

Ouverture

La scène de l'origine

L'œuvre de Manoel de Oliveira est placée sous le signe du paradoxe. Commencée à une époque où le cinéma était encore massivement un art muet, elle représente près de quatre-vingts ans passés en cinéma. Cette longévité miraculeuse révèle de profondes discontinuités qui obligent à la prudence dès que l'on est attentif aux courants divers, parfois contradictoires, qui traversent les films. Oliveira est avant tout un homme de Porto où il est né le 11 décembre 1908, dernier fils de Francisco José de Oliveira et Cândida Pinto de Oliveira¹. De *Douro, faina fluvial*, son premier court métrage commencé en 1929, à *Porto de mon enfance*, achevé en 2001, Manoel de Oliveira n'a cessé d'affirmer le lien de profonde intimité existant entre ses films et sa ville. S'il faut se garder de toute généralité sur un hypothétique « esprit du lieu », il n'en demeure pas moins que l'attachement voué à la grande cité du nord du pays est réel et que cette inscription le place d'emblée dans une généalogie riche de l'histoire du cinéma portugais. C'est à Porto, en effet, que fut tourné le premier film portugais par Aurélio da Paz dos Reis, au mois de septembre 1896. Paz dos Reis, après avoir assisté à des projections organisées par un employé de William Paul au Portugal, prit contact avec Auguste et Louis Lumière qui refusèrent de lui vendre le brevet de leur invention. Il réussit toutefois à trouver un appareil chez un concurrent et comme le célèbre film des frères Lumière, sa première réalisation est une sortie d'usine, plus précisément elle porte le titre de *La Sortie des couturières des ateliers de la chemiserie « Confiança »*. La filiation est

• 1 – Les principales informations biographiques sur Oliveira sont fournies par *Les Conversations avec Manoel de Oliveira* d'Antoine DE BAECQUE et Jacques PARSİ (Cahiers du cinéma, 1996) et par la biographie rédigée par Parsi (Centre culturel Calouste Gulbenkian, 2002). Citons également la *Fotobiografia* organisée par Júlia BUISEL (Figueirinhas, 2002).

explicitement revendiquée par le cinéaste puisque le tournage de ce film inaugural est représenté dans un fragment de *Porto de mon enfance* montrant également cette bande fondatrice de l'histoire du cinéma portugais. Au-delà de cet acte de naissance, il faut signaler que la première structure de production portugaise (*Invicta film*) vit également le jour à Porto, en 1910, fondée par Alfredo Nunes de Matos, gérant d'une salle de cinéma et correspondant local de Pathé et Gaumont. Sur la base de cette infrastructure économique, la production se développa à partir de 1918 et attira des cinéastes étrangers, comme Georges Pallu qui réalisa la première version de *Amour de perdition* en 1921, ou encore l'italien Rino Lupo, ancien assistant de Feuillade, arrivé à Porto au début des années vingt où il fonda une école pour acteurs de cinéma dont Oliveira suivit les cours pendant quelques mois. Grâce à cette formation et à la rencontre de Lupo, il obtint un petit rôle dans *Fátima milagrosa* [*Fatima miraculeuse*, 1928], réalisé par le cinéaste italien. Dans ce mélodrame qui exploite l'engouement entourant les récentes apparitions de la vierge à Fatima, Oliveira campe un personnage de dandy, proche sans doute de ce qu'il était à l'époque. Les premiers contacts d'Oliveira avec le cinéma se déroulèrent en fait au moment où Lisbonne, qui bénéficiait de la présence des grandes troupes de théâtre, prit l'hégémonie sur sa rivale de province. Les maisons de production basées à Porto périclitèrent et disparurent (comme l'*Invicta*) ou se déplacèrent dans la capitale où de nouvelles structures virent le jour. Ainsi, détail singulier à noter, les cinéastes qui commencèrent à faire des films à la fin des années vingt et au début des années trente et qui occupèrent le devant de la scène dans les deux décennies suivantes (des réalisateurs comme José Leitão de Barros, António Lopes Ribeiro, Jorge Brum do Canto, etc.) étaient tous des gens de Lisbonne à l'exception justement du *portuense* Manoel de Oliveira, occupant déjà une position excentrée².

Si l'enracinement géographique du réalisateur revêt son importance, on remarque surtout la diversité des possibles s'ouvrant au débutant Manoel de Oliveira. Avec des moyens amateurs, la réalisation de *Douro* s'étala sur presque deux ans, en raison du peu de disponibilité de l'opérateur António Mendes. Le film fut finalement présenté le 19 septembre 1931, lors du V^e congrès international de la Critique organisé à Lisbonne.

Bien qu'Oliveira ait réalisé son premier film âgé d'à peine de plus de vingt ans, il faut se garder de toute vision téléologique autant que du mythe de la vocation. À considérer ses activités de la fin des années vingt à la préparation d'*Aniki-bóbo* (au début des années quarante), on voit plutôt se dégager le portrait d'un dilettante

• 2 – Pour une vision synthétique sur le cinéma portugais, cf. J. BÉNARD DA COSTA, *Histórias do cinema*, col. « Sínteses da Cultura Portuguesa », Comissariado para a Europália 91, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991. Pour les autres références, voir la bibliographie.

disposé à s'occuper de cinéma de façon occasionnelle. Oliveira dans les années trente semble en effet partagé entre différentes possibilités de carrière. Après son apparition dans *Fátima Milagrosa*, il obtient un second rôle dans *La Chanson de Lisbonne* [*A Canção de Lisboa*, Cottinelli Telmo, 1933], le premier film entièrement sonore réalisé au Portugal produit par la *Tôbis Portuguesa*, et parfait représentant de la comédie populiste, le genre emblématique du salazarisme³. Dans ce film, Oliveira interprète l'ami dandy du personnage d'étudiant paresseux joué par Vasco Santana, la grande vedette de ce type de comédie. Là encore, le rôle semble proche de la vie qu'il menait à l'époque, cette vie de bohème, souvent évoquée avec nostalgie⁴, pendant laquelle on pouvait voir sa photo dans les magazines de mode vantant les mérites de ce jeune premier photogénique. On sait, en outre, qu'il a tenté en vain de contacter Marcel L'Herbier lorsque celui-ci cherchait à réaliser une adaptation du *Portrait de Dorian Gray*, en espérant décrocher le rôle principal.

Tout en se consacrant au sport de manière intensive (en particulier la course automobile et le saut à la perche où il excellait), Oliveira a rédigé des projets qui ne semblaient pas tous être destinés à la réalisation. Les quelques résultats concrets des années trente (quatre courts métrages au total⁵) donnent une impression très disparate et trahissent un sentiment d'hésitation de la part du jeune homme. On peut considérer *Houille blanche* (1932) comme un film de famille (il s'agit d'une présentation de la centrale hydroélectrique construite par son père) qui n'a jamais été destiné à une sortie commerciale. Les trois réalisations suivantes sont le résultat des éphémères productions MAOM (initiales mêlées de Manoel de Oliveira et d'António Mendes, l'ami du cinéaste qui avait effectué la photographie de *Douro*) : *Le Portugal fait déjà des automobiles* (1937), montre l'arrivée au Portugal de trois modèles de la marque Ford transformés en voitures de course. La bande sonore est aujourd'hui perdue et, en toute honnêteté, ce court métrage ressemble à une bande publicitaire sans relief. Le film suivant, *Miramar, plage des roses* (1938), consacré à une station balnéaire à la mode est perdu. *Famalicão* enfin est un documentaire présentant un point de vue touristique sur le bourg de Famalicão situé au nord de Porto. On peut noter toutefois qu'il s'agit du premier film conservé d'Oliveira comportant des paroles et signaler, dans un ensemble par

• 3 – Manoel de Oliveira côtoie alors les trois acteurs qui sont en train de devenir les gloires nationales du cinéma populaire portugais : Vasco Santana, Beatriz Costa et António Silva. Cf. P. J. GRANJA, « A Comédia à portuguesa, ou a máquina de sonhos a preto e branco do Estado Novo », dans L. R. TORRAL (coord.), *O Cinema sob o olhar de Salazar*, Lisboa, Temas e Debates, 2001, p. 194-233.

• 4 – Cf. Manoel DE OLIVEIRA, « Prostitutions », dans J. PARSY (dir.), *Manoel de Oliveira*, Paris-Milano, Centre Pompidou-Mazzotta, 2001, p. 17-25.

• 5 – Le cas des *Statues de Lisbonne* [*Estátuas de Lisboa*, 1932] est un peu à part. Ce court-métrage a été exploité, à l'époque, par le distributeur du film sans l'accord du cinéaste et sans que celui-ci l'ait jugé achevé. Dès lors Oliveira en a renié la paternité.

ailleurs conventionnel, un plan surprenant montrant le fauteuil à bascule de l'écrivain Camilo Castelo Branco qui est repris, quasiment à l'identique, cinquante ans plus tard, dans *Le Jour du désespoir* (1992).

La durée sans équivalent de la carrière du cinéaste a tendance à occulter le fait que pendant de longues années elle fut sévèrement entravée, en particulier après la guerre⁶. La majeure partie des projets avortés au cours des années trente et quarante témoigne d'une sensibilité avant-gardiste qui aurait sans doute pu prolonger *Douro*. Ainsi *Brume* (1931) ou *Lumière* (1933) conçu comme une réponse polémique au *Week-end* [*Wochenende*] de Walter Ruttmann. Alors que le réalisateur de *Berlin, symphonie d'une grande ville* (source d'inspiration explicite de *Douro*) avait composé un film uniquement avec des sons, Oliveira voulait au contraire ne montrer que « la lumière (seulement la lumière) sous tous ses différents aspects, jusqu'à atteindre la lumière totale. *Le film était un chemin vers la lumière totale*⁷ ». Il ne reste pas de trace écrite de ce projet, pas plus que de *Rythme d'eaux* ou de *Roue*. On peut toutefois déceler un goût pour l'essai formel et considérer que ce penchant avant-gardiste du cinéaste n'est pas anecdotique, et semble même accompagner le développement de l'œuvre sur un mode discret. L'autre tendance de cette œuvre virtuelle révèle un goût pour le mélodrame social qui ne sera guère actualisé par les réalisations futures. On peut citer *Misère* et *Chômage* (1933), *La femme qui passe* (1934-1938), *Prostitution* (1935-1940) ; des titres en eux-mêmes explicites. Seul le scénario *Les Géants du Douro* (1934), consacré au travail des ouvriers viticoles, semble avoir fait l'objet d'une réelle possibilité de réalisation – un contrat fut même signé puis rompu. Cette veine sociale se retrouve dans d'autres projets abandonnés plus tardifs comme *Le Quartier de Shangai* (1958) qui aurait pu s'inscrire dans une esthétique proche du néoréalisme, tout comme *La Femme du voleur* (1964). À la contrainte de la censure, s'ajoutent des tournages avortés comme *Le Cœur* (1958), film sur une opération à cœur ouvert dont le tournage fut brutalement interrompu par crainte de compromettre le résultat de l'opération, et un film inachevé consacré à l'écrivain José Régio qui devait s'insérer dans un cycle plus vaste intitulé *Un peuple en scène*. Un projet fait exception, celui d'*Angélica*. On constate d'abord qu'il ne correspond ni à un essai d'avant-garde, ni au réalisme social, et qu'il privilégie une tonalité fantastique⁸. C'est

• 6 – À ce sujet il faut renvoyer à l'excellent article de Jacques PARSİ, « Les Films qu'on ne verra jamais », dans J. PARSİ (dir.), *op. cit.*, p. 71-91. Ce texte fournit en outre une énumération exhaustive et une description minutieuse des projets non réalisés.

• 7 – Propos de Manoel de Oliveira cités par J. BÉNARD DA COSTA, « Nota Introdutória », dans M. DE OLIVEIRA, *Alguns projectos não realizados*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1988, p. 7.

• 8 – Le personnage principal, un photographe juif persécuté ayant trouvé refuge au Portugal, est appelé pour photographier une jeune femme, Angélica, qui vient de mourir. Il tombe immédiatement fou amoureux de la morte après avoir fait son portrait et sombre peu à peu dans la folie

également le scénario le plus accompli – cas unique dans les projets non aboutis, le découpage technique est disponible et indique la durée de chaque plan à la seconde près – et auquel le cinéaste a attaché le plus de valeur. Le scénario d'*Angélica* brille d'un éclat particulier dans l'œuvre invisible du cinéaste car il offre les traces précises d'un résultat qu'on ne peut toutefois se représenter; il engendre de ce fait chez le commentateur l'illusion d'un objet qui ferait office de chaînon manquant dans la production si variée du cinéaste.

Dès les premières projections de *Douro, faina fluvial*, une situation singulière se met en place. Le film est immédiatement encensé par les intellectuels et les écrivains gravitant autour de la revue du second modernisme portugais *Presença*⁹, ou de la revue spécialisée *Movimento*, or Oliveira est quasiment le seul réalisateur national à jouir d'une telle bienveillance critique alors qu'il n'a réalisé qu'un seul film n'excédant pas vingt minutes. Oliveira commence à s'imposer comme une figure de référence avant d'avoir signé une œuvre conséquente ce qui constitue une particularité assez originale dans le domaine cinématographique.

Après *Aniki-Bóbó*, son premier long métrage, Oliveira ne peut réaliser des films que de façon épisodique comme *Le Peintre et la ville* (1956), sa première réalisation en couleur (il ne tournera plus dès lors en noir et blanc), ou le documentaire commandé par la Fédération nationale des Industries minotières, *Le Pain* (1959). À cette époque, juste avant l'émergence de nouveaux cinéastes, Oliveira fait figure de référence au sein du cinéma national mais il s'agit bien de la position éminemment paradoxale d'un maître sans film, auteur d'un unique long métrage¹⁰. Ce paradoxe s'amplifie encore au début de la décennie suivante avec l'achèvement de deux films, *Acte du printemps* et *La Chasse*, qui lui confèrent ainsi le statut de référence tutélaire du *Cinema novo* émergeant précisément au moment de la sortie

pour finir appelé par Angélica et la rejoindre dans la mort. Cf. M. DE OLIVEIRA, *Angélica*, Paris, Éditions Dis-Voir, 1998.

• 9 – La revue *Presença* fut fondée à Coimbra en 1927 par trois jeunes étudiants, José Régio, João Gaspar Simões et Branquinho da Fonseca (ce dernier remplacé par Adolfo Casais Monteiro, un ami proche d'Oliveira, à partir de 1930). Le « presencisme » est traditionnellement désigné comme le second modernisme portugais dont la relation par rapport au mouvement littéraire le plus novateur, le premier modernisme, celui de la revue *Orpheu*, fut très ambiguë puisqu'ils en furent les continuateurs (en publiant des textes des « modernistes » de la première génération, Fernando Pessoa en tête, ou en leur rendant hommage) tout en produisant une œuvre plus conventionnelle dans ses formes et plus étroite dans ses ambitions et ses valeurs. Je renvoie à la bibliographie en fin de volume pour les indications générales à ce propos.

• 10 – Une séance « historique », selon les termes de Bénard da Costa, se déroule dans l'important ciné-club de Porto en 1955. *Aniki-bóbó* est projeté après un film muet de Georges PALLU, *Lucros Ilícitos*, et confère à son réalisateur une reconnaissance importante. Suite à cette projection on pouvait lire sous la plume de Manuel PINA dans la revue *Imagem* : « Le cinéma national a besoin du sang jeune d'homme comme Manuel de Oliveira » (à l'époque Oliveira était âgé de 46 ans) : cité par J. BÉNARD DA COSTA, *O Cinema português nunca existiu*, Lisboa, CTT, 1996, p. 69.

de ces deux films. Mais si sa position prestigieuse est assurée, son œuvre reste entravée malgré la sortie presque concomitante des deux films cités¹¹. Les jeunes réalisateurs du *Cinema novo* portugais paraissent presque, pour un temps, prêts à mener une carrière plus prolifique que celle de leur aîné. Ainsi lorsque Paulo Rocha achève *Mudar de vida* en 1966, il a réalisé autant de longs métrages qu'Oliveira ; à l'époque il évoque d'ailleurs la position du cinéaste en ces termes :

« (Oliveira) a maintenant 56 ans, il a fait en tout deux longs métrages. Il a commencé sa vie professionnelle à 19 ans en s'achetant une caméra et en faisant *Douro, travail fluvial* qui représentait un des plus beaux débuts de l'histoire du cinéma : faire ça à 20 ans, c'est Orson Welles sans l'Amérique¹². »

À n'en pas douter, cette déclaration est un hommage rendu au cinéaste – comme le sera bien plus tard le film de la série « Cinéma de notre temps », *Oliveira l'architecte* – indiquant que son œuvre, au développement si singulier, ne peut servir de modèle à un cinéaste plus jeune que sur le mode d'une référence ambiguë ; ainsi s'explique peut-être la discrète ironie contenue dans la formule : « Orson Welles sans l'Amérique. »

Le recommencement perpétuel

L'activité cinématographique d'Oliveira ne devint vraiment effective que quelques années plus tard avec la réalisation du *Passé et le présent*, achevé en 1971, offrant le premier témoignage concret de la créativité des « années Gulbenkian »¹³. On voit ainsi se dessiner avec clarté un trait dominant de l'œuvre d'Oliveira, celui du recommencement perpétuel.

À partir du *Passé et le présent*, le discours critique, suivant une recommandation du cinéaste, a eu tendance à distinguer le cycle des « Amours frustrés » qui couvre l'ensemble des années soixante-dix. *Le Passé et le présent*, *Benilde*, *Amour*

• 11 – À titre de repères, Paulo Rocha et Fernando Lopes, les réalisateurs les plus emblématiques du nouveau cinéma portugais, sont nés tous les deux en 1935. *Les Vertes années (Os Verdes Anos)* de ROCHA sort au Portugal en novembre 1963, un mois après *Acte du printemps. La Chasse* bénéficie d'une sortie en février 1964 et *Belarmin (Belarmino)* de LOPES en novembre de cette même année. Le « recommencement » de l'œuvre d'Oliveira est donc exactement synchrone avec l'apparition du *Cinema novo*.

• 12 – « Entretien avec Paulo Rocha » par J.-A. FIESCHI et J. NARBONI, *Cahiers du cinéma*, n° 183, octobre 1966, p. 22.

• 13 – Après la faillite du producteur du *Cinema novo*, António da Cunha Telles, certains réalisateurs proposèrent à la Fondation Gulbenkian d'entrer dans la production de projets cinématographiques – la fondation étant privée, cela constituait un moyen habile de contourner les aides de l'état. Les réalisateurs fondèrent le CPC (*Centro Português de Cinema*, officiellement créée en juin 1970) et la fondation s'engagea dans une aide apportée à quatre longs métrages, le premier film achevé fut *Le Passé et le présent*, projeté au mois de novembre 1971 dans le grand auditorium de la fondation.

de perdition et *Francisca* se trouvent ainsi unifiés en raison d'une commune vision de l'amour impossible. Alors que le Portugal connaît de profonds changements (Révolution des œillets au printemps 1974, suivies de deux années d'expérimentations et de turbulences politiques), Oliveira se met à tourner de manière plus régulière, son œuvre commence à être reconnue à l'étranger (en particulier en France et en Italie). Après les « Amours frustrés », la production du cinéaste s'accélère de manière imprévisible à partir de la fin des années quatre-vingt. Depuis *Les Cannibales* (1988), il a réalisé au moins un film chaque année et il est définitivement installé comme une valeur qu'il est bon de placer dans les grands festivals internationaux, de Cannes à Venise. Le mouvement de reconnaissance se confirme (même s'il demeure somme toute modeste par rapport à l'infinie richesse de l'œuvre) et ce sont désormais des acteurs de renommée internationale que l'on peut retrouver dans les films signés par Manoel de Oliveira.

Reste à savoir si une périodisation est valable pour analyser cette œuvre couvrant près de huit décennies. La période qui va de la projection de *Douro* à la réalisation de *Aniki-Bóbo* est à mon sens la seule à pouvoir être définie avec rigueur. Bien qu'elle ne comporte que peu de projets menés à leur terme, elle correspond à l'entrée progressive d'Oliveira en cinéma. Et contrairement à ce qu'une vision rétrospective tend à recomposer avec une apparente continuité, il faut plutôt lui laisser son aspect de gestation. Il me semble trop artificiel de distinguer ensuite une période « documentaire » pour couvrir les films compris entre *Aniki-Bóbo* et *Le Passé et le présent* dans la mesure où ni *Acte du printemps* ni *La Chasse* ne peuvent être rangés dans cette catégorie si imprécise. Si l'on considère la totalité de la carrière d'Oliveira, l'ensemble le moins hétérogène en apparence, celui du cycle des « Amours frustrés », prête également à discussion car un critère stylistique commun n'est pas aisé à dégager. Comment rapprocher par exemple *Le Passé et le présent* (très découpé avec de nombreux mouvements de caméra) et *Francisca* (presque entièrement statique et composé de longs plans séquences)? L'expression même des « Amours frustrés », si elle semble adéquate pour qualifier *Amour de perdition* et *Francisca*, est plus ambiguë appliquée au *Passé et le présent* pour ne rien dire de *Benilde*. *Le Soulier de satin* peut tout autant être défini comme un développement sur l'amour se réalisant dans son impossibilité et, avec un minimum de rigueur, il faudrait l'ajouter à la tétralogie. On pourrait continuer à argumenter de la sorte mais l'arbitraire de cette catégorie reste évident.

L'aporie d'une tentative de périodisation devient plus nette encore si l'on considère les films réalisés après *Le Soulier*. Tout juste peut-on essayer de distinguer des films d'une grande densité romanesque ou historique (de *Val Abraham* au *Cinquième Empire*) et ceux d'apparence plus modeste (*Belle toujours*), voire désinvolte (*La Casette*), parfois à la tournure intime plus nette (*Porto de mon enfance*).

Mais on peut craindre que cette alternative soit elle aussi illusoire car cette difficulté à périodiser est tributaire d'une conception linéaire du temps qui ne convient pas à une œuvre comme celle d'Oliveira, faite de discontinuités, d'interruptions, de propositions formelles souvent différentes les unes des autres. Le caractère imprécis d'une tentative de périodisation invite en tout cas à ne pas privilégier une présentation chronologique. Il semble difficile en effet d'approcher l'ensemble des films selon un modèle de temporalité linéaire que leur réalité récuse. On trouve en effet chez Oliveira un appel à la discordance des temps incompatible avec un modèle historique chronologique et cumulatif. Dans ce mouvement de perpétuel recommencement, s'il faut néanmoins avancer un titre qui fasse événement, je désignerai *Acte du printemps* comme étant non pas l'origine mais le lieu où retentit¹⁴ le plus nettement la puissance du cinéma d'Oliveira comme une véritable mise en scène de la parole.

Comme le notait déjà Serge Daney en 1977 pour décrire la situation singulière de Manoel de Oliveira : « *Dans la critique française* : régulièrement redécouvert¹⁵ » et le critique faisait ensuite la liste des articles publiés dans les *Cahiers du cinéma* depuis les années cinquante¹⁶. Le phénomène est plus ancien encore puisque dès la première projection publique de *Douro, faina fluvial*, on trouve signé par Émile Vuillermoz, un article très élogieux qui constitue la première mention en français du nom d'Oliveira¹⁷. Dans un premier temps, assez long il est vrai en raison de la lenteur avec laquelle s'est développé le travail du cinéaste, un certain malentendu semble constant. Ainsi André Bazin note que *Aniki-bóbo* réalisé « en 1944 [en fait 1942], sous l'influence directe du cinéma italien, s'accordait au grand mouve-

• 14 – M. BLANCHOT, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 470 : « Seul nous met au niveau du pouvoir poétique le *retentissement*, appel de l'image à ce qu'il y a d'initial en elle, appel instant à sortir de nous et à nous mouvoir dans l'ébranlement de son immobilité. Le "retentissement" n'est donc pas l'image qui retentit (en moi, lecteur, à partir de moi), il est l'espace même de l'image, l'animation qui lui est propre, le point de jaillissement où parlant, au-dedans, elle parle déjà tout au dehors. »

• 15 – S. DANÉY, « Notes sur les films de Manoel de Oliveira », *Cahiers du cinéma*, n° 276, mai 1977, article repris dans S. DANÉY, *La Maison cinéma et le monde*, Paris, POL, 2001, p. 294-300.

• 16 – À partir de la courte notice d'André BAZIN, « Oliveira », *Cahiers du cinéma*, n° 75, octobre 1957, p. 47-48. Le phénomène est similaire dans *Positif* où le nom d'Oliveira est cité dès le numéro 4, en 1953.

• 17 – Émile VUILLERMOZ écrivait dans *Le Temps* du 3 octobre 1931 : « Manuel de Oliveira et son opérateur António Mendes ont vraiment organisé sous nos yeux un ballet fantastique de l'eau et du fer. Jamais le pathétique nouveau de l'architecture du fer et la poésie éternelle de l'eau n'avaient été traduits avec plus de force et d'intelligence. Il faut louer hautement les dons magnifiques de cinématographistes révélés par cette réalisation. Voilà enfin de jeunes artistes qui pensent et voient cinématographiquement. Leur œil saisit immédiatement dans un objet l'angle essentiel, l'éclairage éloquent, le volume expressif, la ligne chargée de pensée. » Les réactions du public portugais lors de la projection sont moins enthousiastes, inaugurant là aussi la relation ambivalente entre Oliveira et les spectateurs et critiques de son pays.

ment néo-réaliste¹⁸ ». L'assimilation d'*Aniki-Bóbo* au néoréalisme est le premier lieu commun critique sur Oliveira. Il semble que Georges Sadoul ait le premier suggéré cette association abusive¹⁹. Celle-ci paraît désormais corrigée et rétrospectivement elle paraît un peu étonnante – sauf à assimiler tout plan tourné en extérieur au néoréalisme! – puisque le fond idéologique propre à cette esthétique est tout à fait absent du film. Dans ce mouvement de « redécouverte régulière », un point reste toutefois symptomatique, au moins jusqu'à la fin des années soixante-dix. À l'exception du jugement de Vuillermoz, sans nuance mais bref, les réserves transparaissent toujours, même dans les commentaires bienveillants ou élogieux, et de la part de critiques qui seront pourtant des fidèles de l'œuvre du cinéaste portugais – c'est le cas, par exemple, de l'article de Daney tout juste évoqué. Pour renvoyer à un jugement ancien, Jacques Demeure écrit en 1957 à propos de *Aniki-Bóbo* que « la minceur du prétexte, la maladresse des acteurs enfantins, les aspects moralisateurs furent pour nous autant d'obstacles infranchissables (pour apprécier le film)²⁰ » ; une opinion similaire est reprise par Jean-Claude Biette, en 1965, à propos du même film dans un compte-rendu pourtant louangeur²¹. On pourrait ainsi multiplier les exemples qui viendraient confirmer cette reconnaissance longtemps ambivalente²². La rupture intervient avec les sorties successives, dans un intervalle de deux années (1979-1981), d'*Amour de perdition* et de *Francisca*. La renommée d'Oliveira est désormais acquise, les publications, les festivals, les numéros spéciaux de revue se succèdent et, un peu plus de dix ans plus tard, ce mouvement trouve son achèvement avec l'enthousiasme critique unanime et la reconnaissance publique qui entourent la sortie de *Val Abraham* (1993) – c'est d'ailleurs dans la suite immédiate de cette notoriété que, pour ma part, je découvre progressivement son œuvre. Ce bref rappel concernant la reconnaissance du cinéaste dans la critique française doit servir à situer le point d'ancrage historique et géographique de ce travail qui hérite de cette histoire, de ses contretemps, de ses enthousiasmes comme de ses aveuglements ou de ses contradictions. Les films d'Oliveira sont désormais visibles mais cela ne signifie pas pour autant qu'ils soient mieux vus. Un des motifs principaux de cet ouvrage est ainsi d'ouvrir à la connaissance de cette œuvre sans commune mesure dans l'histoire du cinéma afin de la faire mieux connaître et aimer.

• 18 – A. BAZIN, *op. cit.*, p. 47.

• 19 – G. SADOUL, *Histoire Générale du cinéma, l'époque contemporaine*, Paris, Denoël, 1954, p. 237-238.

• 20 – J. DEMEURE, « Manuel de Oliveira (suite) », *Positif*, n° 25-26, 1957, p. 87.

• 21 – J.-C. BIETTE, « Notes sur l'œuvre de Manuel de Oliveira », *Cahiers du cinéma*, n° 175, février 1966, p. 19.

• 22 – Pour plus de détails sur cette histoire française de la réception du cinéaste portugais, cf. J. LEMIERRE, « Algumas notas sobre a recepção em França da obra de Manoel de Oliveira », *Camões*, n° 12-13, janvier-juin 2001, p. 116-126.

L'auteur en question

La carrière de Manoel de Oliveira dessine une figure de cinéaste maître affirmée sans ostentation excessive. Il importe toutefois de ne pas tomber dans une vision trop pieuse ou trop héroïque des grands artistes et de déplacer alors la question de l'auteur. Dans sa célèbre conférence « Qu'est-ce qu'un auteur²³ ? », Michel Foucault insiste sur deux notions qui accompagnent la disparition de l'auteur tout en opérant un blocage théorique qui, à son avis, en limite la portée. La première notion mise en avant est celle d'œuvre : quels en sont les contours précis, les limites exactes ? Comme l'écrit Foucault : « Le mot "œuvre" et l'unité qu'il désigne sont probablement aussi problématiques que l'individualité de l'auteur²⁴. » À l'évidence cette interrogation sur « l'œuvre » concerne de manière directe toute approche monographique. Comment traiter, par exemple, les projets non réalisés du cinéaste tout juste évoqués, et parmi ceux-ci ne faut-il pas distinguer une simple situation narrative décrite dans un entretien d'un scénario entièrement rédigé et découpé (le cas d'*Angélica*) ? Le problème se pose également pour un certain nombre de courts métrages : est-il pertinent d'insérer *Le Portugal fait déjà des automobiles* dans l'œuvre du cinéaste ? Sans aucun doute, mais avec quel statut et pour tenir quel discours à son sujet ? Pour le définir comme un simple film de circonstance ? Mais n'est-on pas cantonné au jugement de goût ? Comme un témoignage anecdotique de l'inclination d'Oliveira pour le sport automobile (s'agit-il alors d'un discours sur l'œuvre ?) ? Ou encore, comme la trace d'une imprégnation diffuse de l'esthétique futuriste (dans ce cas il s'agirait d'une certaine mauvaise foi interprétative) ? À un autre niveau, on peut également s'interroger sur la place à accorder aux entretiens ou aux textes du cinéaste. Et quel statut donner alors aux écrits qui ne sont pas à proprement parler « théoriques », des poèmes par exemple ? Des textes et des entretiens d'Oliveira seront fréquemment cités dans les pages qui vont suivre mais ils le seront toujours avec prudence et sans jamais être considérés comme le dernier mot ou une garantie de vérité.

L'écriture constitue pour Foucault la deuxième notion servant à contenir le risque de la disparition de l'auteur. L'écriture aurait tendance, tout en rompant avec toute inscription empirique de l'auteur, à conserver son statut sur un mode transcendantal : par une sorte de conjonction inattendue, un principe religieux (sacralité, tradition préservée, sens caché à interpréter) et un principe critique (création, survie de l'œuvre, significations implicites à commenter) fournissent un fond conceptuel opérant cette sauvegarde de l'auteur. De la sorte écrit Foucault :

• 23 – M. FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), *Dits et écrits*, vol. I, Paris, Gallimard, 1994, p. 789-821.

• 24 – *Ibid.*, p. 795.

« La disparition de l’auteur, qui depuis Mallarmé est un événement qui ne cesse pas, se trouve soumise au verrouillage transcendantal²⁵. » Là encore, l’argument doit être pris en considération, non pas de manière prescriptive mais comme une difficulté dont il faut avoir conscience. Il n’est pas certain en effet qu’il soit tout à fait possible d’accomplir ce mouvement de disparition de l’auteur au-delà des apories de la notion d’écriture décrite par Foucault. Sans proposer de théorie des notions d’œuvre et d’auteur, cette monographie essaie de les prendre en compte dans leur complexité.

Il peut sembler nécessaire toutefois de rechercher un critère susceptible de rassembler l’essentiel de l’œuvre étudiée. Si un travail monographique appelle une discussion préalable sur la notion de style, une finalité de la recherche reviendrait alors à isoler un critère interne permettant de reconnaître un auteur une fois les éléments de « son » style parfaitement définis. « Par “style”, écrit Meyer Schapiro, on entend une forme constante – et parfois les éléments, les qualités et l’expression constants – dans l’art d’un individu ou d’un groupe d’individus²⁶. » Si l’on suit cette définition classique, le style apparaît comme le résultat d’une opération synthétique et normative qui tente d’unifier les régularités en ménageant, dans une juste proportion (dont la « justesse » est difficile à évaluer), une place pour les exceptions les plus notables, ou pour une évolution historique. La première question (proche de l’aporie) qui se pose est évidemment celle de la mesure qu’il convient d’affecter aux exceptions et aux métamorphoses si le dessein recherché est bien celui de l’unité. Par ailleurs, il reste à savoir quelles références et quels corpus servent à définir cette norme. N’est-on pas condamné alors à se servir de catégories aussi larges, et donc aussi approximatives, que classique ou moderne ?

De la notion de style on peut dire en outre, dans la continuité de la remarque précédente, qu’elle exprime une tendance au mode d’explication historiciste, avec généralement une conception du temps historique linéaire ou schématiquement dialectique, et teintée de ce modèle « biogico-vitaliste » que Schapiro évoque dans la suite de son article. Peut-on réduire chaque auteur à la formulation d’une substance idéale dont chaque exception ne serait qu’un accident permettant, par contraste, de mieux distinguer ce qu’il en est du style propre de l’auteur ? Une mise à distance de la notion de style paraît donc essentielle d’autant plus que l’étendue de la carrière d’Oliveira et sa diversité rendent toute définition du style-Oliveira bien hasardeuse. Comment rapprocher en effet des œuvres que parfois des décennies séparent ou bien penser leur enchaînement sur un mode qui ne neutralise pas leurs différences ?

• 25 – M. FOUCAULT, *op. cit.*, p. 796.

• 26 – M. SCHAPIRO, « La Notion de style » (1953), *Style, artiste, société*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1982, p. 35.

Afin de résister à la vision trop homogène inhérente à la logique auteuriste, il convient d'engager une « détotalisation » de l'œuvre d'Oliveira qui ne se résume pas pour autant au morne constat du caractère unique de chacun des films. J'entends ici le terme de détotalisation dans le sens où il est utilisé par Louis Marin dans un texte consacré à l'étude de l'œuvre de Pascal dont il présente la logique de la façon suivante :

« Mon intention sous ce titre [“Un texte nommé ‘Pascal’”] n'est pas de présenter Pascal, encore moins d'offrir une introduction à sa pensée. Cette perspective impliquerait une conception totalisatrice de l'œuvre pascalienne, la volonté d'en retrouver la logique d'ensemble, le désir d'en produire le système achevé. Mon propos est inverse : insister sur la détotalisation du texte pascalien, montrer comment des logiques différentes y sont à l'œuvre, s'offrir aux effets de rupture et de discontinuité qui s'y indiquent²⁷. »

Dans notre perspective, il s'agit d'ouvrir à une connaissance de l'« œuvre » d'Oliveira qui puisse revêtir l'aspect d'une introduction – non pas en négligeant les antécédents critiques mais parce que la richesse d'une telle œuvre appelle un moment qui doit rassembler ses directions principales. C'est en raison de cette nécessité que la notion de détotalisation prémunit contre des formulations trop systématiques ou la volonté de faire prévaloir ce que Marin nomme la logique d'ensemble sur la singularité de l'œuvre. Détotaliser ne revient pas à juxtaposer des analyses singulières, on l'aura bien compris, mais impose de ne pas négliger les ruptures, de repérer les logiques figuratives différentes, voire contradictoires, en essayant de les décrire de manière précise, en indiquant quand elles disparaissent et aussi au sein de quelle configuration elles surgissent. Ce travail s'oppose donc à une conception organiciste soucieuse de formuler artificiellement l'homogénéité et la finalité d'une œuvre. Une difficulté réside alors dans la double échelle de lecture à tenir : formuler ce qu'est le cinéma selon Manoel de Oliveira, tout en restant attentif, en permanence, aux approches de détail. C'est la raison pour laquelle cet ouvrage est orienté par la double polarité formée par la parole et le lieu qui offre un champ de recherches vaste sans pour autant bloquer d'autres approches – « orienté » indique bien en outre que cette ligne directrice doit s'autoriser quelques détours pour ne pas écraser les films sous la seule exigence de clarté (par ailleurs nécessaire). En partant toujours de l'œuvre même, de la puissance propre aux images signées par Oliveira, il s'agit d'approcher quelque chose comme son « idiome », pour faire entendre également, dans un nécessaire écart, à la fois irréductible et stimulant, une distance géographique et linguistique avec l'objet de cette étude.

• 27 – L. MARIN, « Un texte nommé “Pascal” », dans *Pascal et Port-Royal*, Paris, PUF, 1997, p. 11.