une sorte de prisonnière de luxe, humiliée sans que l'humiliation semble la toucher. Elle fascine les gens autour d'elle, semble même dotée d'un pouvoir maléfique. **Camila** reste même lorsque **Taureau bleu** lui dit de quitter la maison, parce que les affaires de **Vanessa**, mêlant trafic de drogue et prostitution, sont trop louches. Un jour, elle fait un saut à Porto. À son retour, la maison est sens dessus dessous. Il y a eu une descente de police. La tension monte mais rien ne change dans la maison.

Taureau bleu met le feu une nuit à une discothèque de **Vanessa**, du moins le dit-il ; il va en prison. **António** meurt carbonisé dans l'incendie. **Vanessa** part à l'étranger, sans doute enceinte de **Taureau bleu**. Et **Camila** est inquiétée par la police. Elle épouse son avocat, hérite de la fortune de son premier mari, a deux enfants et part vivre à Lisbonne. Peut-être a-t-elle eu part à l'incendie...

2. Résumé chapitre par chapitre

I - EXAME PRÉ-NATAL

António Matos Clara, connu aussi sous le nom de *Cravo Roxo*, surnom acquis à sa naissance, arrive un après midi dans sa *Jeep/Land Rover* grise sur la terrasse de la *Quinta do Salto da Senhora*. Il a dix-huit ans et il est le riche héritier de cette propriété (8). Le chapitre évoque sa mère, Rutinha, "que não podia qualificar-se inteiramente de ambiciosa descarada", mais qui, ayant eu connaissance de la clause du testament de son oncle Albergaria laissant sa fortune à l'enfant qui naîtrait dans la Quinta, était allée accoucher de son troisième fils dans la chambre "do mirante", devant une reproduction de la Vierge à la chaise de Raphaël, aidée de la seule Celsa Adelaide, domestique de confiance. L'enfant mort-né avait été substitué par celui que venait d'avoir une semaine plus tôt Celsa (19-25). Rutinha qui avait fait un mariage d'amour en épousant un diplomate qui, pour des raisons de santé avait quitté la carrière et était devenu archéologue (11), laisse ses enfants pour

rejoindre son mari en Afrique. Le chapitre s'étend sur Celsa, "alta, de uma magreza insolente de estátua nua" (15) que son mari bat violemment. Elle le laissera mourir à l'asile sans un remords. L'un de ses fils fera un riche mariage avec une jeune fille de Braga. Les trois fils de Rutinha et les deux de Celsa vivent une sorte d'enfance commune, et le chapitre évoque également la soirée de théâtre organisée par Flórido et António pour attirer les jeunes filles, dont une certaine Camila "uma das jovens mais populares"(35), à la Quinta.

II - APELIDOS E SOBRENOMES

José Luciano, *Touro Azul*, l'autre fils de Celsa, qui a eu des activités troubles et a fait de la prison, est adoré des femmes(43-44). C'est Vanessa (45, 47) qui aura le plus d'importance dans sa vie. António, lui, a maintenant 23 ans et le *Salto da Senhora* est envahi de gens suspects. António est impressionné par Vanessa. "C'était un amour d'admiration, ce qui est pire qu'un amour charnel." (47) Devant ce péril, Celsa cherche une fiancée pour lui (54). Évocation d'une seconde version de la naissance d'António, puis à une troisième reprise encore. Confié jusqu'à six ans à Celsa, António avait été ensuite emmené par sa mère à *Ramada Alta* (60), rejoindre ses frères. Il ne revient au *Salto* qu'à 27 ans (?). Évocation de *Ramada Alta* et de son histoire, de la vie à Porto, des Roper (63), et de Vanessa. Elle est patronne de discothèques, proches de bars de drague. Le samedi, Vanessa va au restaurant ou au cinéma avec José Luciano(76-8). Les autres soirs, elle joue dans un salon privé où elle perd de grandes sommes. Avec l'âge, (42 ans) elle a l'intention de fonder une maison de retraite, d'aider les étudiants pauvres, etc. Mais tout est remis en question le jour où elle tombe amoureuse d'António Clara. À cette époque, António Clara quitte *Ramada Alta* pour la *Quinta do Salto*.

III - OS ROPERS

Enfants d'un médecin mondain et descendants de la fille de Thomas More, les frères Roper tiennent un salon littéraire à Porto, où leur jolie figure est le meilleur sauf-conduit pour les jeunes de *Ramada Alta*, surtout António Clara (81), à qui on pardonne même d'avoir amené Vanessa. Touro Azul lui propose un jour le mariage, elle refuse. Celsa toujours à la recherche d'une épouse pour António voit un jour à la *Quinta da Igreja*, Camila, une jeune fille de 17 ans, qui porte le même vêtement rouge que la Vierge à la chaise (88-9). António avait déjà vu Camila (93), quand elle n'avait que quinze ans, mais il n'y prête pas attention et l'oublie vite. Daniel, qui perd ses cheveux à cinquante ans, particulièrement séduit par António (qui fréquente le salon de dix-sept à vingt-cinq ans, semble-t-il) se montre très jaloux de Vanessa quand António l'amène chez lui. Il devient le meilleur allié de Celsa pour s'opposer à cette liaison (101). Lorsqu'António devient riche, il se désintéresse des Roper et préfère les fréquentations de Vanessa qui a presque vingt ans de plus que lui (104). Le jour où il lui demande de l'épouser, elle lui répond qu'elle l'aime trop pour vieillir avec lui (105). Trois ans après qu'António a hérité de son oncle, à l'occasion de la fête des vendanges, Celsa met sur la liste des invités Camila et sa famille. António la voit, Vanessa la trouve belle. Camila (p.110). Daniel Roper fera son éducation. António s'attache de plus en plus. Daniel lui suggère de l'épouser. Le temps passe. António oublie peu à peu Camila. Un jour, ils se rencontrent par hasard, elle court après son chien et tombe sur António et Touro Azul. La famille de Camila se met en frais et offre des dîners pour António. Le jour des rois, Daniel Roper pousse António à se déclarer. Celui-ci demande à Roper de faire la demande pour lui. Tout cela sans enthousiasme.

IV - JOIA DE FAMILIA

La veille du mariage, Camila toujours à la poursuite de son petit chien voit Touro Azul l'attendre dans sa voiture sur le bord de la route. Il lui demande de l'épouser, il l'aime depuis qu'elle a cinq ans. Elle avoue qu'elle a toujours voulu le séduire et que, maintenant, elle peut se marier tranquille. Le jour du mariage, Touro Azul a égaré les anneaux et Camila sauve la situation avec des anneaux de rideau. Vanessa, trop habillée, selon Roper, se met en peignoir et passe la journée au bord de la piscine, rejointe par Touro Azul et Daniel Roper. Vanessa, qui aime passionnément António mais a favorisé son mariage, commence à penser de Camila qu'elle est une sorcière ou

quelque chose comme ça. Le mariage n'apporte pas de grand changement pour António, mais pour le père de Camila qui pleure, s'enferme puis va jouer aux cartes pendant dix jours. Vanessa, découvre (?) qu'António ne l'intéresserait pas tout seul, mais le fascine avec Camila. Elle considère Camila comme une sainte qu'elle aimerait corrompre, scandaliser. Au premier dîner après la lune de miel, c'est Vanessa qui s'assoit en bout de table et on ignore si le mariage a été consommé. La vie reprend son cours avec Vanessa en maîtresse installée à demeure. Camila et António n'ont pas d'enfants. Le chapitre évoque encore le goût de Camila pour le théâtre (131), un passé de Vanessa (Fernanda-132), la nouvelle facette de Daniel, vivant dans une maison au bord de la mer, très avare avec ses biscuits moisis et sa bande de jeunes gens(140), un souvenir de Camila [une mère nourrissant son enfant de patates (138)], la fortune croissante d'António (144), une chapelle abandonnée où Camila trouve refuge (147), le train de vie de Vanessa(149-51), enfin le point de vue de la mère de Camila qui dit de sa fille qu'elle a une influence néfaste sur les gens autour d'elle (153).

V - OS SINAIS SIMPLES

Le chapitre commence par la mort de Tofi (un an après le mariage) et une évocation d'elle ainsi que de la famille de Camila. On retrouve ensuite Camila en voyage avec António. Vanessa vient les rejoindre et joue de grandes sommes. Une attitude ambiguë avec un homme du casino suscite la jalousie d'António qui s'emporte contre Camila - il casse sa ceinture de perles. Vanessa prend la défense de Camila. À Porto, c'est Daniel Roper qui le fait (long dialogue). Le chapitre évoque aussi les relations entre Vanessa et Touro Azul (172...), Vanessa qui envie Camila (174-5), la mort et l'enterrement de Daniel (175-6), analyse de la relation Vanessa/Camila + dialogue (178-180), digression sur les ambiguïtés génératrices de crimes (avec anecdote Celsa-182...), conséquence de la mort de Daniel : Camila se sent moins protégée, António ne la maltraite pas de peur que son attitude ne soit rendue publique à Porto. La mère de Camila l'accuse d'être stérile, etc. António retire le téléphone et les clefs de la voiture à Camila, qui mène pourtant une vie de luxe. Considérations sur les relations du ménage à trois. Camila ne sent aucun manque de sa famille si ce n'est du père.

VI - MANCHAS NO SOL

Le chapitre commence par une évocation des derniers temps de Tia Filomena, puis du Douro et de Touro Azul. Évocation aussi de la fascination exercé par l'ami de son frère sur Camila (209). Vanessa entoure Camila de femmes à elle, qui se montrent très hardies. L'une fouille ouvertement dans les affaires de Camila. Histoire de cette domestique (214-216), tuée par son amoureux. Camila est présentée comme à la source de la mort de la domestique. Vanessa met exprès les plus belles filles au service de Camila pour l'humilier. Elle introduit dans la maison des films pornographiques (222). Elle est extrêmement riche et Camila, bien qu'opprimée par elle, ne peut s'empêcher de l'admirer. Un jour, elle rencontre (223) dans un petit couloir sombre Touro Azul qui la met en garde : tout va mal. Cela lui rappelle l'épisode où elle est utilisée pour payer une dette de jeu par son père. Quand Vanessa discute avec Camila, António prend toujours la défense de Vanessa (228-9) développement sur les relations Camila / António (230). Un jour, Camila décide de s'échapper quelque temps et, sous prétexte d'acheter des vêtements, part en train à Porto. Elle n'y fait rien qu'aller chez Roper (mort déjà), où la bonne lui ouvre la porte. Elle y reste jusqu'à l'heure du train du retour.

VII - CRIME E PERSONALIDADE

À son retour la maison est en ébullition (245). Il y a eu une descente de police. Le *Salto da Senhora* est surveillé par la police depuis quelque temps déjà. Après cette descente, Vanessa reste assez longtemps absente et António traite Camila un peu moins mal. (242) Celle-ci a beaucoup changé ; elle use d'amphétamines. Évocation de la *Quinta da Igreja* avec Tia Tofi et Joana. Quand Vanessa revient, inquiète sur son sort, elle propose à António de disparaître avec lui. Pour rien au monde, il ne quitterait Camila. Elle part seule mais revient une semaine plus tard (248-50). Histoire de Manuela (251-3). À l'occasion d'un Noël où Camila se retrouve seule, (Vanessa et António sont au

ski) elle dialogue avec le fantôme de Roper (260-262). Une nuit où elle sort les chiens dans la vigne, elle évoque un grand-père António (262-3). Un jour arrive Touro Azul, en colère contre l'imprudance de Vanessa. Camila lui demande de voir les lieux de Vanessa (262-4) Rutinha reçoit des nouvelles d'António par Lou. Dans le besoin, elle quitte son mari agonisant pour venir au Salto da Senhora (266-70) et tombe sur Camila, António et Vanessa. Comme António ne fait rien sans l'autorisation de Vanessa, Rutinha a du mal à obtenir de l'argent. Le chapitre s'achève par un souvenir de jeunesse de Camila, le garçon qui descend la côte.

VIII - GRANDES MALES

Rutinha part en Afrique pour le dernier soupir de son mari. Leurs relations de couple ((273-4). Évocation de l'accouchement (275). Touro Azul descendant d'un domestique du duc d'Aveiro (276). Nouvelle visite du fantôme de Daniel Roper (278-81). Les mauvais traitements infligés par Vanessa à Camila ; elle porte un bracelet qui signale ses déplacements (281). Parallèle entre Jeanne d'Arc et Camila. Les relations de Camila avec sa mère (284). Le cas Camila (288), vu par Vanessa (289). Un soir Touro Azul entre dans la chambre de Camila, pousse un meuble contre la porte et lui demande de partir. (290-91). Arrive ensuite Vanessa (293-94). Évocation du père de Camila et de Camila comme salvatrice de la famille ruinée (295). Nouvelles visites de Roper (297). Camila est libérée de son bracelet. Dernière visite de Touro Azul qui demande encore à Camila de partir (298-300). La maison est soudain vide. Camila s'en va, passe une nuit et une journée dans la chapelle où elle allait prier. Elle va ensuite à Porto et dort dans la chambre de Daniel Roper. Le lendemain matin elle apprend que la boîte de nuit de Vanessa a brûlé. Les soupçons retombent sur Touro Azul, bien que Vanessa le disculpe.

IX - OS DIAS ANTES DO DILUVIO

Le cadavre d'António Clara est retrouvé carbonisé mais pas identifié avec certitude. Touro Azul est inculpé, il avoue son crime. Le mari de Celsa meurt à l'asile. C'est le fils Flórido qui se charge de l'enterrement (309). Camila est calomniée par ses beaux-frères qui essaient de capter l'héritage. La domestique de Roper, puis le frère de Camila sont interrogés (311). Camila sympathise avec l'agent chargé de l'enquête (313). Vanessa ne donne plus signe de vie. Celsa va vivre auprès de son fils Flórido (314). Interrogatoire de Camila (315-317). Le frère d'António, Tiago envisage de séduire Camila pour l'épouser et récupérer l'héritage (318). Il est interrogé par la police. L'agent va très souvent chez Camila (320-9) au point que Camila commence à y être sensible et les visites [du fantôme] de Roper ne sont plus les bienvenues (327). L'agent conseille à Camilla de prendre un avocat et celle-ci choisit un vieil avocat Almeida dont c'est le neveu, Raul qui s'occupera de Camila. Il l'épouse même (331). Le couple s'installe à Porto. Camila a deux enfants. L'agent prend sa retraite (332) et mourra dans un accident (343). Nostalgie du vieux temps . Mort de Joana et dialogue Joana-Camila (333-334). La vie de Camila avec Raul. Roper lui manque (335). Le rôle qu'aura joué l'agent dans la vie de Camila (336-7). Touro Azul est encore en prison pour deux ans, il éclate en sanglots quand Celsa lui annonce le mariage de Camila (337). Évocation de l'inconnu que Camila attendait toute petite (338-40). Dialogue Camila / Nor au sujet de ce qu'est une dame (341). Vanessa est à l'étranger, elle était enceinte en partant (342). Le mariage de Raul lui vaut de n'être plus le bienvenu à son club. La famille déménage pour Lisbonne. Dans le déménagement les enfants trouvent une cagoule noire que Camila jette aussitôt au feu. Était-ce la sienne lors de l'incendie de la discothèque ? (344) Touro Azul ressort de prison et reprend ses habitudes. (345)

3. Notes sur les personnages du Principe de l'incertitude

- **Camila**

Elle tombe amoureuse à treize ans d'un ami de son frère. Au même âge, elle est livrée par son père, grand joueur, aux caresses d'un débiteur dans une salle de cinéma. Lorsque Celsa cherche une épouse pour António, afin d'écarter Vanessa, elle la voit dans la cuisine, chez elle, en train de donner à boire du lait dans un petit pot à l'enfant de sa sœur. La scène impressionne vivement la servante car la jeune fille est habillée de rouge comme la *Vierge à la Chaise*, le tableau de Raphael, devant la reproduction duquel avait eu lieu la substitution des enfants.

Camila va à l'époque sur ses dix-sept ans, elle a des cheveux courts et bouclés et un corps léger comme une plume, la taille fine et des traits délicieux sans être extrêmement beaux. Née à Porto, elle vit dans la maison de famille à la campagne depuis que son père s'est ruiné au jeu. Elle a une sœur (beaucoup plus âgée), Adoração, déjà mariée et un frère qui n'apparaîtra qu'à la fin de l'histoire, interrogé par la police après l'incendie de la discothèque.

Tout le film tourne autour du mystère du personnage de Camila. Elle épouse sans amour António, sait que José Luciano l'aime depuis toujours mais ne tentera jamais de s'échapper de la situation dans laquelle elle se trouve. Vanessa notamment prend un malin plaisir à vouloir la pervertir, l'humilier, l'accabler. Sans résultat. Elle supporte tout, y compris de porter un bracelet qui dénonce ses moindres déplacements. Lorsque José Luciano lui dit de fuir au plus vite car la maison est surveillée par la police, intriguée par les activités illicites de Vanessa, Camila refuse. Elle sort parfois de la maison, mais très rarement, et seulement pour une petite chapelle dans les bois, où elle voit une statue de Jeanne d'Arc et, à deux reprises, pour Porto où elle va simplement passer la nuit dans la maison des frères Roper, maison vide maintenant à la garde d'une vieille servante car les deux frères sont déjà morts à ce moment-là. Après l'apparition de la police à la Quinta, Camila développe soudain une passion brutale pour son mari.

Elle aura une relation très intense avec l'agent chargé de l'enquête ; "Jamais personne ne m'a écoutée comme cet agent," dira-t-elle plus tard. Cet agent prend ensuite la retraite après le second mariage de Camila et disparaît. Encore que demandée en mariage par son beau-frère Tiago Auréliano de Albergaria, Camila épouse après son veuvage son avocat Raul Almeida. Le nouveau couple s'installe à Porto où deux fils naîtront à un an d'intervalle. Ils déménagent ensuite pour la capitale, Lisbonne. Peut-être Camila a-t-elle participé à l'incendie de la discothèque, mais rien n'est moins certain...

- **José Luciano**

Taureau Bleu, c'est le surnom qu'il porte, est un garçon beau comme le soleil. Il est un prodige d'intelligence mondaine, cruel sans être cynique et pieux sans douceur. Les femmes l'adorent. Il aime Vanessa de manière orgueilleuse, sans montrer de tendresse. Il est, en fait, depuis son enfance, amoureux de Camila et lui demande de l'épouser la veille du mariage avec António Clara. Quand les activités de Vanessa deviennent dangereuses pour tout le monde, il conseille à plusieurs reprises à Camila de fuir, mais elle refuse. Bien qu'on soupçonne qu'ils aient été quatre à mettre le feu à la discothèque de Vanessa, José Luciano est le seul inculpé. Il reste quelques années en prison.

- **Vanessa**

Elle cache un passé sans doute assez terne de petite couturière. Personne ne lui donnerait plus de vingt-sept ans et elle en a déjà quarante. Elle est la patronne de dix dancings, ou plus, et rêve toujours d'affaires louches et de profits fabuleux... Sa fortune vient du trafic de drogue et de la prostitution. Elle se prend de passion pour António Clara et cela bouleverse tous ses plans. José Luciano dit qu'il ne s'était jamais attendu à pareille ânerie de la part d'une femme sans cœur.

Maîtresse officielle d'António Clara, elle règne sans partage sur la maison, reléguant Camila dans un état de dépendance et d'humiliation totale. Elle-même a une maison copiée sur les demeures des acteurs de cinéma qui se partage entre le ranch mexicain et l'extravagance de *Pickfair*, avec des piscines et des atriiums, des escaliers et des balcons, presque toujours déserts. Elle a trois Ferrari rouges, au garage... et une autre bleue et noire. Plus tard, après le drame, quand elle

s'envolera pour l'étranger, elle laissera entendre qu'elle est enceinte de José Luciano. Elle continuera à mener une vie toujours suspecte, comme elle l'a toujours aimée.

- **António Matos Clara**

Il a été surnomé **Œillet rouge**, car il était rouge comme un œillet à sa naissance. C'est le riche héritier de la **Propriété du saut de Notre Dame**. Il a deux frères : Simão et Tiago. Une scoliose l'oblige à boiter légèrement et il rit rarement. Figure extraordinaire, longues mains, sourire doux et ironique... Il demande Vanessa en mariage mais elle refuse.

Il épouse Camila, mais sans amour. Il la trouve jolie, mais elle n'est pas son genre. Après son mariage, il continue d'entretenir sa liaison avec Vanessa qui est pratiquement installée dans la *Propriété du Saut de Notre Dame*. Il meurt vraisemblablement dans l'incendie, sans qu'on puisse l'établir avec certitude.

- **Celsa Adelaïde**

Elle est connue dans les villages comme **Taureau bleu**, surnom porté ensuite par José Luciano, un de ses fils. Employée de maison, elle est la mère de Florido, José Luciano et António. Lorsque Rute accouche d'un enfant mort-né, elle remplace celui-ci, à l'insu de tout le monde, par son dernier né. António Clara est donc son fils.

- **Pedro Daniel Roper**

Médecin de plus de cinquante ans. Toujours habillé de noir. Il meurt après le mariage de Camila. Son fantôme viendra souvent rendre visite à celle-ci. [À Porto, António Clara, José Luciano, ensuite Vanessa et Camila fréquentent la maison des frères **Roper**, intellectuels, descendants de Thomas More.]

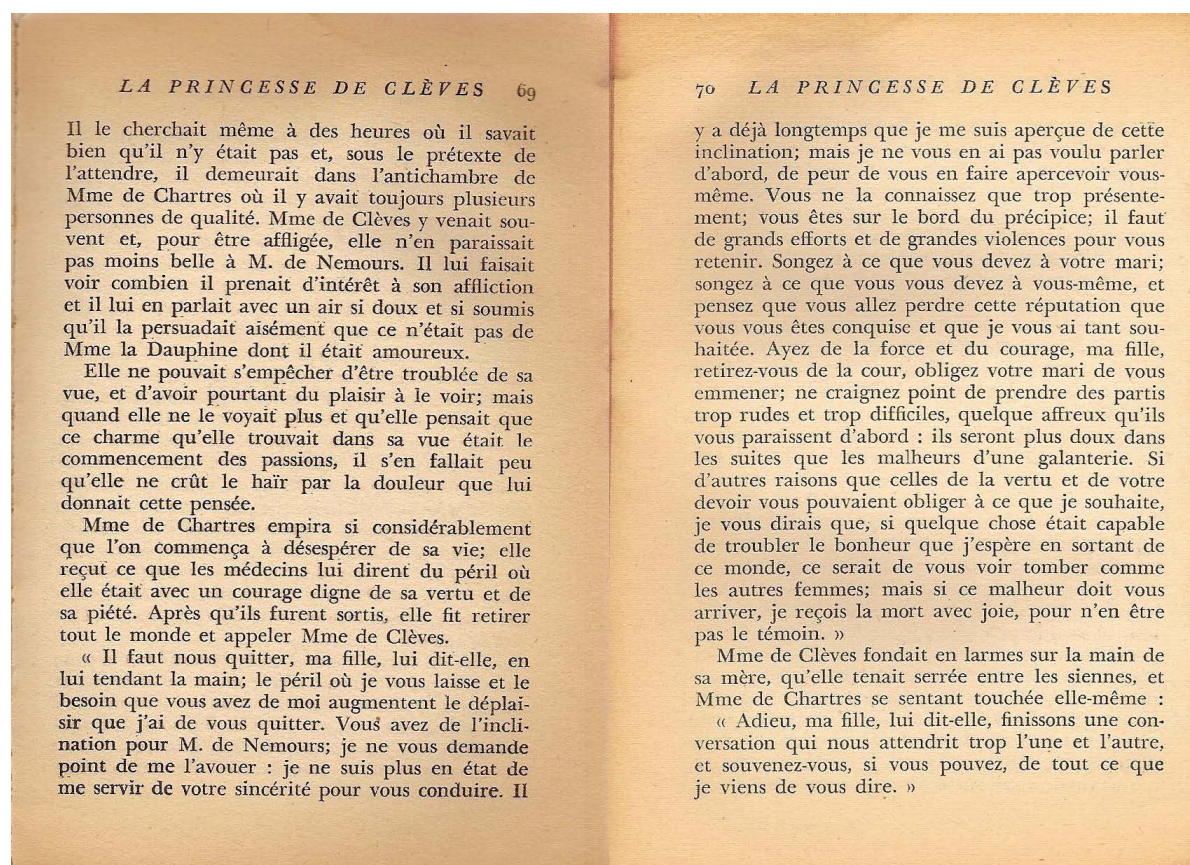
Annexe VI
Extrait du dialogue du film *La Lettre*

Écrit par Manoel de Oliveira en collaboration avec Jacques Parsi.

Madame de Chartres : « Ma fille, tu es ma seule préoccupation. Certainement, le médecin t'as mise au courant de mon état de santé ; et le besoin que tu vas avoir de moi rend plus affreux le fait que je doive te quitter »

Madame de Clèves : « Que dis-tu ? »

Madame de Chartres : « Je ne suis pas en état de te demander une confession, ni de profiter de ta sincérité pour te conseiller... Depuis longtemps, je suis au courant de ton inclination pour Pedro Abrunhosa. Je n'ai pas voulu t'en parler avant, pour ne pas t'en faire prendre conscience. Mais si j'ai peur de cette facilité, c'est que je te vois, au bord du précipice. Je sais que tu dois faire des efforts d'une extrême violence. Songe à ce que tu dois à ton mari. Et ce que tu te dois à toi-même. Ne permets pas qu'on dise du mal de ta réputation. Aie de la force et du courage. Choisi les chemins qui te sembleront au premier abord les plus rudes et les plus difficiles. Ils seront plus doux par la suite. Que les malheurs d'une aventure amoureuse avec Pedro Abrunhosa, que t'oublierait bien vite... Si quelque chose doit perturber la sérénité que j'espère ... en sortant de ce monde, c'est de te voir sombrer comme les autres femmes. Si ce malheur devait t'arriver, je reçois la mort avec joie pour ne pas en être le témoin. Adieu, ma fille. Pense à tout ce que je viens de te dire et abrégeons cette conversation que nous attendrit trop l'une et l'autre. »



Annexe VII
Filmographies et Bibliographie

Manoel de Oliveira (établie en collaboration avec Jacques Parsi)
Réalisateur

1 - Douro Faina Fluvial (Douro, labeur fluvial, 1931)

Documentaire-essai. 18 min. Court métrage. Deuxième version sonore, en partie remontée pour retrouver le montage original sorti en 1994.

Réalisation, production, montage : Manoel de Oliveira. Photo : António Mendes.

De l'aube au crépuscule, la vie des hommes et du fleuve, sur les bords du Douro, à Porto.

2 - Hulha Branca (1932)

Documentaire. 7 min. Court métrage. Jamais sorti commercialement.

Réalisation, production, montage : Manoel de Oliveira. Photo : António Mendes.

Lutte de l'eau d'un torrent qui se brise contre les rochers. La violence des premiers plans est peu à peu domestiquée par l'homme qui construit un canal à flanc de montagne, pour tirer profit de ces éléments naturels.

3 - Portugal já faz automóveis (1938)

Documentaire. 8 min. Court métrage.

Réalisation, scénario, montage, producteur exécutif : Manoel de Oliveira. Photo : António Mendes.

Trois voitures Ford arrivent dans le garage d'Eduardo Ferreira, *Super Service Ford*. Dans l'intérieur, propre et spacieux, des ingénieurs s'affairent autour de l'une d'elle, pour la démonter.

4 - Miramar, praia das Rosas (1938)

Film perdu. Documentaire. 9 min. Court métrage.

Réalisation, scénario, montage, producteur exécutif : Manoel de Oliveira. Photo : António Mendes.

5 - Famalicão (1939)

Documentaire. 24 min. Court métrage

Réalisation, commentaire, montage : Manoel de Oliveira. Photo : António Mendes.

Un gros bourg, au nord de Porto. Son activité agricole et commerciale. Ses industries. Son héritage culturel.

6 - Aniki-Bóbó (1942)

Portugal. Fiction. 1h11min. Long métrage

Réalisation, découpage et dialogues : Manoel de Oliveira, « inspiré d'un poème » de Rodrigues de Freitas *Os Meninos milionários*.

Photo : António Mendes (35 mm Kodak).

Montage : Vieira de Sousa et Manoel de Oliveira.

Interprètes : Nascimento Fernandes (le commerçant), Fernanda Matos (Teresinha), Horácio Silva (Carlitos), António Santos (Eduardito).

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 à la «boutique des tentations» la poupée qui fait rêver Teresinha.

7 - Le Peintre et la ville (O Pintor e a cidade, 1956)

Documentaire-essai. 27 min. Court métrage

Production, réalisation, photo, montage : Manoel de Oliveira.

Le chant de la ville, par les regards croisés d'un peintre et d'un cinéaste.

8 - O Coração (1958)

Film inachevé. Documentaire.

Réalisation, production, photo : Manoel de Oliveira.

Une distraction du chirurgien, peut-être due à la présence de l'équipe du film, en pleine opération fit prendre conscience au réalisateur du danger. Il interrompit le tournage.

9 - O Palco dum povo (1959) - Épisode : José Régio

Film inachevé. Documentaire.

Réalisation, production, photo : Manoel de Oliveira.

10 - O Pão (1959)

Documentaire. Version longue 58min. En 1963, Oliveira reprend le matériau de 1959 pour une version réduite de moitié, qui a sa préférence.

Réalisation, photo, montage : Manoel de Oliveira.

Le processus de la panification donne l'occasion d'un ample tableau de la société portugaise et confère une dimension spirituelle à l'activité de l'homme.

11 - L'Acte du printemps (Acto da Primavera, 1963)

Portugal. Fiction. 1h30min. Long métrage.

Production, réalisation, photo, son, montage : Manoel de Oliveira, d'après Francisco Vaz de Guimarães.

Interprètes : les villageois de Curalha, Trás-os-Montes.

A 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.

12 - La chasse (A Caça, 1964)

Fiction. 20 min. Court métrage.

Réalisation, scénario, dialogue, photo, montage : Manoel de Oliveira.

Deux adolescents vont se promener dans les marais, un jour de chasse, dans la région d'Aveiro. L'un d'eux est pris dans un terrain mouvant.

13 - Vilaverdinho (1964)

Documentaire. 20 min. Jamais sorti commercialement.

Production, réalisation, photo, montage : Manoel de Oliveira.

La résurrection du village de Vila Verdinho, près de Mirandela, restauré et modernisé.

14 - Les peintures de mon frère Julio (As pinturas do meu irmão Julio, 1965)

Film d'art. 15 min.

Production, réalisation, photo, montage : Manoel de Oliveira. Poème et commentaire : José Régio.

La nostalgie pousse le poète José Régio à revenir dans la maison de famille à Vila do Conde. À peine la porte, ouverte par une lourde clef, il est accueilli par le souvenir des peintures de son frère Júlio.

15 - Le Passé et le présent (O Passado e o presente, 1972)

Portugal. Fiction. 1h55min. Long métrage.

Réalisation, montage et adaptation : Manoel de Oliveira, d'après la pièce homonyme de Vicente Sanches. Dialogues : Vicente Sanches.

Photo : Acácio de Almeida.

Interprètes : Maria de Saisset (Vanda), Manuela de Freitas (Noémia), Pedro Pinheiro (Firmino), Bárbara Vieira (Angélica), António Machado (Maurício), Duarte de Almeida (Honório), Alberto Inácio (Ricardo).

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'est 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 Ricardo et qu'il a changé d'identité lors de l'accident qui a emporté son frère. Voici le couple reformé et heureux... Sauf que Vanda se met à vouer un culte sans limite à son second mari Firmino...

16 - Benilde ou la vierge mère (Benilde ou a virgem mãe, 1975)

Portugal. Fiction. 1h50. Long métrage.

Réalisation, montage : Manoel de Oliveira, adaptation de la pièce homonyme de José Régio.

Photo : Elso Roque.

Interprètes : Maria Amélia Aranda (Benilde), Jorge Rola (Eduardo), Glória de Matos (Etelvina), Varela Silva (Melo Cantos), Maria Barroso (Genoveva), Augusto Figueiredo (Père Cristovão).

En Alentejo, dans une grande propriété isolée, Benilde 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 déchaînée autour d'elle, Benilde annonce qu'elle ne se sent plus que quelques instants à vivre.

17 - Amour de Perdition (Amor de Perdição, 1978).

Portugal. Fiction. 4h25min. Long métrage.

Réalisation : Manoel de Oliveira, adaptation du roman homonyme de Camilo Castelo Branco.

Photo : Manuel Costa e Silva.

Montage : Solveig Nordlund.

Interprètes : António Sequeira Lopes (Simão), Cristina Hauser (Teresa), Elsa Wellencamp (Mariana), António Costa (João de Cruz), Ricardo Pais (Baltazar), Ruy Furtado (Domingos Botelho), Maria Dulce (Dona Rita), Maria Barroso (Prieure), Henrique Viana (Tadeu de Albuquerque).

Au tout début du XIX^e siècle, deux familles rivales voient leurs enfants s'aimer d'un amour passionné. Teresa est promise en hâte à son cousin Baltazar mais elle préfère entrer au couvent. Simão tue le cousin et se livre à la justice. De leurs cellules, Teresa et Simão s'écrivent. Condamné à mort, Simon voit sa peine commuée en déportation aux Indes, et refuse toute autre grâce.

18 - Francisca (1981)

Portugal. Fiction. 2h46min. Long métrage.

Réalisation : Manoel de Oliveira, adaptation d'après le livre *Fanny Owen* d'Agustina Bessa-Luís.

Photo : Elso Roque.

Montage : Monique Rutler.

Interprètes : Teresa Meneses (Francisca, Fanny), Diogo Dória (José Augusto), Mário Barroso (Camilo Castelo Branco), Manuela de Freitas (Raquel), Cecília Guimarães (Judite), Adélaïde João (Clotilde), Glória de Matos (Rita Owen), Lia Gama (D. Josefa), Teresa Madruga (Franzina), João Guedes (Marques).

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.

19 - La Visite ou Mémoires et Confessions (A Visita ou Memórias e Confissões, 1982)

Portugal. Fiction. 1h10min. Long métrage. *Resté inédit jusqu'à la mort du réalisateur.*

Réalisation, montage : Manoel de Oliveira. Photo : Elso Roque. Dialogue (fiction) : Agustina Bessa-Luís. Voix de Diogo Dória et Teresa Madruga.

20 - Lisbonne Culturelle (Lisboa Cultural, 1983)

Documentaire. 58min. Court métrage.

Réalisation, montage : Manoel de Oliveira. Photo : Elso Roque.

Ce que Lisbonne a légué dans le domaine de la culture.

21 - Nice... À propos de Jean Vigo (1983)

Documentaire. 58min.

Réalisation : Manoel de Oliveira. Photo : Jacques Bouquin.

En hommage à Jean Vigo, une image crépusculaire de notre civilisation occidentale.

22 - Le Soulier de Satin (O Sapato de Cetim, 1985)

France/Portugal. Fiction. 6h55min. Long métrage.

Réalisation : Manoel de Oliveira. D'après la pièce de Paul Claudel. Conseiller littéraire : Jacques Parsi.

Photo : Elso Roque.

Montage : Janine Martin, Janine Verneau.

Scripte : Júlia Buisel.

Interprètes : Luís Miguel Cintra (Don Rodrigue), Patricia Barzyk (Doña Prouhèze), Anne Consigny (Marie des Sept-Épées), Anne Gautier (Doña Musique), Bernard Alane (le vice-roi de Naples), Jean-Pierre Bernard (Don Camille), Marie-Christine Barrault (la Lune), Isabelle Weingarten (l'Ange Gardien).

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 la citadelle de Mogador, tandis que Rodrigue part vers le nouveau continent, comme vice-roi.

23 - Mon Cas (O meu caso, 1986)

France/Portugal. Fiction. 1h31min. Long métrage.

Réalisation : Manoel de Oliveira. Scénario d'après O Meu Caso de José Régio, des extraits de Pour finir encore et autres foirades de Samuel Beckett et Le Livre de Job. Photo : Mário Barroso.

Montage : Rodolfo Wedeles, Manoel de Oliveira.

Scripte : Júlia Buísel.

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).

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, tandis qu'une voix-off égrène des bribes d'un texte de Beckett. Et quand il se lève une troisième fois, ce sera avec la bande-son inversée, une vraie tour de Babel ! La quatrième fois, le rideau se lève sur Job, frappé de tous les maux qui dialogue avec Dieu.

24 - Les Cannibales (Os Canibais, 1988)

Portugal/France/Italie/Allemagne. Fiction. 1h38min. Long métrage.

Réalisation, adaptation et dialogue : Manoel de Oliveira, d'après l'œuvre homonyme d'Alvaro de Carvalho. Musique et livret : João Paes.

Photo : Mario Barroso.

Montage : Manoel de Oliveira, Sabine Franel.

Interprètes : Luís Miguel Cintra (Le Vicomte-voix de Vaz de Carvalho), Leonor Silveira (Marguerite-voix de Filomena Amaro), Diogo Dória (Dom João-voix de Carlos Guilherme).

Par amour pour le beau et mystérieux comte d'Aveleda, Margarida dédaigne la passion que lui voue D. João. 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 D. João se tire une balle... Au matin, sans le savoir, les parents de la mariée mangent le marié qui a rôti pendant la nuit.

25 - NON ou la vaine gloire de commander (NON ou a Vã glória de mandar, 1990)

Portugal/France/Espagne. Fiction. 1h52min. Long métrage.

Scénario, dialogues et réalisation : Manoel de Oliveira.

Photo : Elso Roque

Montage : Manoel de Oliveira, Sabine Frel.

Interprètes : Luís Miguel Cintra (Lt Cabrita), Diogo Dória (Manuel), Miguel Guilherme (Salvador), Luís Lucas (Brito), Carlos Gomes (3e Caporal), António S. Lopes (Pedro), Leonor Silveira (Vénus).

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 dans son histoire par le Portugal : Viriathe, au IIe 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 1974, jour de la révolution des Œillets.

26 - La Divine Comédie (A Divina Comédia, 1991)

Portugal/France. Fiction. 2h21min. Long métrage.

Scénario et réalisation : Manoel de Oliveira (extraits de la Bible, de Dostoïevski, José Régio et Nietzsche). Photo : Ivan Kozelka.

Montage : Manoel de Oliveira, Valérie Loiseleux.

Interprètes : Maria de Medeiros (Sonia), Luís Miguel Cintra (Le Prophète), Miguel Guilherme (Raskolnikov), Mário Viegas (Le Philosophe), Maria João Pires (Marthe), Leonor Silveira (Eve, Sainte Thérèse), Júlia Buísel (Marie), Diogo 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).

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».

27 - Le Jour du Désespoir (O Dia do Desespero, 1992)

Portugal/France. Fiction. 1h15min. Long métrage.

Scénario, dialogue et réalisation : Manoel de Oliveira.

Photo : Mário Barroso.

Montage : Manoel de Oliveira, Valérie Loiseleux.

Interprètes : Teresa Madruga (Ana Plácido), Mário Barroso (Camilo Castelo Branco), Luís Miguel Cintra (Freitas Fortuna), Diogo Dória (Dr Edmundo Magalhães).

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.

28 - Val Abraham (Vale Abraão, 1993)

Portugal/France/Suisse. Fiction. 3h27. Long métrage.

Scénario, dialogue et réalisation : Manoel de Oliveira, d'après le roman homonyme d'Agustina Bessa-Luís.

Photo : Mário Barroso.

Montage : Manoel de Oliveira, Valérie Loiseleux.

Interprètes : Leonor Silveira (Ema), Luís Miguel Cintra (Carlos Paiva), Cécile Sanz de Alba (Ema jeune), Rui de Carvalho (Paulinho Cardeano), Glória de Matos (Maria do Loreto), Luís Lima Barreto (Pedro Lumiares), João Perry (Pedro Dossem), Diogo Dória (Fernando Osório), Isabel Ruth (Ritinha), Laura Soveral (Tante Augusta), António Reis (Semblano), José Pinto (Caires), Michèle Larpin (Simona), Filipe Cochofel (Fortunato), Sofia Alves (Lolota), Beatriz Batarda (Luisona), Nuno Vieira de Almeida (Nelson), Isabel de Castro (Sœur Melo 1), Júlia Buísel (Sœur Melo 2), Joaquim Nogueira (Narciso).
Voix-off de Mário Barroso.

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

29 - La Casette (A Caixa, 1994)

Portugal/France. Fiction. 1h33. Long métrage.

Scénario, dialogue et réalisation : Manoel de Oliveira, d'après la pièce homonyme de Prista Monteiro.

Photo : Mário Barroso.

Montage : Manoel de Oliveira, Valérie Loiseleux.

Interprètes : Luís Miguel Cintra (L'Aveugle), Glicínia Quartim (La Vieille), Rui de Carvalho (Le Patron du bar), Beatriz Batarda (La Fille), Diogo Dória (L'Ami), Isabel Ruth (La Vendeuse), Filipe Cochofel (Le Gendre), Sofia Alves (La Prostituée), Miguel Guilherme, António Fonseca, Rogério Samora (Les trois Amis), Duarte d'Almeida (Le second Aveugle), Júlia Buísel (Le Peintre naïf).

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.

30 - Le Couvent (O Convento, 1995)

Portugal/France. Fiction. 1h30min. Long métrage.

Réalisation, scénario, dialogue et réalisation: Manoel de Oliveira. D'après une idée originale d'Agustina Bessa-Luís.

Photo : Mário Barroso.

Montage : Manoel de Oliveira et Valérie Loiseleux.

Interprètes : Catherine Deneuve (Hélène), John Malkovich (Michael), Luís Miguel Cintra (Baltar), Leonor Silveira (Piedade), Duarte de Almeida (Baltazar).

Le professeur Michael Padovic vient en compagnie de son épouse Hélène au couvent d'Arrábida pour trouver des documents qui fonderont sa thèse selon laquelle Shakespeare aurait été un 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.

31 - Party (Party, 1996)

Portugal/France. Fiction. 1h33min. Long métrage.

Réalisation, scénario, adaptation et réalisation : Manoel de Oliveira. Dialogue : Agustina Bessa-Luís.

Traduction : Jacques Parsi.

Photo : Renato Berta.

Montage : Valérie Loiseleux.

Interprètes : Michel Piccoli (Michel), Irène Papas (Irène), Leonor Silveira (Leonor), Rogério Samora (Rogério)

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.

32 - Voyage au début du monde (Viagem au princípio do mundo, 1997)

Portugal/France. Fiction. 1h31min. Long métrage.

Réalisation, scénario, adaptation et dialogues : Manoel de Oliveira.

Photo : Renato Berta

Montage : Valérie Loiseleux.

Interprètes : Marcello Mastroianni (Manoel), Jean-Yves Gautier (Afonso), Leonor Silveira (Judite), Diogo Doria (Duarte), Isabel de Castro (Maria Afonso).

À l'occasion d'un tournage dans le nord du Portugal, Afonso, acteur français d'origine portugaise, fait part à Judith, Duarte et Manoel, son réalisateur, de son envie d'aller voir une tante restée au village. Justement ce sont des paysages de l'enfance de Manoel qu'ils traversent et celui-ci laisse libre cours à ses souvenirs durant le trajet. Arrivés au village, la vieille tante, Maria Afonso, refuse de reconnaître ce neveu qui ne sait pas parler sa langue.

33 - Inquiétude (Inquietude, 1998)

Portugal/France. Fiction. 1h50min. Long métrage.

Réalisation, scénario, et dialogues : Manoel de Oliveira, adaptation de *Os Imortais*, de Prista Monteiro, *Suze* d'António Patrício, *A Mãe de um rio* d'Agustina Bessa-Lúis.

Photo : Renato Berta.

Montage : Valérie Loiseleux.

Interprètes : Luis Miguel Cintra (le fils), José Pinto (le père), Isabel Ruth (Marta), Diogo Dória (Lui), David Cardoso (l'ami), Leonor Silveira (Suzy), Rita Blanco (Gaby), Leonor Baldaque (Fisalina), Ricardo Trêpa (l'amoureux), Irène Papas (la Mère d'un fleuve)

Un savant essaie d'entraîner son fils vers le suicide. Rideau. Nous étions au théâtre et, dans une loge, un jeune dandy remarque Suzy, une cocotte, dont il tombe passionnément amoureux mais qui mourra bientôt. Pour le consoler, un ami lui raconte alors l'histoire de Fisalina, partie un jour à la rencontre de la mythique *Mère d'un fleuve*.

34 - La Lettre (A Carta, 1999)

Portugal/France. Fiction. 1h43min. Long métrage.

Réalisation, scénario, et dialogues : Manoel de Oliveira, adaptation de *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette. Conseiller artistique et texte français : Jacques Parsi.

Photo : Emmanuel Machuel

Montage : Valérie Loiseleux.

Interprètes : Chiara Mastroianni (Mme de Clèves), Antoine Chappey (M. de Clèves), Pedro Abrunhosa (lui-même), Françoise Fabian (Mme de Chartres), Leonor Silveira (la religieuse), Anny Romand (Mme da Silva), Luis Miguel Cintra (M. da Silva), Stanislas Merhar (M. de Guise), Ricardo Trêpa (l'intrus).

Catherine, mariée à Louis de Clèves, découvre la passion en la personne d'un chanteur portugais, Pedro Abrunhosa. Sa mère, Mme de Chartres, a le temps de s'en apercevoir et de mettre en garde sa fille avant de mourir. Désespérée, Catherine prend refuge auprès d'une amie religieuse. Elle révèle sa passion à son mari, qui meurt soudainement. Plus rien ne s'oppose à l'amour de Catherine et de Pedro Abrunhosa. Mais celle-ci disparaît mystérieusement. La religieuse recevra plus

tard une lettre d'Afrique, où Mme de Clèves a suivi des missionnaires parties secourir les populations martyrisées.

35 - Parole et Utopie (Palavra e Utopia, 2000).

Portugal/France/Brésil. Fiction. 2h10min. Long métrage.
Scénario, et dialogues et réalisation : Manoel de Oliveira.

Photo : Renato Berta

Montage : Valérie Loiseleux, Catherine Krassovsky.

Interprètes : Ricardo Trêpa (Vieira jeune), Luis Miguel Cintra (Vieira homme), Lima Duarte (Vieira vieux), Diogo Dória (Inquisiteur), Miguel Guilherme (P. José), Leonor Silveira (Christine de Suède).

La vie du Père António Vieira, prédicateur Jésuite portugais du XVII^e siècle, surnommé par Fernando Pessoa, « l'empereur de la langue portugaise », retracée au travers de ses lettres, de ses sermons et son procès devant l'inquisition.

36 - Je rentre à la maison (Vou para casa, 2001)

France/Portugal. Fiction. 1h30min. Long métrage.

Scénario, dialogues et réalisation : Manoel de Oliveira. Consultant littéraire : Jacques Parsi, extraits de *Le Roi se meurt* de Ionesco, de *La Tempête* de Shakespeare et d'*Ulysse* de Joyce.

Photo : Sabine Lancelin.

Montage : Valérie Loiseleux.

Interprètes : Michel Piccoli (Gilbert Valence), Antoine Chappey (Georges, son agent), Catherine Deneuve (Marguerite), John Malkovich (John Crawford).

Michel Valence, un acteur célèbre, voit tout s'écrouler autour de lui le soir où, à l'issue d'une représentation, on lui apprend la mort de sa femme, de sa fille et de son gendre dans un accident de la route. Resté seul avec son petit-fils, il reprend peu à peu goût à la vie.

37 - Porto de mon enfance (Porto da minha infância, 2001)

Portugal/France. Docu-fiction. 1h02min. Long métrage.

Scénario et réalisation : Manoel de Oliveira.

Photo : Emmanuel Machuel.

Montage : Valérie Loiseleux.

Interprètes : Ricardo Trêpa (Manoel jeune homme), Jorge Trêpa (Manoel adolescent), Maria de Medeiros (Nina), Leonor Baldaque (première prostituée), Leonor Silveira (deuxième prostituée) Agustina Bessa-Luis (elle-même), José-Maria Vaz da Silva (Paz dos Reis).

Manoel de Oliveira se souvient de son enfance à Porto, de l'usine de son père, des opéras, des opérettes auxquels il assistait, des confiseries où il rêvait d'être oublié la nuit... Le réalisateur évoque la ville telle qu'elle était et qu'elle est au tournant du troisième millénaire.

38 - Le Principe de l'Incertitude (O Princípio da Incerteza, 2001)

Portugal/France. Fiction. 2h12min. Long métrage.

Réalisation, scénario et dialogues : Manoel de Oliveira. Collaboration : Jacques Parsi, Júlia Buísel, António Costa, d'après le roman *Jóia de Família* d'Agustina Bessa-Luis.

Photo : Renato Berta.

Montage : Manoel de Oliveira, Catherine Krassovsky.

Interprètes : Leonor Baldaque (Camila), Leonor Silveira (Vanessa), Ricardo Trêpa (Taureau Bleu), António Cerdeira (António Matos Clara), Isabel Ruth (Celsa), Cecilia Guimarães (*Rutinha*), Isabel de Castro (*Joana*), Júlia Buísel (*Tofi*), Duarte de Almeida (*Ferreira*), Luís Miguel Cintra (*Daniel Roper*), José Manuel Mendes (*Torquato Roper*).

Antonio est issu d'une riche famille portugaise. José est le fils de la servante de la famille. Ils ont grandi ensemble et tout partagé depuis leur enfance. La servante Celsa veille au grain et cherche à éloigner les mauvaises ondes. Tout se complique quand Antonio épouse Camila, dont José est

amoureux depuis toujours. Sans oublier Vanessa, femme aux mœurs troubles, associée de José et bientôt maîtresse d'Antonio.

39 - Un film parlé (Um filme falado, 2003)

Portugal/France. Fiction. 1h36min. Long métrage.

Réalisation, scénario et dialogues : Manoel de Oliveira. Scénario : Manoel de Oliveira. Dialogues : Manoel de Oliveira.

Photo : Emmanuel Machuel.

Montage : Valérie Loiseleux.

Interprètes : John Malkovitch (le commandant John Walesa), Catherine Deneuve (Delphine), Irène Papas (Helena), Stefania Sandrelli (Francesca), Leonor Silveira (Rosa Maria), Filipa de Almeida (Maria Joana), Luís Miguel Cintra (l'acteur portugais).

Maria Rosa, professeure d'Histoire, part dans un voyage en bateau avec sa fille. Elle s'arrête dans les grandes villes autour de la Méditerranée et raconte à sa fille l'histoire des civilisations et des lieux. Lors d'un dîner à bord, elle fait la connaissance du capitaine et de trois belles femmes, une française, une italienne et une grecque. La paix de la croisière est menacée par une alerte à la bombe. Tous prennent la fuite mais Maria Rosa et sa fille restent coincées dans le bateau.

40 - Le Cinquième Empire – Hier comme aujourd'hui (O Quinto Império – Ontem como hoje, 2004)

Portugal/France. Fiction. 2h07min. Long métrage.

Réalisation, scénario et dialogues : Manoel de Oliveira. Scénario : Manoel de Oliveira. Dialogues : Manoel de Oliveira, d'après la pièce *EL-Rei Sebastião* de José Régio.

Photo : Sabine Lancelin.

Montage : Valérie Loiseleux.

Interprètes : Ricardo Trêpa (El-Rei Sebastião), Luís Miguel Cintra (Simão Gomes), Glória de Matos (la reine D. Catarina), Ruy de Carvalho (premier conseiller), Luís Lima Barreto (second conseiller). Biographie du roi D. Sebastião, disparu dans la bataille d'Alcacer-Quibir, en Afrique, en 1578.

41 - Le Miroir Magique (O Espelho Mágico, 2005)

Portugal/France. Fiction. 2h17min. Long métrage.

Réalisation, scénario et dialogues : Manoel de Oliveira, d'après le roman *L'âme des riches*, d'Agustina Bessa Luis.

Photo: Renato Berta

Montage: Valérie Loiseleux

Luciano sort tout juste de prison alors qu'il était innocent, et cherche du travail. Il en trouve au service d'Alfreda et de son mari Bahia, dans leur somptueuse propriété. Alfreda vit une véritable obsession. Elle veut voir la Vierge Marie, d'autant plus que son ami, le professeur Heschel, lui a confié qu'elle était riche. Luciano tente alors de faire l'impossible pour sa patronne. Avec Philippe, un ami escroc, il engage une jeune fille, April, pour se faire passer pour la vierge Marie.

42 - Do Visível ao Invisível (2005)

Portugal/Brésil. Fiction. 6min. Court métrage.

Réalisation, scénario et dialogues : Manoel de Oliveira.

Photo : Francine Tomo

Montage : Manoel de Oliveira.

Interprètes : Leon Cakoff (Leon), Ricardo Trêpa (Ricardo).

Deux amis, un Brésilien et un Portugais, se retrouvent dans une rue de São Paulo. Ils ont juste le temps d'un bref dialogue où ils évoquent les changements du monde.

43 - Belle Toujours (2006)

Portugal/France. Fiction. 1h08min. Long métrage.

Réalisation, scénario et dialogues : Manoel de Oliveira.

Photo : Sabine Lancelin.

Montage : Valérie Loiseleux.

Interprètes : Michel Piccoli (Henri Husson), Bulle Ogier (Séverine Sérizy), Ricardo Trêpa (barman), Julia Buisel (prostituée), Leonor Baldaque (prostituée).

Henri Husson et Séverine Serizy se retrouvent 40 ans après. Husson promet de lui révéler le secret gardé tout ce temps : s'il avait mis au courant son mari de ses aventures sexuelles. Husson organise alors un dîner où Séverine espère avoir enfin toutes les réponses.

44 - O improvável não é o impossível (L'improbable n'est pas impossible, 2006)

Portugal. Documentaire. 19min. Court métrage.

Réalisation et scénario : Manoel de Oliveira.

Photo : Francisco Oliveira.

Montage : Valérie Loiseleux.

Documentaire sur les 50 ans de la fondation Calouste Gulbenkian.

45 - Rencontre Unique

France. Fiction. 3min. Court métrage faisant partie du film collectif *Chacun son cinéma* pour les 60 ans du Festival de Cannes.

Réalisation, scénario et dialogues : Manoel de Oliveira.

Photo : Francisco Oliveira.

Montage : Valérie Loiseleux.

Interprètes : Michel Piccoli (Nikita Khrouchtchev), Duarte de Almeida (Le Pape Jean XXIII), Antoine Chappey (le secrétaire de Khrouchtchev).

Une rencontre fictive entre le pape et Krouchtchev.

46 - Christophe Colomb, l'énigme (Cristovão Colombo, o Enigma, 2007)

Portugal/France. Fiction. 1h15min. Long métrage.

Réalisation, scénario et dialogues : Manoel de Oliveira, inspiré du roman de Manuel da Silva et Sílvia da Silva.

Photo : Sabine Lancelin.

Montage : Valérie Loiseleux.

Interprètes : Ricardo Trêpa (Manuel Luciano da Silva, jeune), Manoel de Oliveira (Manuel da Silva), Leonor Baldaque (Sílvia da Silva, jeune), Maria Isabel de Oliveira (Sílvia da Silva), Luis Miguel Cintra (directeur du musée).

Un ancien professeur s'acharne à prouver que Christophe Colomb serait en fait d'origine portugaise. Dans sa recherche, Manuel amène sa femme dans un voyage à travers l'Histoire en quête des traces du navigateur.

47 - Romance de Vila do Conde (2008) / O Vitral e a Santa Morta (2008)

Portugal/Brésil. Fiction. Court métrage.

Réalisation, scénario et dialogues : Manoel de Oliveira.

Interprètes : Ricardo Trêpa et Leon Cakoff.

48 – Singularités d'une jeune fille blonde (Singularidades de uma rapariga loura, 2009)

Portugal/France/Espagne. Fiction. 1h04min. Long métrage.

Réalisation, scénario et dialogues : Manoel de Oliveira, d'après une nouvelle d'Eça de Queirós.

Photo : Sabine Lancelin.

Montage : Catherine Krassovsky.

Interprètes : Catarina Wallenstein (Luisa Vilaça), Ricardo Trêpa (Macário), Diogo Dória (oncle Francisco), Julia Buisel (mère de Luisa), Luis Miguel Cintra, Glória de Matos.

Dans un voyage de train, Macário raconte à Eça de Queirós comment sa rencontre avec la belle Luisa a bouleversé sa vie.

Sorti au Portugal le 30 avril 2009. Inédit en France jusqu'à présent.

49 - O Estranho caso de Angélica (2009)

Portugal/France. Fiction. Long métrage.

Réalisation, scénario et dialogues : Manoel de Oliveira.

Photo : Sabine Lancelin

Interprètes : Ricardo Trêpa, João Calisto, Mariana Martinho, Pedro Jervis.

Réalisation d'un scénario écrit par Manoel de Oliveira en 1954.

En phase de pré-production.

Manoel de Oliveira

Acteur

1928 - *Fátima milagrosa* (Fatima miraculeuse) de Rino Lupo, sorti le 7 mai 1928.

1933 - *A Canção de Lisboa* (La Chanson de Lisbonne), de Cottinelli Telmo.

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

1991 - *A Divina Comédia* (La Divine Comédie).

1993 - *Oliveira l'architecte - Cinéma de notre temps*, de Paulo Rocha. Diffusé sur Arte le 28 mars 1994)

1994 - *Lisbon Story*, de Wim Wenders.

1996 - *En une poignée de mains amies* 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 conduit à l'image le film, avec Jean Rouch.

Manoel de Oliveira

Collaborateur

1957 - *Voyage au Portugal de la reine Elizabeth II de Grande-Bretagne*, d'António Lopes Ribeiro. Manoel de Oliveira tourne quelques séquences du film, notamment l'arrivée de la reine à bord d'un *brigantin* sur le Tage et l'essentiel de ce qui se passe à Porto.

[Tout le matériel tourné par Manoel de Oliveira avec ses appareils à Porto a été confié à un des dirigeants de la firme Cockburn, qui ne l'a jamais restitué.]

1970 - *Porto 1100 anos – A propósito da inauguração duma estátua*, d'Artur Moura, António Lopes Fernandes, Albino Baganha (*Documentaire* : 29 min.) Production, séquence, montage, supervision : Manoel de Oliveira.

1971 - *Sever de Volga... Uma experiência*, de Paulo Rocha (*Documentaire* : 29 min. Sortie : 18 novembre 1971) : Supervision : Manoel de Oliveira.

1983/4 - *Reflexão de Manuel Casimiro a propósito da Bandeira Nacional (Réflexion de Manuel Casimiro à propos du drapeau national)*

Portugal. Essai. 7min.

Réalisation : Manuel Casimiro. Montage : Manoel de Oliveira. Photo (16 mm, couleur) : Manoel de Oliveira, Elso Roque.

1985 – *Simpósio Internacional de Escultura em Pedra – Porto 1985 (Symposium international de sculpture en pierre)*

Portugal. Essai. 1h. Long métrage ;

Réalisation : Manuel Casimiro. Supervision : Manoel de Oliveira. Photo : João Abel Aboïm, Artur Moura.

Luis Miguel Cintra

Acteur - Longs métrages

- 1 - [Daqui P'ra Frente](#) (Catarina Ruivo, 2007)
- 2 - Christophe Colomb, l'énigme ([Cristóvão Colombo - O Enigma](#), Manoel de Oliveira, 2007)
- 3 - [Uno de los dos no puede estar equivocado](#) (Pablo Llorca, 2007)
- 4 - Miroir Magique ([Espelho Mágico](#) Manoel de Oliveira, 2005)
- 5 - Le Cinquième Empire (O [Quinto Império - Ontem Como Hoje](#), Manoel de Oliveira, 2004)
- 6 - Un film parlé ([Um Filme Falado](#), Manoel de Oliveira, 2003)
- 7 - Les jours où je n'existe pas (Jean-Charles Fitoussi, 2003)
- 8 - Le [Loup de la côte Ouest](#) (Hugo Santiago, 2002)
- 9 - Le Principe de l'Incertitude (O [Princípio da Incerteza](#), Manoel de Oliveira, 2002)
- 10 - [The Dancer Upstairs](#) (John Malkovich, 2002)
- 11 - [Rasganço](#) (Raquel Freire, 2001)
- 12 - La [Espalda de Dios](#) (Pablo Llorca, 2001)
- 13 - Blanche Neige ([Branca de Neve](#), João César Monteiro, 2000)
- 14 - Parole et Utopie (Manoel de Oliveira, [Palavra e Utopia](#), 2000)
- 15 - [Peixe-Lua](#) (José Alvaro Morais, 2000)
- 16 - La Racine du Cœur ([A Raiz do Coração](#), Paulo Rocha, 2000)
- 17 - Capitaines d'Avril ([Capitães de Abril](#), Maria de Medeiros, 2000)
- 18 - La [Lettre](#) (Manoel de Oliveira, 1999)
- 19 - Les Noces de Dieu (As [Bodas de Deus](#), João César Monteiro, 1999)
- 20 - [Todas hieren](#) (Pablo Llorca, 1998)
- 21 - [Inquiétude](#) (Inquietude, Manoel de Oliveira, 1998)
- 22 - [Transatlantique](#) (Christine Laurent, 1996)
- 23 - Le Couvent (O [Convento](#), Manoel de Oliveira, 1995)
- 24 - La Casette ([A Caixa](#), Manoel de Oliveira, 1994)
- 25 - [Três Irmãos](#) (Teresa Villaverde, 1994)
- 26 - [Casa de Lava](#) (Pedro Costa, 1994)
- 27 - Ici sur la terre ([Aqui na Terra](#), João Botelho, 1993)
- 28 - Val Abraham ([Vale Abraão](#), Manoel de Oliveira, 1993)
- 29 - [Coitado do Jorge](#) (Jorge Silva Melo, 1993)
- 30 - Le Dernier Plongeon (O [Último Mergulho](#), João César Monteiro, 1992)
- 31 - Le Jour du Désespoir (O [Dia do Desespero](#), Manoel de Oliveira, 1992)
- 32 - [Villa mauresque](#) (Patrick Mimouni, 1992)
- 33 - La Divine Comédie ([A Divina Comédia](#), Manoel de Oliveira, 1991)
- 34 - [A Morte do Príncipe](#) (Maria de Medeiros, 1991)
- 35 - NON ou la vaine gloire de commander (NON ou [A Vã Glória de Mandar](#), Manoel de Oliveira, 1990)
- 36 - Souvenirs de la Maison Jaune ([Recordações da Casa Amarela](#), João César Monteiro, 1989)
- 37 - [Onde Bate o Sol](#) (Joaquim Pinto, 1989)
- 38 - Le Sang (O [Sangue](#), Pedro Costa, 1989)
- 39 - Les Cannibales (Os [Canibais](#), Manoel de Oliveira, 1988)
- 40 - [Uma Pedra no Bolso](#) (Joaquim Pinto, 1988)
- 41 - O [Desejado](#) (Paulo Rocha, 1988)
- 42 - O Bobo (José Alvaro Morais, 1987)

- 43- [Das Weite Land](#) (Luc Bondy, 1987)
- 44 - [Mon cas](#) (Manoel de Oliveira, 1986)
- 45 - [Vertiges](#) (Christine Laurent, 1985)
- 46 - Le [Soulier de Satin](#) (Manoel de Oliveira, 1985)
- 47 - [Ninguém Duas Vezes](#) (Jorge Silva Melo, 1985)
- 48 - [Sinais de Vida](#) (Luis Filipe Rocha, 1984)
- 49 - [A Ilha dos Amores](#) (Paulo Rocha, 1982)
- 50 - [Silvestre](#) (João César Monteiro, 1982)

Acteur – Courts métrages

- 1 - [Erros Meus](#) (Jorge Cramez, 2000)
- 2 - [Zéfiro](#) (José Alvaro Morais, 1993)
- 3 - [Nem Pássaro Nem Peixe](#) (Solveig Nordlund, Jorge Silva Melo, 1978)
- 4 - [Entremês Famoso Sobre da Pesca no Rio Minho](#) (Luis Galvão Teles, 1974) (voice)
- 5 - [A Pousada das Chagas](#) (Paulo Rocha, 1972)
- 6 - [Fragmentos de um Filme-Esmola: A Sagrada Família](#) (João César Monteiro, 1972)
- 7 - [Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço](#) (João César Monteiro, 1970)

Acteur - Télévision

- 1 - [Secret diplomatique](#), série télévisuelle, 1983
- 2 - [E Não se Pode Exterminá-lo?](#) (Solveig Nordlund, Jorge Silva Melo 1979) (TV)

Valérie Loiseleux

Chef monteuse – Longs métrages

- 1 - Un chat, un chat (Sophie Fillières, 2009)
- 2 - [Christophe Colomb, l'énigme](#) (Manoel de Oliveira, 2007)
- 3 - El [Camino](#) (Ishtar Yasin Gutierrez, 2007)
- 4 - [Belle toujours](#) (Manoel de Oliveira, 2006)
- 5 - [Gentille](#) (Sophie Fillières, 2005)
- 6 - Miroir Magique (Manoel de Oliveira, 2005)
- 7 - Le Cinquième Empire (Manoel de Oliveira, 2004)
- 8 - Le [Dieu Saturne](#), (Jean-Charles Fitoussi, 2004)
- 9 - Un film parlé (Manoel de Oliveira, 2003)
- 10 - [Au sud des nuages](#) (Jean François Amiguet, 2003)
- 11 - [Un couple épatant](#) (Lucas Belvaux, 2002)
- 12 - Porto de mon enfance (Manoel de Oliveira, 2001)
- 13 - [Je rentre à la maison](#) (Manoel de Oliveira, 2001)
- 14 - Parole et utopie (Manoel de Oliveira, 2000)
- 15 - [Aïe](#) (Sophie Fillières, 2000)
- 16 - [Superlove](#) (Jean-Clauder Janer, 1999)
- 17 - La Lettre (Manoel de Oliveira, 1999)
- 18 - [Lila Lili](#) (Marie Vermillard, 1999)
- 19 - [Inquiétude](#) (Manoel de Oliveira, 1998)
- 20 - Voyage au début du monde (Manoel de Oliveira, 1997)
- 21 - [Party](#) (Manoel de Oliveira, 1996)
- 22 - Le Couvent (Manoel de Oliveira, 1995)
- 23 - La Casette (Manoel de Oliveira, 1994)
- 24 - Val Abraham (Manoel de Oliveira, 1993)
- 25 - Le Jour du désespoir (Manoel de Oliveira, 1992)
- 26 - [Parfois trop d'amour](#) (Lucas Belvaux, 1992)

27 - La Divine comédie (Manoel de Oliveira, 1991)

Courts métrages

- 1 - [Chacun son cinéma](#) - segment *Rencontre Unique* (Manoel de Oliveira, 2007)
- 2 - [Improvável Não é Impossível, O](#) (Manoel de Oliveira, 2006)

Série télévision

- 1 - Un siècle d'écrivains – Cesare Pavese (1995)

Renato Berta

Directeur de la photographie-cadreur

Longs métrages

- 1 - Le [Genou d'Artémide](#) (Jean-Marie Straub, 2008)
- 2 - [Max & Co](#) (Frédéric et Samuel Guillaume, 2007)
- 3 - Ces rencontres avec eux (Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, 2006)
- 4 - Miroir Magique (Manoel de Oliveira, 2005)
- 5 - [Code 68](#) (Jean Henri Roger, 2005)
- 6 - [Free Zone](#) (Amos Gitai, 2005)
- 7 - Le [Promeneur du Champ de Mars](#) (Robert Guédiguian, 2005)
- 8 - Roger Diamantis ou la vraie vie (Elise Girard, 2005)
- 9 - [Mon père est ingénieur](#) (Robert Guédiguian, 2004)
- 10 - [Une visite au Louvre](#) (Straub-Huillet, 2004)
- 11 - [Pas sur la bouche](#) (Alain Resnais, 2003)
- 12 - [Alila](#) (Amos Gitai, 2003)
- 13 - [Ballo a tre passi](#) (Salvatore Mereu, 2003)
- 14 - Le [Retour du fils prodigue - Les humiliés](#) (Straub-Huillet, 2003)
- 15 - [Lulu](#) (Jean Henri Roger, 2002)
- 16 - Le Principe de l'Incertitude (Manoel de Oliveira, 2002)
- 17 - [Marie-Jo et ses 2 amours](#) (Robert Guédiguian, 2002)
- 18 - [Eden](#) (Amos Gitai, 2001)
- 19 - Ouvriers Paysans (Operai Contadini, Straub-Huillet, 2001)
- 20 - Parole et Utopie (Manoel de Oliveira, 2000)
- 21 - [Merci pour le chocolat](#) (Claude Chabrol, 2000)
- 22 - [Kippur](#) (Amos Gitai, 2000)
- 23 - [Vive nous!](#) (Camille Casabianca, 2000)
- 24 - [Addio Lugano bella](#) (Francesca Solari, 2000)
- 25 - [Beresina ou les derniers jours de la Suisse](#) (Daniel Schmid, 1999)
- 26 - [Kadosh](#) (Amos Gitai, 1999)
- 27 - [Vaanaprastham](#) ([Shaji N. Karun](#), 1999)
- 28 - [Yom Yom](#) (Amos Gitai, 1998)
- 29 - [Inquiétude](#) (Manoel de Oliveira, 1998)
- 30 - [On connaît la chanson](#) (Alain Resnais, 1997)
- 31 - [Voyage au début du monde](#) (Manoel de Oliveira, 1997)
- 32 - [Party](#) (Manoel de Oliveira, 1996)
- 33 - Das [Geschriebene Gesicht, Das](#) (The Written face, Daniel Schmid, 1995)
- 34 - Devarim (Amos Gitai, 1995)
- 35 - [Adultère, mode d'emploi](#) (Christine Pascal, 1995)
- 36 - Et ensuite le feu (La [Prossima volta il fuoco](#), Fabio Capri, 1994)
- 37 - [Smoking/No Smoking](#) (Alain Resnais, 1993)
- 38 - L'[Instinct de l'ange](#), (Richard Dembo, 1993)

- 39 - Hors saison ([Zwischensaison](#), Daniel Schmid, 1992)
- 40 - [Rien que des mensonges](#) (Paulo Muret, 1991)
- 41 - [Uranus](#) (Claude Berri, 1990)
- 42 - [Milou en mai](#) (Louis Malle, 1990)
- 43 - [Twister](#) (Michael Almeyreya, 1989)
- 44 - [Chimère](#) (Claire Devers, 1989)
- 45 - [Ada dans la jungle](#) (Gerard Zingg, 1988)
- 46 - Les [Innocents](#) (André Téchiné, 1987)
- 47 - [Au revoir, les enfants](#) (Louis Malle, 1987)
- 48 - [Jenatsch](#) (Daniel Schmid, 1987)
- 49 - La Mort d'Empedocles (Straub-Huillet, 1987)
- 50 - [Corps et biens](#) (Benoit Jacquot, 1986)
- 51 - [Taxi Boy](#) (Alain Page, 1986)
- 52 - [Rosa la rose, fille publique](#) (Paul Vechiali, 1986)
- 53 - L'[Homme aux yeux d'argent](#) (Pierre Granier-Deferre, 1985)
- 54 - [Hurlevent](#) (Jacques Rivette, 1985)
- 55 - [Rendez-vous](#) (André Téchiné, 1985)
- 56 - L'[Année des méduses](#) (Christopher Franck, 1984)
- 57 - Les [Nuits de la pleine lune](#) (Eric Rohmer, 1984)
- 58 - [Vive les femmes!](#) (Claude Confortès, 1984)
- 59 - Il [Bacio di Tosca](#) (Daniel Schmid, 1984)
- 60 - Le [Voyage d'Antoine](#) (Christian Richelme, 1984)
- 61 - L'[Homme blessé](#), (Patrice Chéreau, 1983)
- 62 - [Hécate](#) (Daniel Schmid, 1982)
- 63 - [Notre Dame de la Croisette](#) (Daniel Schmid, 1981)
- 64 - [Retour à Marseille](#) (René Alio, 1980)
- 65 - [Sauve qui peut \(la vie\)](#) (Jean-Luc Godard, 1980)
- 66 - [Seuls](#) (Francis Reusser, 1980)
- 67 - [Messidor](#) (Alain Tanner, 1979)
- 68 - [Alzire oder der neue Kontinent](#) (Thomas Koeffer, 1978)
- 69 - La [Voix de son maître](#) (Nicholas Philibert, 1978)
- 70 - [Repérages](#) (Michel Soutter, 1977)
- 71 - [A. Constant](#) (Christine Laurent, 1977)
- 72 - Les indiens [sont encore loin](#) (Patricia Moraz, 1977)
- 73 - [San Gottardo](#) (Villi Hermann, 1977)
- 74 - [Violanta](#) (Daniel Schmid, 1977)
- 75 - [Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000](#) (Alain Tanner, 1976)
- 76 - Le [Grand soir](#) (François Reusser, 1976)
- 77 - [Der Gehülfe](#) (Thomas Koerfer, 1976)
- 78 - [Schatten der Engel](#) (Daniel Schmid, 1976)
- 79 - Fortini Cani (Straub-Huillet, 1976)
- 80 - [Moses et Aaron](#) (Straub-Huillet, 1975)
- 81 - Le [Milieu du monde](#) (Alain Tanner, 1974)
- 82 - La [Paloma, La](#) (Daniel Schmid, 1974)
- 83 - [Pas si méchant que ça](#) (Claude Goretta, 1974)
- 84 - Liberté, égalité, sexualité (Daniel Dézard, Michel Meignat, 1973)
- 85 - [Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu](#) (Straub-Huillet, 1973)
- 86 - Mort du directeur du cirque des puces (Thomas Koerfer, 1973)
- 87 - Les [Vilaines manières](#) (Simon Edelstein, 1973)
- 88 - Leçons d'Histoire (Straub-Huillet, 1972)
- 89 - Cette nuit ou jamais (Daniel Schmid, 1972)
- 90 - Le [Retour d'Afrique](#) (Alain Tanner, 1972)
- 91 - La [Salamandre](#) (Alain Tanner, 1971)
- 92 - In punto di morte (Mario Garriba, 1971)

- 92 - Les [Yeux ne veulent pas en tout temps se fermer, ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour \(Straub-Huillet, 1970\)](#)
 93 - [Charles mort ou vif](#) (Alain Tanner, 1969)
 94 - [Vive la mort](#) (Francis Reusser, 1969)

Longs métrages pour la télévision

- 1 - [Chimère](#) (Bartabas, 1996)
 2 - La Mort de Molière (Robert Wilson, 1994)
 3 - [L'Atelier, L'](#) (André Téchiné, 1985)
 4 - [Mirage de la vie](#) (Daniel Schmid, 1983)
 5 - Das [Haus im Park](#) (Aribert Weis, 1981)
 6 - [Sartre par lui-même](#) (Alexandre Astruc, Michel Contat, Guy Séligmann, 1976)
 7 - [Schattenreiter](#) (George Moorse, 1974)

Agustina Bessa-Luis

Fictions

- 1 - Mundo Fechado (1948, nouvelle)
 2 - Os Super Homens (1950, roman)
 3 - Contos Impopulares (1953, roman)
 4 - La Sybille (A Sibila, 1954, roman)
 5 - Os Incuráveis (1956, roman)
 6 - A Muralha (1957, roman)
 7 - O Susto (1958, roman)
 8 - Ternos Guerreiros (1960, roman)
 9 - O Manto (1961, roman)
 10 - O Sermão do Fogo (1960, roman)
 11 - As Relações Humanas I – Os Quatro Rios (1964, roman)
 12 - As Relações Humanas II – A Dança das Espadas (1965, roman)
 13 - As Relações Humanas III – Canção diante de uma porta fechada (1966, roman)
 14 - A Bíblia dos Pobres I – Homens e Mulheres (1967, roman)
 15 - A Bíblia dos Pobres II – As Categorias (1970, roman)
 16 - A Brusca (1971, contes)
 17 - As Pessoas Felizes (1975, roman)
 18 - Crónica do Cruzado Osb (1976, roman)
 19 - As Fúrias (1977, roman)
 20 - Fanny Owen (1979, roman historique)
 21 - Le Confortable Désespoir des femmes (O Mosteiro, 1980, roman)
 22 - Os Meninos de Ouro (1983, roman)
 23 - Adivinhas de Pedro e Inês (1983, roman historique)
 24 - Um Bicho da Terra (1984, roman historique)
 25 - Um Presépio Aberto (1984, narration)
 26 - A Monja de Lisboa (1985, roman historique)
 27 - La Cour du Nord (A corte do Norte, 1987, roman historique)
 28 - Prazer e Glória (1988, roman)
 29 - A Torre (1988, contes)
 30 - Eugénia e Silvina (1989, roman)
 31 - Vale Abraão (1991, roman)
 32 - Ordens Menores (1992, roman)
 33 - Les terres du risque (As Terras do Risco, 1994, roman)
 34 - O Concerto dos Flamengos (1994, roman)

- 35 - Aquário e Sagitário (1995, narration)
- 36 - Memórias Laurentinas (1996, roman)
- 37 - Un chien qui rêve (Um cão que sonha, 1997, roman)
- 38 - O Comum dos Mortais (1988, roman)
- 39 - A Quinta Essência (1999, roman)
- 40 - Dominga (1999, contes)
- 41 - Contemplação Carinhosa da Angústia (2000, anthologie)
- 42 - Le Principe de l'Incertitude (O Princípio da Incerteza I – Jóia de Família, 2002, roman)
- 43 - L'Âme des Riches (O Princípio da Incerteza II – A Alma dos Ricos, 2002, roman)
- 44 - O Princípio da Incerteza III – Os Espaços em Branco (2003, roman)
- 45 - Antes de Degelo (2004, roman)
- 46 - Doidos e Amantes (2005, roman)

Biographies

- 1 - Santo Antônio (1979)
- 2 - A Vida e a Obra de Florbela Espanca (1979)
- 3 - Sebastião José (1981)
- 4 - Longos Dias tem cem anos – Presença de Vieira da Silva (1982)
- 5 - Martha Telles : O Castelo onde Irás e Não Voltarás (1986)

Théâtre

- 1 - Inseparável ou o Amigo por Testamento (1958)
- 2 - A Bela Portuguesa (1986)
- 3 - Estados Eróticos Imediatos de Soren Kierkegaard (1992)
- 4 - Garret : O Eremita do Chiado (1998)

Dialogues pour le cinéma

- 1 - Garden-party des Açores (1996)

Chroniques, mémoires, essais, récits de voyage

- 1 - Embaixada a Calígula (1961)
- 2 - Conversações com Dimitri e Outras Fantasias (1979)
- 3 - Arnaldo Gama, Gente do Bem (1980)
- 4 - A Mãe de um Rio (1981)
- 5 - Dostoievski e a Peste Emocional (1981)
- 6 - Camilo e as Circunstâncias (1981)
- 7 - Antonio Cruz, o Pintor da Cidade (1982)
- 8 - Dom Sebastião, o Pícaro e o Heróico (1982)
- 9 - O Artista e o Pensador como Minoria Social (1982)
- 10 - Menina e Moça e a Teoria do Inacabado
- 11 - Apocalipse de Albrecht Dürer (1986)
- 12 - Introdução à Leitura de 'A Sibila' (1987)
- 13 - Aforismos (1988)
- 14 - Breviário do Brasil (1991)
- 15 - Camilo e Eugénia (Camilo, Génio e Figura, 1994)
- 16 - Um Outro Olhar sobre Portugal (1995)
- 17 - Alegria do Mundo I – écrits des années 1965 à 1969 (1996)
- 18 - Douro (1997)
- 19 - Alegria do Mundo II – écrits des années 1970 à 1974
- 20 - Os Dezassete Brasões (1998)

- 21 - A Bela Adormecida (1999)
- 22 - O Presépio : Escultura de Graça Costa Cabral (2000)
- 23 - As Meninas (2001)
- 24 - O Livro de Agustina (autobiographie, 2002)
- 25 - Azul (2002)
- 26 - As Estações da Vida (2002)
- 27 - O Soldado Romano (2004)

Littérature jeunesse

- 1 - A Memória do Giz (1983)
- 2 - Contes Amarantinos (1987)
- 3 - Dentes de Rato (1987)
- 4 - Vento, Areia e Amoras Bravas (1990)
- 5 - O Dourado (2007)

Annexe VIII
Index de noms cités

Réalisateurs

A

Birt Acres : 237
Chantal Akerman : 71,
Woody Allen : 16, 44, 75
Pedro Almodóvar : 29, 38, 44, 55, 185

Edward Dmytryk : 161-163
Carl Th. Dreyer : 90, 105, 181, 227, 295
Olivier Ducastel et Jacques Martineau : 305
Marguerite Duras : 136, 114, 208, 245
W.S. van Dyke : 248

B

Sharunas Bartas : 71
Lucas Belvaux : 156, 173
Carmelo Bene : 408
Ingmar Bergman : 75, 87, 89, 281
Jean-Claude Biette : 71
João Botelho : 71, 177, 248, 253, 259, 270
Stan Brakhage : 276
Júlio Bressane : 408
Robert Bresson : 40, 47, 48, 83, 87, 90, 111,
114, 118, 258, 363, 364, 367-370, 385, 407
Luis Buñuel : 101, 235, 269, 270, 311, 330, 354

C

João Canijo : 173
John Cassavetes : 27, 28, 38, 55
Claude Chabrol : 245, 246, 380
Charles Chaplin : 44, 117, 127, 128, 281
René Clair : 115
Jean Cocteau : 21
Joel et Ethan Coen : 234
Pedro Costa : 28, 71, 166, 248, 253
David Cronenberg : 60
George Cukor : 295

D

Jacques Demy : 305
W.K.L Dickson : 237
Jacques Douillon : 172
Alexandre Dovjenko : 196

E

Clint Eastwood : 128, 129, 137, 138
Atom Egoyan : 214
Serguei M. Eisenstein : 40, 50, 51, 55, 158,
161, 185, 195, 247, 272, 277
Jean Eustache : 146

F

Rainer Werner Fassbinder : 44, 55, 60, 177,
307, 308
Federico Fellini : 16, 126, 136, 234
Laurence Ferreira Barbosa : 71
Sophie Fillières : 156
Jean-Charles Fitoussi : 38, 126, 139, 145, 146,
147, 148
José Fonseca e Costa : 177
John Ford : 158, 296
Samuel Fuller : 244

G

Philippe Garrel : 87, 89, 276
Jean-Luc Godard : 16, 23, 32, 37, 38, 40, 44,
46, 51, 57, 59, 60, 71, 87, 89, 90, 91, 104, 108,
111, 113, 138, 146, 158, 159, 167, 180, 185,
193, 251, 264, 289, 297, 298, 311, 354, 407
Claude Goretta : 298, 300
Edmund Goulding : 295
Peter Greenway : 268
D.W. Griffith : 161, 181

João Mário Grilo : 71
Sacha Guitry : 57, 64, 136,
Robert Guédiguian : 246

H

Howard Hawks : 66
Werner Herzog : 60
Alfred Hitchcock : 38, 64, 83, 84, 185, 213
Christophe Honoré : 71, 305, 336, 337
Hou Hsiao Hsien : 235

K

Wong Kar Wai : 235
Buster Keaton : 44, 117, 127
Johan van der Keuken : 36, 44, 230, 233
Abbas Kiarostami : 40
Stanley Kubrick : 405

L

Charles Laughton : 296
Christine Laurent : 126, 150
Pablo Llorca : 126, 139, 145, 150, 146, 149,
Fernando Lopes : 177, 248
Ernst Lubitsch : 56
Louis Lumière : 237
David Lynch : 60

M

Antonio de Macedo : 177
Louis Malle : 246
Herman Mankiewicz : 60
Rouben Mamoulian : 295
Chris Marker : 41, 57, 369
Patrick Mimouni : 126, 150
Kenji Mizoguchi : 181
Ariane Mnouchkine : 50, 51
João César Monteiro : 16, 57, 64, 71, 136,
139, 140, 141, 149, 150, 153, 180, 248, 253,
254, 408
Nanni Moretti : 128

N

Solveig Nordlund : 173, 176

O

Yasujiro Ozu : 196

P

Brian de Palma : 60, 168
Serguei Paradjanov : 196, 408
Christine Pascal : 246
Pier Paolo Pasolini : 40, 46, 87, 130, 281, 282,
Robert Paul : 237
Nelson Pereira dos Santos : 235
Maurice Pialat : 38, 55, 84, 87, 89, 170, 171,
178, 224, 230
Jean-Daniel Pollet : 181, 248
V. Poudovkine : 55
Michael Powell et Emeric Pressburger : 234

R

Nicholas Ray : 59
Antonio Reis et Margarida Cordeiro : 248, 408
Jean Renoir : 54, 55, 60, 75, 79, 90, 158, 190,
282, 364, 369
Alain Resnais : 16, 38, 41, 56, 57, 60, 73, 196,
197, 201, 208, 267, 297, 300, 305-307, 309,
314, 349, 369, 385, 399, 407
Francis Reusser : 298
Jacques Rivette : 37, 41, 158, 278
Glauber Rocha : 408
Paulo Rocha : 94, 97, 150, 177
João Pedro Rodrigues : 253
Eric Rohmer : 16, 37, 38, 41, 55, 56, 60, 66, 87,
89, 208, 232, 235, 246, 364, 368, 399, 407
Roberto Rossellini : 15, 17, 66, 85, 87, 89, 111,
Jean Rouch : 44, 158, 230, 233
Jacques Rozier : 23, 248
Raoul Ruiz : 71

S

Gus van Sant : 234
Daniel Schmid : 73, 245, 246, 297, 305, 307-
309
Werner Schroeter : 71
Martin Scorsese : 405
Alberto Seixas Santos : 248
Douglas Sirk : 61, 238, 354
Max Skladanowsky : 237
Jerzy Skolimowski : 146

Jack Smith : 97, 108
Fernando Solanas : 408
Michel Soutter : 298, 299, 301, 307
Steven Spielberg : 15
Josef von Sternberg : 60, 61, 354
Jean-François Stévenin : 38, 170, 171
Jean-Marie Straub et Danièle Huillet : 28, 37, 38, 73, 114, 147, 166, 175, 231, 241, 224, 299, 300, 302-305, 313, 320, 364, 368, 369, 371, 407
Hans-Jürgen Syberberg : 408

T

Alain Tanner : 38, 71, 231, 245, 297, 298-302, 307, 309, 408
Quentin Tarantino : 44, 185
Jacques Tati : 44, 117, 289
Andreï Tarkovski : 21, 53, 61, 83, 164, 170, 178, 206, 222, 238, 393
Lars von Trier : 15, 44, 305, 405

François Truffaut : 16, 36, 55, 59, 136, 146, 232, 311, 364, 366, 367

V

Agnès Varda : 369
Paul Vecchiali : 270
Dziga Vertov : 40, 51, 161, 185
Luchino Visconti : 234, 366, 367
Teresa Villaverde : 248, 253

W

Andy Warhol : 96, 97, 265,
Orson Welles : 57, 60, 64, 136, 155, 158, 174, 214, 244, 245, 296, 239
Wim Wenders : 36, 71, 214, 237, 238
Robert Wise : 60
William Wyler : 296

Acteurs

A

Ben Affleck : 128
Pedro Abrunhosa : 102, 134, 144, adpt
Harriet Andersson : 75, 89
Pierre Arditi : 58, 89, 306, 307
Sabine Azéma : 58, 89, 306, 307

B

Leonor Baldaque : 97, 98, 100, 108, 120, 130, 265, 317, 352
Brigitte Bardot : 89, 111,
Marie-Christine Barrault : 94, 110
Jean-Paul Belmondo : 89
Ingrid Bergman : 87, 89
Charles Berling : 141
Sarah Bernhardt : 124
Humphrey Bogart : 127
Sandrine Bonnaire : 84, 89
Marlon Brando : 85, 86

Ellen Burstyn : 82

C

James Cagney : 77, 82, 128, 129, 137, 138
Leonardo di Caprio : 102
Jacques Le Carpentier : 110
Isabel de Castro : 96
Antoine Chappey : 144, 146, 192

D

Matt Damon : 128
Bette Davis : 76
Catherine Deneuve : 96, 99, 100, 119, 125, 128
Marlene Dietrich : 61, 83
Diogo Dória : 96, 118, 131, 265, 272, 290
Lima Duarte : 102, 103

André Dussolier : 58

F

Françoise Fabian : 144
Manuela de Freitas : 96, 110, 129,
Greta Garbo : 82
Miguel Guilherme : 98
Cary Grant : 117, 127, 128, 146

H

Audrey Hepburn : 85, 124, 125
Leslie Howard : 82

K

Anna Karina : 89

L

Jerry Lewis : 44, 75, 127
Jean-Pierre Léaud : 89, 91, 146

M

Teresa Madruga : 103-106
John Malkovich : 96, 119, 120, 125, 150, 153,
207-211, photo 339
Sophie Marceau : 84
Chiara Mastroianni : 95, 102, 110, 115, 121,
123, 134
Marcello Mastroianni : 100, 120, 152
Paulo Matos : 98
Glória de Matos : 96, 100, 132
Maria de Medeiros : 191
José Manuel Mendes : 135
Marilyn Monroe : 76

N

Nico : 89
Robert de Niro : 85

O

Bulle Ogier : 101, 255, 279, 280, 299, 301,

P

Al Pacino : 85, 124, 125
Irène Papas : 96, 100, 266
Marisa Paredes : 100
João Perry : 141
Michel Piccoli : 71, 96, 101, 118, 120, 130,
134, 152, 174, 184, 187, 190, 192, 207, 208,
211, 255, 261, 266, 279, 289, 408

R

Ronald Reagan : 124, 137
Isabel Ruth : 96

S

Stefania Sandrelli : 100
Leonor Silveira : 93, 97, 98-100, 102, 119-121,
130, 134, 141, 152, 184, 199, 210, 213, 216,
306, 265, 351, 352, 362, 363
James Stewart : 83
Barbra Streisand : 82

T

Emma Thompson : 128
Ricardo Trêpa : 97, 98, 100, 120, 151, 152

V

Karin Viard : 299
Mário Viegas : 135, 145

W

John Wayne : 127, 129, 146

Monteurs

A

Dede Allen : 171, 211

B

Anne Baudry : 160
Martine Barraque : 162
Dominique Bertou : 166
Noëlle Boisson : 164, 172, 216
Margareth Booth : 161, 170, 173

C

Henri Colpi : 161, 174, 175
Valérie Condroyer : 171
Sophie Coussein : 171

D

Yann Darré : 161
Yann Dedet : 55, 163, 170, 171, 178

F

Sabine Frelan : 173, 176, 177

G

Agnès Guillemot : 167

J

Albert Jurgenson : 58

K

Hal Kern : 162

M

Janine Martin : 173

P

Bill Pankow : 168

R

Marguerite Renoir : 170
Monique Rutler : 173, 206

S

Jacqueline Sadoul : 169
Vieira de Souza : 173

W

Rodolfo Wedeles : 173

Directeurs de la photographie

A

Henri Alekan : 229, 234, 237, 243, 263
Acácio de Almeida : 231, 248
Nestor Almendros : 55, 232, 233, 235, 242, 295, 296

B

Mário Barroso : 71, 103, 104, 105, 109, 112, 133, 241, 253
Pin Bing Lee : 235
Billy Bitzer : 234, 237

C

Jack Cardiff : 234
Ghislain Cloquet : 58
Stanley Cortez : 239, 244, 245, 296
Manoel Costa e Silva : 248
Raoul Coutard : 56, 230, 234, 297, 301

D

Charlie Van Damme : 249, 234, 243, 306
Roger Deakins : 234
Henri Decae : 301
Christopher Doyle : 235

F

Gabriel Figueroa : 235

G

Lee Grames : 236

K

Janusz Kaminski : 234
Ivan Kozelka : 231

L

Sabine Lancelin : 231
Pierre Lhomme : 234
William Lubtchansky : 233, 243, 263

M

Emmanuel Machuel : 304, 231
Pierre Montazel : 57
Antonio Mendes : 231
Robert Müller : 237

P

Ugo Piccone : 302

R

Elsa Roque : 248
Giuseppe Rotunno : 234, 235
Philippe Rousselot : 242, 243

S

Harris Savides : 234
Hélio Silva : 248
Vittorio Storaro : 229

T

Eduard Tissé : 247
Gregg Toland : 60, 245, 306

V

Sacha Vierny : 58, 235
Clyde de Vinna : 247

W

Gordon Willis : 235

Écrivains

Comprend toute personne liée à l'activité de l'écriture (romanciers, auteurs dramatiques, poètes)

A

Père Antonio Vieira : 330, 357, 378, 403

B

Baudelaire : 404

Samuel Beckett : 340, 369

Georges Bernanos : 363, 367, 370, 404

C

Luis de Camões : 357

Adolfo Casais Monteiro : 362

Camilo Castelo Branco : 364-379

Jean Cayrol : 314

Paul Claudel : 344, 355, 360, 361, 363

D

Fiodor Dostoïevski : 341, 369

Marguerite Duras : 314, 366, 349

F

William Faulkner : 354

Franco Fortini : 303

Gustave Flaubert : 351, 380-383

G

Goethe : 339

I

Eugène Ionesco : 339

J

James Joyce : 339

L

Madame de Lafayette : 353, 355, 332, 336, 337

Pierre Louÿs : 354

M

Thomas Mann : 366

Prista Monteiro : 345, 362

N

Friedrich Nietzsche : 341

P

Cesare Pavese : 303

R

José Régio : 173, 179, 183, 249, 268, 303, 316, 318, 319, 324, 340-342, 344, 345, 355, 376, 378

Alain Robbe-Grillet : 314

S

Vicente Sanches : 342, 343, 345, 346

Jean-Paul Sartre : 404

Jorge Semprun : 314

William Shakespeare : 321, 326, 327, 334, 339, 357

Producteurs

Humbert Balsan : 72

Georges de Beauregard : 72
Paulo Branco : 72
Dino de Laurentis : 72
David O. Selznick : 72, 162
Autres professionnels

Sylvette Baudrot (scripte) : 58
Julia Buisel (scripte, actrice) : 97, 100, 173
João Paes (musicien) : 71
Jacques Saulnier (chef décorateur) : 58

Index de films cités

10 on Ten : 40

A

A.K. : 41
À bout de souffle : 180
A deux pas de l'enfer : 137
A nos amours : 83, 89, 171
Les Actes des Apôtres : 17
Adieu Philippine : 23
Alexander : 17
L'Ami de mon amie : 89
L'Ange Bleu : 60
Les Anges Déchus (Sirk) : 354
L'année dernière à Marienbad : 208, 305

B

Le Bassin de J.W. : 253
Belarmino : 366
La Belle Noiseuse : 354
La Belle Personne : 336
Beresina : 307
Berlin, Symphonie d'une grande ville : 31, 175
Bram Stoker's Dracula : 354
Brandos Costumes : 248

C

Le Cabinet du docteur Caligari : 70,
Carnet de notes pour une Orestie africaine :
40
César et Rosalie : 264
Cet obscur objet du désir : 354
Cette nuit ou jamais : 307
Les chansons d'amour : 56
Charles, mort ou vif : 299
La Chinoise : 32, 89, 91, 104

Citizen Kane : 60, 296
Cœurs : 305, 307
La Comédie de Dieu : 253
La Corde Raide : 137

D

La Dame de Shanghai : 101
The Dancer Upstairs : 125, 150
La Dernière Cible : 137
Deux ou trois choses que je sais d'elle : 114
The Devil is a woman : 354
Le Dieu Saturne : 147
Dix bonnes raisons de te larguer : 334

E

La Espalda de Dios : 148

F

Fantôme qui ne revient pas : 228
Une femme est une femme : 56
Filming Othello : 40
Fortini Cani : 303

G

Gertrud : 169
Gilda : 295
La Gueule ouverte : 224
La Guerre est finie : 208

H

Les Hauts du Hurlevent (Wyler) : 296
Histoire(s) du Cinéma : 18, 23

Hiroshima mon amour : 305
L'Homme à la caméra : 31
Huit et Demi : 36

I

Ici sur la terre : 248
L'inspecteur ne renonce jamais : 137
India Song : 208

J

Jackie Brown : 354
Le Journal d'un curé de campagne : 364, 367
Les Jours où je n'existe pas : 146

L

Leçons d'Histoire : 224, 304
Lucebert, temps et adieux : 36
La lune avec les dents : 299

M

Machorka-Muff : 303
La Marquise d'O : 368
Mary Shelley's Frankenstein : 354
Masculin, Féminin : 32, 89, 91
Mélo : 305
Le Mépris : 56
Merci pour le chocolat : 245
Messidor : 299
Moïse et Aaron : 303
Mort à Venise : 366
Le Mystère Picasso : 36, 69

N

Nana : 190
La naissance d'un hôpital : 36
Noir Pêché : 302
Notes pour un film sur l'Inde : 40
La Nuit Américaine : 16, 36
Les Nuits de la pleine lune : 89
Les Noces de Dieu : 140, 253

O

Où git votre sourire enfoui : 28, 166
L'ombre des anges : 307, 308
On connaît la chanson : 305, 307
Othello 2003 : 334

P

Paris qui dort : 115
Pas sur la bouche : 305
Passion : 16
La Passion de Jeanne d'Arc : 90, 295
Perceval, le Gallois : 364
La Petite Lili : 354
Petites notes à propos du film Je vous salue Marie : 40
Pierrot le fou : 264
Police : 84
La Pomme : 301
Providence : 305

Q

Qui attend des souliers de défunt meurt pieds nus : 139

R

Repérages en Palestine pour l'Évangile selon saint Mathieu : 40
Le retour d'Afrique : 299
Le roman d'un tricheur : 57
Rosa, la rose, fille publique : 270

S

Scénario de Sauve qui peut la vie : 40
Scénario du film Passion : 40
Sexe Intentions : 334
Shadows : 86
Sunset Boulevard : 180
Si Versailles m'était conté : 57
Smoking/No Smoking : 58, 89, 238, 267, 305-307
Sophia de Mello Breyner Andresen : 140
Les Souvenirs de la maison jaune : 140
La Splendeur des Ambersons : 64, 155, 239
Stardust Memories : 16
Les Statues meurent aussi : 57
Stromboli : 87, 89

T

Todas hieren : 148
Tempos Difíceis : 248
Trás-os-Montes : 248

U

Une partie de campagne : 364
Uno de los dos puede estar equivocado : 148
Une visite au Louvre : 302

V

Va et vient : 141
Os Verdes Anos : 365
Violanta : 308
Viridiana : 269

Y

Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être que Rome se permettra de choisir à son tour : 302

Créer ensemble : l'apport des collaborateurs de création à l'œuvre de Manoel de Oliveira

Un film est une œuvre de collaboration qui se nourrit des différentes sensibilités des professionnels qui le font et qui épaulent, de manière plus ou moins significative, son auteur. Notre réflexion se situe au moment charnière de toute œuvre artistique, sa création. L'étude de la poétique du film, des processus de sa fabrication, permet d'en comprendre plus profondément les enjeux esthétiques. En abordant spécifiquement les relations de collaboration chez le réalisateur portugais Manoel de Oliveira, il s'agit d'enquêter sur la façon dont les rapports idéologiques, personnels et professionnels que le cinéaste noue avec quelques-uns de ses collaborateurs déterminent la conception de l'image, du montage, du choix des acteurs et du processus d'adaptation d'une œuvre littéraire. Les professionnels choisis sont l'acteur portugais Luis Miguel Cintra, la monteuse française Valérie Loiseleux, le directeur de la photographie suisse Renato Berta et la romancière portugaise Agustina Bessa-Luis. En analysant ces relations bilatérales, ce travail se demande comment la présence du collaborateur influence la conception de la mise en scène d'Oliveira et comment le fait d'être un interlocuteur privilégié du réalisateur portugais détermine la suite de la carrière de quelques-uns de ces collaborateurs. Sans mettre en doute le cinéma d'auteur, nous croyons néanmoins au cinéma de collaboration, un cinéma qui dit « nous » au lieu de « je », où le collaborateur est non seulement un témoin du faire cinématographique, mais aussi une surface sensible, une présence active et constamment mise à l'épreuve dans le processus de création qu'il intègre – et qui l'intègre.

Create together: the contribution of creative collaborators to the work of Manoel de Oliveira

A film is a collaboration work that feeds on the different sensibilities of the professionals who make it and contribute, more or less significantly, to its author. This study focuses on the key moment of every work of art, its creation. The study of the poetics of film – the making of film – allows for a more profound understanding of the aesthetic challenges involved. Specifically addressing the collaborative relationships of Portuguese filmmaker Manoel de Oliveira, involves inquiring how the ideological, personal and professional relationships the filmmaker has with his collaborators determines his concepts of image, editing, his choice of actors and the process of adapting a literary work. The chosen professionals are Portuguese actor Luis Miguel Cintra, French editor Valerie Loiseleux, Swiss Cinematographer Renato Berta and Portuguese novelist Agustina Bessa-Luis. By analyzing these bilateral relationships, this study questions how the presence of the collaborators influences the concept of Oliveira's scene setting, as well as how being a privileged interlocutor of the Portuguese filmmaker influences the careers of these collaborators. Without calling the author's work into question, we believe in collaborative cinema, a cinema that says « us » instead of « me ». A cinema where the collaborator is not only a witness to the making of films, but also a sensitive surface and an active presence put to the test in the creation process which he integrates and integrates him.

Manoel de Oliveira ; Collaborateurs de création ; Acteur de cinéma ; Montage ; Direction de la photographie ; Adaptation

Manoel de Oliveira ; Creative collaborators ; Movie actor ; Film editing ; Cinematography ; Adaptation

Université Paris III – Sorbonne Nouvelle : UFR d'Études Cinématographiques et Audiovisuelles – Centre Censier, 13, rue de Santeuil – 75231 Paris Cedex 05.