

Camões

REVISTA DE LETRAS E CULTURAS LUSÓFONAS

JANEIRO
JUNHO
2001

numero
12/13

Manoel de Oliveira

abstracts in English

resúmenes en Español

abrégés en Français

MINISTÉRIO
DOS NEGÓCIOS
ESTRANGEIROS



Touchstone: the so-called «eternal female element» in the work of Manoel de Oliveira

João Bénard da Costa

This opening article provides us with an overall look at the work of a filmmaker who, besides acting in, supervising or co-directing at least seven other pictures (sometimes without being credited for it), has directed twenty-two full-length and fifteen short films over the last seven decades.

In the words of João Bénard da Costa, «while Oliveira's films have undoubtedly changed enormously since 1931, there is also no denying that a profound unity – both thematic and obsessive – runs right through his work. Although it undergone a lot of changes (including in his most recent films – few directors can perhaps be said to have altered so much), much more has remained the same». This unity is expressed in a set of characteristics that are above all present from *Benilde ou a Virgem-Mãe* (Benilde or the Virgin Mother) onwards. Amongst other things, da Costa particularly points out: the alternating use of long sequences without dialogue and scenes with a lot verbal action; a decidedly ghostlike corporality, in which the protagonists move like phantoms in locations that are equally spectral or can be associated with death; the imbalance between the female characters' strength and the weakness of their male counterparts; and finally, the

famous Manoel de Oliveira «standpoint» – i.e. the fact that he overtly uses the theatricality of the acting as an essential element in his art and turns his back on the naturalism and realism that are predominant in today's cinema.

Conversation with a view... Paulo Branco

Interview by Maria João Seixas

In this interview Maria João Seixas outlines the portrait of an adventurous producer who, in a universe of ever more cautious international film producers, is a daring and creative dreamer. Despite the experience provided by a career that has already spanned more than twenty years, he keeps trying, «albeit not always successfully», to ensure «that each film is an adventure, a new adventure». His relationship with Manoel de Oliveira is paradigmatic of the way in which he works. At one point during the conversation he explained that: «As is only natural, after all this time I have established a relationship of complicity with many directors. Any film one does is always an open door to the next one, and so on – a kind of constant 'work in progress'. It was with Manoel de Oliveira that I learnt the rules that underlie this complicity. It really is a great pleasure to work with someone who surprises us every day. We have been working together for twenty years and that is absolutely what happens. Based on my experience with him I have tried to extrapolate the

virtual aspects of a relationship like ours, which is very, very stimulating, to other directors. For example, when I embarked on the production of «Francisca», the Portuguese film world considered Manoel de Oliveira to be a very difficult director to produce. People thought that I would fall flat on my face in a big way. On top of everything else, I was not a real producer – I was a kind of adventurer. The trust that Oliveira placed in me from day one was like a spring impelling me to make sure that the film was made under the best possible conditions. And that's what happened».

Os Caminhos da Prostituição (the Paths to Prostitution)

Manoel de Oliveira

Using a scandal that occurred within a bourgeois family during his bohemian period as his pretext, in this text Manoel de Oliveira evokes his childhood and youth – especially the phase that we nowadays call adolescence. The narrative, which is full of odd and interesting details, describes Oporto society in the 1920's and 30's with noteworthy realism and precision. «Like some other young people, I quickly turned to the bohemian life and was soon invaded by a taste for nightlife – something that was also a school in itself, but one with a lot of pitfalls. [...] Bohemianism was (and I say was, because bohemia as it used to be no longer exists. Nights on the town are

different – things like discotheques and other types of entertainment that have lost all the romanticism which characterised the true bohemian spirit), and it was then, like a disruption that was latent in society for reasons that were both tacit and tactical in nature. That's why it was said of any boy who was going through a time of upheaval like that, that he was at the point in life when he could 'correr o seu fado' (take his turn with fate) – a period of time that young men were allowed because they needed to free themselves from the urges of the libido that were normal at their age, and in practise so that they would become familiar with the things that it was forbidden to do in society. It was also a way of preventing them from straying later on, in the belief that if they 'lived their fate' at the right moment, they would make more thoughtful heads of family when they were married».

Rios da terra, rios da nossa aldeia (rivers that run through the land, rivers that run through our village)

Manoel de Oliveira

«O rio da minha aldeia» (My village's river). That was what the Tagus was to Pessoa, but not to me. My village is Oporto and its river is the Douro. It still bears traces of times that that are long

past, but are still memorable – the typical «rabelos» (port-wine boats), which are reminiscent of the age when the Vikings used to come and take the gold that was to be found in the river sands at Araújo.

In it I see myself as if in a multifaceted mirror, inasmuch as yesterday it was one thing and today it is another – and tomorrow it will certainly be something else again. Just as it has changed, so have I, and today I'm no longer what I was yesterday, and tomorrow I won't be what I am today. Which means that just like the waters in the channels carved by rivers, life flows in people until it reaches its ending.

An ending which is our entryway to that great spirit, that immense ocean into which all of us will end up flowing.

Body, mind and mysterious voices from the waters: Oliveira's Douro – history, myth and artistic creation

Nello Avella

Manoel de Oliveira's «village river» is the Douro, which flows into the ocean at Oporto, the city in which he was born. It is transversal like the Tagus, but the two are profoundly different. «River majestic like no other», says the great writer Agustina Bessa-Luís, from whose texts

Oliveira took several of his masterpieces. At the beginning of *Fanny Owen* (the novel on which the film *Francisca* (1981) is based), however, Agustina herself says that the Douro has not been as widely sung as the Tagus or the Mondego (amongst other things, the latter was linked to the tragic death of Inês de Castro).

Resorting as they do to the phenomenology of the imagination, dreams and poetry of Gaston Bachelard (1884-1962), Oliveira's boats and waters are full of meanings in both the psychoanalytical and the eternal sense of the word – that is to say, of the fantastic structure which the French philosopher thought was at the root of human work. In Bachelard's opinion the ship leads to a rebirth, in that it takes the shape of a rediscovered cradle and evokes the maternal breast.

Manoel de Oliveira's Douro

Maria de Fátima Braga de Matos

Manoel de Oliveira gilds («*doura*») the Douro – that metallic band of light, sinuous and questioning like a woman, which he transposes onto film under the name Teresinha, Teresa, Mariana, Emma..., sometimes a loser, sometimes a predator. The Douro is a sensual body, a womb-receptacle for grapes, energy and thoughts that uses sunlight to defend itself from our gaze and blind us. We need mist – that kind of protective film of which Manoel de Oliveira speaks – in order to be able to see it.

Oliveira and the documentary: creations of the mind

João Lopes

For a reason that has to do with pure historical exactness, it is important to remember that in fact Oliveira's work was born under the sign of the documentary. *Douro, Faina Fluvial* (Working on the Douro River, 1931) wanders along the banks of the River Douro, revealing details of its daily life and at the same time gathering symbolic echoes (remember the presence of the policemen and the image of authority they represented, for example).

The documentary vision which Oliveira seeks to attain is a far cry from anything that could be mistaken for some model from a naturalist or spontaneous school. The passing of the decades (and a look at some of the films that Oliveira has directed over the years) has enabled us to see that his is a universe of a constant – and sometimes perverse – challenge to any «immediatism» in things or people. There is always a spirit, something «from beyond reality», which Oliveira aims at like some kind of bizarre self-criticism of filmmaking itself – we see what we see, but the invisible is always a value that is both present and, when it really comes down to it, even desired. To this extent, where Oliveira is concerned we cannot say that there is any feeling of «documentary films» versus «fictional films». The documentary way of looking at things and the practise of fiction are aspects that aid

and abet one another and are permanently entwined in a play of thematic and formal ambivalences.

The Oliveira Century

Elisa Frugnoli

In this text Elisa Frugnoli compares the chronology of the main cinematic innovations of the last hundred years with the life and work of Manoel de Oliveira. A tempting subject, given that the director was born in 1908. Her conclusion could not be more of a surprise. For some people the introduction of Dolby sound – a system designed to reduce background noise – in 1978 marked the end of the cycle of the great dates of the cinema of the last century. It was the year in which Manoel de Oliveira reached the age of 70 and also that in which he relaunched his cinematographic career. The long gaps between two films, which were so characteristic of the first phase of his work, disappeared. That year witnessed the appearance of *Amor de Perdição* – the third adaptation of the novel with the same name written by Camilo Castelo Branco. The fact is that if – despite the boom in special effects – since 1978 there have been no significant dates for cinema as a whole, Manoel de Oliveira has not stopped. Over the last 20 years he has produced 16 full-length features, plus some shorts and documentaries. Since 1988 he has made a feature film a year, all of which have been international successes.

The paradigmatic functions of «O Acto da Primavera» in Manoel de Oliveira's films

João Mário Grilo

In João Mário Grilo's opinion, Manoel de Oliveira's films were never the portrayal of the smallness of the Portuguese world, but rather a ritual celebration – sometimes nostalgic, sometimes ironic – of the vestiges of its remote and painful greatness. This is why Grilo is never able to understand the accusations of «slowness» and «statism» that it was customary to level at Oliveira's films in around the 1970's and 80's. In 10 minutes of *Acto da Primavera* (Rite of Spring) the director moves from a farmer who is turning the earth to a news item about going to the moon, to the preparation of a Passion Play, to a vision of urban life, to the beginning of the Play itself and to a look at the films which have rendered it eternal on celluloid. How many filmmakers would risk jumps like these? How many films have managed to offer such dramatic, cosmic associations? The real subject matter of *Acto da Primavera* is not technique, but ideas and sentiments.

Like all great filmmakers, Oliveira has built his cinematic work on the basis of an incessant struggle between epoch and time. In his films time is always about mortifying an epoch, a way of giving it a new time, and even – as in «O Convento» (The Convent) – a non-time.

Just as the Lumière brothers' shots do not grow old, so Oliveira's films do not age because their time is not the time that is passing in them, but that which remains in them. Nothing happens. Everything is.

Manoel de Oliveira: the seduction of the literary text

Father João Francisco Marques

In Manoel de Oliveira's filmmaking the presence of the literary text can be seen as the structural support for the end product. The majority of his films are inspired by a literary work. The time he spent with José Régio stimulated this aspect of his creative personality and lay behind a constantly renewed process of looking for subjects in the inexhaustible seedbed of Portuguese and foreign literature. His admirable, packed and carefully arranged long shots, which some people call stills and which suit the dimension of the original texts, are as dynamically revealing of inner depths as they are of endless symbolic horizons. The close-ups of people and things guide and concentrate the gaze of both body and mind. This is a cinema with claws that grabs anyone who accepts it and possesses the sensibility to take up the challenge.

An interested reader, Oliveira's long life full of occasional conversations, encounters and discoveries placed in his path a panoply of literary works that

were to form points of both departure and arrival for his obsessive themes: love, the meaning of life and death, old age, destiny, the human condition and the Christian debate about the earthly and the transcendent. The fascination exerted by the texts – easy to understand in someone who yearned to be a writer and who chooses and discusses, interpellates and uses with unique criterion and intuition – leads him to treat them like a kind of invisible treasure that he wants to expose to the splendour of the sun.

The music of the films of Manoel de Oliveira's mature period

João Pais

It is current practise to divide the life and work of creative artists into three major periods. The first is that of «youth» (the duration of which varies according to the time it takes the artist to gain a place in his or her milieu); the second is that of «maturity», when the artist's style is defined and his or her work gains in stature; and the third is that of «old age» and established fame (if any). The musical collaboration between João Pais and Oliveira occurred precisely in the two decades – the 1970's and 80's – and the seven full-length films of the director's central or so-called «mature» phase.

When Oliveira entrusted João Pais with the choice of the music for *O*

Passado e o Presente (Past and Present) – the first film on which they worked together – the film itself was already in the can. Only the music was needed before the cutting process could begin. The two of them talked a lot about music's function in films in general and this one in particular. The composer told the director that he found music which was employed as a decoration or emotional boost to the action repugnant and that as far as he was concerned, his main job would be to create an invisible and indivisible parallel world that would serve as a counterpoint to the realities created by the picture and the words – a world that would be structured in «musical time» and which, when necessary, would actually structure the «film time». Manoel de Oliveira agreed and thenceforth – for the twenty years during which they worked hand-in-hand – this was the basis for a perfect tacit understanding. Together they went where no one had been before – the creation of an original opera film, *Os Canibais* (The Cannibals), which represented the culmination of one of the most notable partnerships in the history of Portuguese cinema.

Memory of a film critic

Manoel de Oliveira

This letter was Manoel de Oliveira's posthumous homage to the great film critic Serge Daney. However, it is above all a celebration of friendship and a profound reflection on that which its

author considered to be truly essential in his art. «*The fact is that in this thing we call cinema, I deeply believe that the image which is projected onto the screen is immaterial. It is like the ghost of some real or imagined reality – an image that doesn't belong to the concrete world of applied science. [...] Because cinema is neither camera nor film, nor the developing machines or studios or auditoria, much less the videos and suchlike, nor even the actors, directors, scriptwriters, dialogue writers, conductors and musicians or any of the technicians who so generously give themselves over to the creative process so that the complex process of creation can take place. In reality, just like our body, that process doesn't work if it is missing the mind, which provides the impulse behind all things.*».

A few notes on the reception that Manoel de Oliveira's work has received in France

Jacques Lemière

The great turning point in Manoel de Oliveira's relationship with the French public occurred with the appearance of *Amor de Perdição* (Doomed Love) in 1979. However, even prior to that, Manoel de Oliveira had already been recognised as a great Portuguese film director in the influential, albeit limited circles of dedicated film fans and critics. For many years his was the only name that came up when people talked about

Portuguese films. Nevertheless, of his earlier works only *O Acto da Primavera* (Rite of Spring), which opened on the commercial circuit on the 10th of April 1963, was seen anywhere other than in the context of film festivals and retrospectives. The truth is that if we look at the history of Oliveira's work in France over the years, it is possible to conclude that not only has it been constantly rediscovered by certain figures in the French film world, but that it has also been associated with milestones in the evolution of the art of the country's film critics.

Still, inasmuch as it represented the beginning of a normal commercial career for his films there, the success achieved by *Amor de Perdição* was the catalyst for Oliveira's rediscovery in France. The enthusiastic reception that greeted the film was the first step in a very special closeness between Oliveira himself and the French audience, which has lasted until now. This is a relationship that takes the same shape as his work – solidly anchored in the singular nature of the Portuguese identity and culture, yet simultaneously capable of universality.

«Vou para casa» (I'm going home)

José Matos Cruz

In *Vou para casa*, which was shot in French and in Paris, Oliveira took a look at the very cradle of the cinema itself and at the same time achieved established

international status. As always, and with his habitual collaborator Jacques Parsi, he came up with a script of disturbing dramatic simplicity. However, this time they worked without any literary references other than those derived from the nature and the symbolism of the plot, which was perfectly adapted to the most personal of imaginary worlds.

Gilbert Valence is an old and respected theatrical actor who has played all the great roles over the course of his career, but remains uneasy and unsatisfied in the face of the world that surrounds him. One day he loses his wife, daughter and son-in-law in a car crash and is just left with his small grandson... This is the basis for the plot, which the veteran actor Michel Piccoli takes on with exceptional mastery.

Once again, Oliveira clearly displays an extraordinary ability to seize trends and impressions and to mould them to his inner world of expectations, values and disquiets with subtlety, lucidity and talent, thereby rendering virtual an up-to-date testimony to anguishes and emotions that is simultaneously about commitment and premonitory. However, the filmmaker is also increasingly allowing a ritual sublimation of irony and serenity to shine through his work.

On «Vou para Casa»

Interview by Jacques Parsi

In Jacques Parsi's words, «*'Vou para casa' is almost a non-story and looks as simple as its title. It takes place in fairylike Paris*

at the dawn of the year 2000. This is the city of lights, the reflection and centre of all our complex western civilisation – a civilisation in which the complex seems to superimpose itself on the essential, like in a game played by innocent (imprudent) children, the result of which may very well – or rather, may very unfortunately – be the pathetic and unlooked for socio-ecological emergence of the world of tomorrow, in which 'I'm going home' would lose all meaning».

In this interview, the co-author of the script asks the director about a number of questions which are specific to this film and yet are simultaneously permanent issues in all of Manoel de Oliveira's work – questions about the meaning of life and the meaning of death, about a certain idea of modernity and about a certain concept of cinema.

*Abstracts by Piedade Braga Santos
Translated by Richard Rogers*

Piedra de Toque: el eterno toque femenino en la obra de Manoel de Oliveira

João Bénard da Costa

Este artículo de apertura nos trae un análisis del conjunto de la obra de un cineasta que, a lo largo de las últimas siete décadas, dirigió veintidós largometrajes y quince cortos, además de haber sido actor, supervisor o co-director acreditado o no, por lo menos en siete otros títulos.

Para João Bénard da Costa, *«si bien es indiscutible que el cine de Oliveira cambió mucho de 1931 hasta hoy, es igualmente indiscutible que hay una profunda unidad (unidad temática y unidad obsesional) a lo largo de toda su obra. Cambiando mucho (quizás pocos cineastas hayan cambiado tanto, inclusive en sus películas más recientes) mucho más fue lo que persistió de lo que se alteró»*. Esta unidad se expresa en un conjunto de características presentes sobre todo a partir de «Benilde ou a Virgem-Mãe» («Benilde o la Virgen-Madre»). El autor destaca, entre otras, la alternancia de grandes secuencias sin diálogos con secuencias muy habladas; una materialidad fuertemente fantasmagórica, en que los protagonistas se mueven como espectros, en locales igualmente espectrales o que se pueden asociar a la muerte; el desequilibrio entre la fuerza de las mujeres y la debilidad de los hombres; es, finalmente, el

ya tan conocido «punto de vista» de Manoel de Oliveira, esto es, la asunción de la teatralidad de representación como materia esencial de su arte, volviendo la espalda tanto al naturalismo como al realismo, predominantes en el cine de nuestros días.

Conversación con vista para... Paulo Branco

Entrevista de Maria João Seixas

Maria João Seixas traza en esta entrevista un retrato de un productor aventurero que, en el universo cada vez más cauteloso de los productores mundiales de cine, es soñador osado y creativo. A pesar de la experiencia de más de veinte años de carrera continua intenta *«no siempre con éxito, que cada película sea una aventura, una nueva aventura»*.

Y explica a cierta altura de la conversación: *«Al final de todo este tiempo, como es comprensible, establecí relaciones de complicidad con muchos directores. Una película que se hace es siempre una puerta abierta para una próxima y así sucesivamente. Es una especie de 'work in progress' constante. Fue con Manoel de Oliveira que aprendí las reglas de esta complicidad. Es un gran placer trabajar con alguien que nos sorprende constantemente. Hace veinte años que trabajamos juntos y es justamente eso lo que ocurre. A partir de él intenté extrapolar para otros directores*

las virtudes de una relación de este tipo, que es muy, muy estimulante. Cuando, por ejemplo, partí para la producción de 'Francisca' ('Francisca'), Manoel de Oliveira era considerado en Portugal un director muy difícil de producir. Se preveía para mí un gran golpe. Además yo no era reconocido aún como un productor en serio todavía, era como una especie de aventurero. La confianza que Oliveira depositó en mí, desde el primer momento, me motivó como un resorte, garantizando que la película fuera hecha en las mejores condiciones posibles. Y fue lo que pasó».

Los caminos de la prostitución

Manoel de Oliveira

Con el pretexto de una historia escandalosa, transcurrida en el seno de una familia burguesa de su tiempo de bohemio, Manoel de Oliveira evoca, en este texto, su infancia y juventud, en especial aquella fase de la vida que hoy llamamos adolescencia.

La narración, llena de pormenores curiosos, describe, con notable realismo y precisión, la sociedad de Oporto de los años veinte y treinta. *«Como algunos otros jóvenes, rápido me metí en la vida bohemia y temprano incorporé el gusto por la vida nocturna, cosa que al mismo tiempo, no dejaba de ser una escuela, pero una escuela con muchos altibajos»*.

[...] *La vida bohemia fue (y digo fue, porque hoy la vida bohemia ya no existe como era antes, las noches son otras, como las discotecas, y también otras las diversiones, habiendo perdido todo el romanticismo que caracterizaba el verdadero espíritu de lo bohemio) y era entonces, como una desregulación latente en la sociedad por razones de orden tácito y táctico. Y, por eso, de cualquier joven que atravesara ese momento de contrariedad, se decía que estaba en edad de correr o seu fado (lapso de tiempo dado a los jóvenes como necesario para soltar las cargas libidinales propias de la edad y, en la práctica, incursionar en lo que estaba prohibido hacer en sociedad. Era, también, una forma de evitar deslices tardíos, en la creencia que, habiendo vivido seu fado en el tiempo correspondiente, una vez casados, serían mejores jefes de familia)*».

Ríos de la tierra, ríos de nuestra aldea

Manoel de Oliveira

«O rio da minha aldeia». Así era el Tajo para Pessoa, pero no para mí. «O rio da minha aldeia», el Oporto, es el Duero. Quedan todavía en este río vestigios dejados en tiempos lejanos, pero todavía memorables: son los típicos barcos *rabelos*, reminiscencia de cuando vinie-

ron allí los vikingos, a sacar el oro que había en la arena del río, en el lugar del Araíño.

En él me veo y me vuelvo a ver como en un espejo multifacetado, pues ayer era una cosa y hoy ya es otra, seguramente será otra mañana.

Así como él cambió yo también cambié, y ya no soy hoy lo que fui ayer y no seré mañana lo que soy hoy. Lo que quiere decir que la vida corre por dentro de las personas como el agua en los cursos tallados para los ríos, hasta llegar a su fin. Fin que es nuestra entrada para ese gran espíritu, ese inmenso Océano donde todos acabaremos por desembocar.

Cuerpo, espíritu y voces misteriosas de las aguas: el Duero de Oliveira entre historia, mito y creación artística

Nello Avella

Para Manoel de Oliveira, el río de «*su aldea*» es el Duero, que desemboca en Oporto, su ciudad natal, y es transversal como el Tajo, pero profundamente diferente de éste. «*Río majestuoso como no hay otro*», dice Agustina Bessa-Luís, la grande escritora de cuyos textos Oliveira tomó varias de sus obras-primas. En el comienzo de *Fanny Owen*, la novela en la cual se basa la película

«Francisca» (1981) («Francisca»), Agustina dice que el Duero no fue tan célebre como el Tajo o el Mondego (éste último vinculado, entre otras cosas, a la trágica muerte de la famosísima Inês de Castro)

Recorriendo la fenomenología de la imaginación, del sueño y de la poesía de Gastón Bachelard (1884-1962), los barcos y las aguas de Oliveira se llenan de significado en el sentido psicoanalítico y eterno, esto es, de la estructura fantástica que, según el filósofo francés, estaría en la base del trabajo humano. Para Bachelard, el barco conduce a un renacimiento en medida en que se manifiesta como la cuna redescubierta, evocando el seno materno.

El Duero de Manoel de Oliveira

Maria de Fátima Braga de Matos

Manoel de Oliveira dora el Duero, esa cinta metalizada de luz, coleante e interrogativa como una mujer, transportada a la cinta de celulosa con el nombre de Teresinha, Teresa, Mariana, Ema ... algunas veces perdedora, otras depre-dadora.

Es el Duero un cuerpo sensual, vientre receptor de uvas, de energía y de pensamiento que, con la luz del sol se defiende de nuestra mirada y nos ciega. Necesitamos de neblina, esa especie de capa protectora de la cual habla Manoel de Oliveira, para que podamos ver.

Oliveira y el documental: trabajos del espíritu

João Lopes

Por una razón de pura precisión histórica, es importante recordar que, de hecho, la obra de Oliveira nació bajo el signo del documental. «Douro, Faina Fluvial» (1931) («Duero, Faena Fluvial») se presenta como una deambulación por las orillas del río Duero, revelando elementos de su cotidiano y, al mismo tiempo, acumulando resonancias simbólicas (se debe recordar, por ejemplo, la presencia de los guardias y de sus imágenes de autoridad).

Oliveira está lejos de buscar una visión documental que se confunda con cualquier modelo de naturalismo o espontaneísmo.

El propio paso de las décadas (y la confrontación con algunas de las películas que Oliveira fue dirigiendo) permitió entender que este es un universo de constante – y a veces perverso – desafío a cualquier inmediatismo de las cosas y de las personas. Hay siempre un espíritu, un *«algo del más allá»* que Oliveira marca como una especie de bizarra autocrítica del propio cine – vemos lo que vemos, pero lo invisible es siempre un valor presente y, en el límite, deseado. En esta medida, no hay en Oliveira *«películas-documentales»* contra *«películas de ciencia-ficción»*: La visión documental y la práctica de la ciencia-ficción son apenas dos

vertientes cómplices, permanentemente enlazadas en un juego de ambivalencias temáticas y formales.

El siglo de Oliveira

Elisa Frugnoli

Elisa Frugnoli confronta en este texto la cronología de las principales innovaciones en el cine de los últimos cien años, como asimismo la vida y obra de Manoel de Oliveira. Tema tentador, teniendo en cuenta que el director nació en 1908. Y la conclusión no podría ser más sorprendente. La introducción del sonido de Dolby, sistema reductor del ruido de fondo, en 1978 cierra para algunos, el ciclo de las grandes fechas del cine del último siglo. Es el año en que Manoel de Oliveira cumple 70 años, y es, también, el año de la relanzamiento de su producción cinematográfica.

Los grandes intervalos entre dos realizaciones, tan característicos en la primera fase del autor, desaparecen. En 1978 surge *«Amor de Perdição»* («Amor de Perdición»), tercera adaptación de la novela homónima de Camilo Castelo Branco. De hecho, si el cine no presenta fechas significativas, a pesar del *boom* de los efectos especiales, Manoel de Oliveira no para. En los últimos 20 años produjo 16 largometrajes, algunos cortos y documentales.

A partir de 1988 realiza un largometraje por año, y todos con éxito internacional.

Funciones paradigmáticas de «O Acto da Primavera» en el cine de Manoel de Oliveira

João Mário Grilo

Para João Mário Grilo, el cine de Manoel de Oliveira nunca fue un retrato de la pequeñez del mundo portugués, pero una manifestación ritual –ora nostálgica, ora irónicas– de los vestigios de su remota y dolorosa grandeza. Justamente por eso, también, el autor nunca pudo entender las acusaciones de «lentitud» y «estatismo» que por los años 70 y 80 era costumbre hacer al cine de Oliveira. En 10 minutos del «Acto da Primavera» («El Acto de Primavera»), el director pasa de un labrador que abre la tierra a una noticia sobre el viaje a la luna, a la preparación del Auto de la Pasión, a una visión de la vida urbana, al inicio del propio Auto y una ojeada sobre el cine que lo eternizó en película. ¿Cuántos cineastas correrían el riesgo de dar estos saltos? ¿Cuántas películas sabrían promover tan dramáticas y cósmicas asociaciones? La verdadera materia de «Acto da Primavera» no es la técnica, sino las ideas, los sentimientos. Como todos los grandes cineastas, Oliveira construyó su cine, sobre base de un combate incesante entre la época y el tiempo. El tiempo de sus películas es siempre un trabajo de mortificación sobre la época, una forma de dar a la época un tiempo nuevo o, incluso, como en el caso de «O Convento» («El

Convento»), un no-tiempo. Las películas de Oliveira no envejecen como no envejecen los planos de los Lumière, porque no es el tiempo de lo que en ellas pasa sino el tiempo de lo que en ellas permanece. Nada ocurre. Todo es.

Manoel de Oliveira: la seducción del texto literario

Padre João Francisco Marques

La presencia del texto literario en la filmografía de Manoel de Oliveira puede ser considerada como su soporte estructural. La mayoría de sus películas arranca inspirada en una obra literaria. La convivencia con José Régio estimuló este aspecto de su personalidad creadora, y estuvo en el origen de un siempre renovado proceso de búsqueda temática, en las alforjas inagotables de la literatura portuguesa y extranjera. Sus admirables, densos y cuidados largos planos, «llamados parados», en armonía a las dimensiones de los textos originales, son tan dinámicamente reveladores de profundidades interiores como de interminables horizontes simbólicos. Los primeros planos de personas y cosas guían y concentran la mirada, tanto la del cuerpo como la del espíritu. Cine con garras que toma a quien lo acepta y tiene sensibilidad para tomar el desafío.

Lector interesado, su largo pasado, repleto de conversaciones, encuentros y descubrimientos ocasionales, le fue

poniendo en el camino una panoplia de obras literarias que vinieron a constituir puntos de llegada y de partida para sus temas recurrentes: el amor, el sentido de la vida y de la muerte, la vejez, el destino, la condición humana, el debate cristiano de lo terreno y lo trascendente. La fascinación por los textos, bien comprensible en quien anhelaba ser escritor, que él escoge y discute, interpreta y utiliza con un criterio y intuición únicos, lo lleva a tratarlos como una especie de tesoro invisible que desea ser expuesto al esplendor del sol.

La música de las películas de la madurez de Manoel de Oliveira

João Paes

Es común dividir la vida y obra de los artistas creadores en tres grandes períodos. El primero «*de la juventud*» (mas o menos prolongada, consonante la inserción del artista en su medio); el segundo, «*de la madurez*», donde se define el estilo del artista y donde la obra adquiere volumen; y el tercero, «*de la vejez*» y la consagración (cuando la hay). La colaboración musical de João Paes con Oliveira se dio justamente en las dos décadas – los años setenta y ochenta del siglo XX – y en las siete películas de largometraje de su período central, es decir «*de la madurez*».

Cuando Oliveira confió a João Paes la elección de la música de «O Passado e

o Presente» («El Pasado y el Presente») –la primer obra en que trabajaron juntos – el rodaje de la película había concluido. Le faltaba sólo la música para pasar al montaje. Hablaron mucho, entonces, sobre la función de la música en el cine en general y en esta película en particular. El compositor le dijo que la música como decoración o refuerzo sentimental de la acción le repugnaba y que, a su modo de ver, su función principal sería la de crear un mundo invisible e indecible, paralelo y en contrapunto con las realidades de la imagen y de la palabra –un mundo estructurado en el «*tiempo musical*» y, cuando fuere necesario estructurante del «*tiempo filmico*». Manoel de Oliveira concordó, y de allí en más – en los veinte años en que colaboraron – esa fue la base de un entendimiento tácito y perfecto. Juntos llegarían donde nadie llegara antes: La creación del film ópera original, «Os Canibais» («Los Canibales»), que representa la culminación de una de las más notables colaboraciones del cine portugués.

Recuerdo de un crítico de cine

Manoel de Oliveira

Esta carta, escrita póstumamente, es el homenaje de Manoel de Oliveira al gran crítico de cine Serge Daney. Pero es, sobretudo, una celebración de amistad y una reflexión profunda sobre lo que el autor considera como verdaderamente esencial en su arte. «*En efecto,*

creo profundamente en esta cosa que llamamos cine que, en cuanto imagen proyectada sobre una pantalla es inmaterial, es como un fantasma de cualquier realidad, real o imaginada; imagen que no pertenece a la realidad concreta de la ciencia aplicada. [...] Porque el cine no es máquina de filmar; ni cinta, ni máquina de revelar; o estudios o auditorios ni, mucho menos todavía, los vídeos y similares, ni siquiera los actores, o directores, los autores de los argumentos, y de los diálogos, los maestros y los ejecutantes de las partituras, o cualquiera de los técnicos que tan generosamente se dan al proceso de la creación, para que el proceso complejo de la creación se realice, pues este, tal como nuestro cuerpo, no funciona si le falta el espíritu, impulsor de todas las cosas».

Algunas notas sobre la recepción en Francia de la obra de Manoel de Oliveira

Jacques Lemière

El gran cambio en la relación entre Manoel de Oliveira y el público francés se dio en 1979 con el estreno de «Amor de Perdição» («Amor de Perdición»). Pero, antes incluso de esta fecha, Manoel de Oliveira ya había sido reconocido, en los círculos influyentes, si bien reducidos, de cinéfilos y críticos, como un gran director portugués. Durante muchos años fue el único nombre mencionado cuando se

hablaba de cine portugués. Mientras tanto, de su obra anterior, solamente «O Acto da Primavera» («El Acto de Primavera»), estrenada comercialmente el 10 de Abril de 1963, había trascendido más allá de la mera presentación en festivales y las retrospectivas. De hecho, si examinamos el curso de la obra de Oliveira en Francia a lo largo del tiempo, podemos concluir que correspondió a un proceso de redescubrimiento permanente por parte de las figuras francesas de los medios cinéfilos, marcando, también, el curso de la crítica en Francia.

Sin embargo, el éxito de «Amor de Perdição», fue el elemento catalizador del redescubrimiento de Oliveira en Francia, al inaugurar una carrera comercial regular de sus películas en ese país. La recepción entusiasta de la que fue objeto la película, inició una relación de proximidad muy especial entre él y sus espectadores franceses, que dura hasta hoy. Es una relación que parece hecha a imagen de su obra: sólidamente anclada en la singularidad de la identidad y la cultura portuguesa y, simultáneamente, capaz de universalidad.

Vuelvo a casa

José Matos Cruz

En «Vou para casa» («Vuelvo a casa»), filmando en francés y en París, Oliveira aborda su propia versión del cine, culminando al mismo tiempo una obra internacional. Como siempre, y con su colaborador habitual Jacques Parsi,

concibió el argumento de una perturbadora simplicidad dramática. Sin referencias literarias, excepto de aquellas que se desprenden de la naturaleza y de la simbología de la trama, con perfecta adecuación al imaginario más personal.

Un viejo y prestigioso actor de teatro que, a lo largo de su carrera, interpretó todos los grandes papeles, Gilbert Valence permanece inquieto e insatisfecho ante del mundo que lo rodea. Hasta que, un día, pierde a la mujer, la hija y el yerno en un accidente, quedándole apenas un pequeño nieto ... Esta es la trama sintética, cuyo desempeño el veterano Michel Piccoli asume con un prodigio majestuoso.

Mas una vez, Oliveira hizo evidente la extraordinaria capacidad para captar tendencias, impresiones, moldeándolas de un modo sutil, con lucidez y talento, a su mundo interior de expectativas, valores, inquietudes, así virtualizando un testimonio actual de angustias, emociones, que es, simultáneamente, de compromiso y premonitorio. Pero, cada vez más, el cineasta deja traslucir una sublimación ritual de ironía y serenidad.

A propósito de «Vou para casa»

Entrevista de Jacques Parsi

En las palabras de Jacques Parsi, «'Vou para casa' ('Vuelvo a casa') es casi una no-historia, de apariencia sencilla como su título, que transcurre en la feérica París, en el despertar del año 2000,

ciudad de luces, reflejo y centro de toda nuestra compleja civilización occidental, civilización donde lo complejo parece yuxtaponerse a lo esencial, tal como en un juego de niños inocentes (imprudentes), cuyo resultado puede muy bien, o mejor; muy mal, ser una patética e inesperada eclosión socio-ecológica en el mundo de mañana, y donde perdería todo el sentido decir: vuelvo a casa».

En esta entrevista, el co-autor del argumento cuestiona al director sobre un conjunto de interrogantes particulares acerca de esta película y que son, al mismo tiempo, permanentes en toda la obra de Manoel de Oliveira. Interrogantes sobre el sentido de la vida y el sentido de la muerte, sobre una cierta idea de modernidad, sobre una cierta idea de cine.

*Resúmenes de Piedade Braga Santos
Traducido por M. F.*

* *Nota del traductor: Los títulos de las películas estrenadas en España están a continuación, entre paréntesis, a los títulos originales en portugués.*

Pierre de Touche: l'éternel féminin dans l'œuvre de Manoel de Oliveira

João Bénard da Costa

Cet article d'ouverture nous présente une analyse de l'ensemble de l'œuvre d'un cinéaste qui, tout le long des sept dernières décades, a fait vingt-deux films et quinze courts-métrages, outre avoir été acteur ou co-réalisateur, mentionné ou pas, au moins dans sept autres titres.

Pour João Bénard da Costa, *«s'il est indiscutable que le cinéma de Oliveira a beaucoup changé depuis 1932, il est indiscutable aussi qu'il y a une unité profonde – une unité thématique et obsessionnelle – tout le long de son oeuvre. Ayant beaucoup changé (peu de cinéastes ont autant changé, même dans leurs films les plus récents) bien plus est ce qui a demeuré»*. Cette unité peut être remarquée dans un ensemble de caractéristiques présentes surtout depuis «Benilde ou la Vierge-mère». L'auteur fait noter, entre autres, l'alternance de grandes séquences sans dialogues avec des séquences beaucoup parlées; il y a une corporalité bien puissamment fantomatique, où les personnages se déplacent comme des spectres, dans des lieux également spectraux ou susceptibles d'être associés à la mort; le déséquilibre entre la force des femmes et la faiblesse des hommes; et finalement, le fameux «point de vue» de Manoel de Oliveira, c'est à dire, l'as-

somption de la théâtralité de la représentation en tant que matière essentielle de son art, tournant le dos soit au naturalisme soit au réalisme qui sont prédominants dans le cinéma actuel.

Conversation avec vue vers... Paulo Branco

Interview de Maria João Seixas

Maria João Seixas dessine dans cette interview le portrait d'un producteur aventurier qui, dans l'univers chaque fois plus précautionneux des producteurs mondiaux de cinéma, est rêveur, courageux et créatif. Malgré l'expérience d'une carrière de plus de vingt ans, il continue d'essayer *«pas toujours avec succès, que chaque film soit une aventure, une nouvelle aventure»*. Ses rapports avec Manoel de Oliveira sont paradigmatiques de sa façon de travailler. Et à un moment donné de la conversation, il explique: *«Au bout de tout ce temps, c'est compréhensible, j'ai établi des rapports de complicité avec beaucoup de réalisateurs. Un film est toujours une porte ouverte pour un prochain film et ainsi de suite. Une sorte de 'work in progress' constant. C'est avec Manoel de Oliveira que j'ai appris les règles de cette complicité. C'est un plaisir immense de travailler avec quelqu'un qui nous surprend à chaque fois. Il y a vingt ans que nous travaillons ensemble et c'est exactement ça ce qui se passe. En partant de Oliveira j'ai essayé d'extrapo-*

ler vers d'autres réalisateurs les virtualités d'un rapport de ce genre, que je trouve très stimulant. Quand, par exemple, je me suis engagé dans la production de 'Francisca', Manoel de Oliveira était considéré au Portugal un réalisateur très difficile de produire. Au départ, on voyait venir l'échec. Et en plus, je n'étais pas encore un producteur qu'on pouvait prendre au sérieux, j'étais une sorte d'aventurier. La confiance que Oliveira m'a faite, dès la première heure, a été une sorte de ressort qui pouvait garantir que le film fut fait dans les meilleures conditions. Et c'est ce qui s'est passé».

Les Chemins de la Prostitution

Manoel de Oliveira

Sous prétexte d'un scandale au sein d'une famille bourgeoise de sa jeunesse un peu bohémienne, Manoel de Oliveira évoque, dans ce texte, son enfance et sa jeunesse, en particulier cette période de la vie que nous appelons actuellement l'adolescence. Le récit, plein de détails intéressants, nous parle, avec grand réalisme et précision, la société de Porto des années vingt et trente. *«Comme beaucoup d'autres garçons, j'ai vite plongé dans la bohème et très tôt j'ai pris le goût de la vie nocturne, ce qui, en même temps, n'était pas moins une école, mais une école pleine de trappes. [...] La bohème a été (et je dis 'a été', parce qu'aujourd'hui la bohème telle qu'elle l'était n'existe plus, la nuit est une toute autre chose, comme les discothèques, et les amusements de même, car actuellement*

ils ont perdu tout le romantisme qui caractérisait le véritable esprit de la bohème) et elle l'était alors, une sorte de dérèglement latent de la société pour des raisons tacites et tactiques. Et c'est ainsi qu'à n'importe quel garçon qui traversait ce moment-là, l'on disait qu'il avait l'âge de courir son fado (un lapsus de temps accordé aux garçons comme étant nécessaire à se défouler des charges libidinales propres de leur âge et, dans la pratique, connaître ce qui était interdit en société. C'était aussi une manière d'empêcher les amours tardives, dans la croyance qu'ayant vécu leur fado au moment juste, après le mariage, ils seraient des chefs de famille plus posés)».

Fleuves de la terre, fleuves de notre village

Manoel de Oliveira

«Le fleuve de mon village». Tel était le Tago pour Pessoa, mais pas pour moi. «Le fleuve de mon village», Porto, est le Douro. Il y a encore dans ce fleuve des vestiges d'antan, mais encore mémorables: les typiques barques rabelos, réminiscence du temps où les vikings venaient chercher l'or qui existait dans le sable du fleuve, à Arinho.

Je m'y vois comme dans un miroir multiforme, car hier il était une chose et aujourd'hui il en est une autre, et demain certainement encore une autre. Tel qu'il a changé, moi aussi j'ai changé et je ne suis plus aujourd'hui ce que

j'étais hier et je ne serai pas demain ce que je suis aujourd'hui. Ce qui veut dire que la vie court en nous comme l'eau dans les cours creusés par les fleuves jusqu'à leur embouchure.

Embouchure qui est notre entrée dans ce grand esprit, cet immense Océan où nous irons tous finir.

Corps, esprit et voix mystérieuses des eaux: le Douro de Oliveira entre l'histoire le mythe et la création artistique

Nello Avella

Pour Manoel de Oliveira, le fleuve de «son village» est le Douro qui descend jusqu'à Porto, sa ville natale, et court longitudinalement comme le Tage, mais très différent de celui-ci. «Fleuve majestueux comme nul autre», dit Agustina Bessa-Luis, le grand écrivain, dont les textes ont donné lieu à plusieurs chefs-d'œuvre de Manoel de Oliveira. Au début de *Fanny Owen*, le roman qui a servi de base à «Francisca» (1981), Agustina dit que le Douro n'a pas été non plus célébré que le Tage ou le Mondego (celui-ci lié entre autres à la mort tragique de la très renommée Inês de Castro).

Se servant de la phénoménologie de l'imagination, du rêve et de la poésie de Gaston Bachelard (1884-1962), les bateaux et les eaux de Oliveira se

remplissent de significations au sens psychanalytique et éternel, c'est à dire, de la structure fantastique qui, selon le philosophe français, serait à la base du travail humain. Pour Bachelard, le navire mène à une renaissance dans la mesure où il se manifeste en tant que berceau redécouvert, en évoquant le sein maternel.

Le Douro de Manoel de Oliveira

Maria de Fátima Braga de Matos

Manoel de Oliveira peint en or le Douro, cette bande métallisée de lumière, ondulante et interrogative comme une femme, transportée vers la bande de cellulose sous le nom de Teresinha, Teresa, Mariana, Ema..., à la fois perdante et prédatrice. Le Douro est un corps sensuel, ventre-receptacle de raisins, d'énergie et de pensées qui, à l'aide de la lumière du soleil se défend de notre regard et nous aveugle. Nous avons besoin de brouillard, de ce voile protecteur dont parle Manoel de Oliveira, pour que nous soyons capables de voir.

Oliveira et le documentaire: les travaux de l'esprit

João Lopes

Pour des raisons de pure exactitude historique, il est important de rappeler

qu'en fait l'œuvre de Oliveira est née sous le signe du documentaire. «Douro, Faina Fluvial» (1931) se présente comme une déambulation au bord du Douro, nous révélant des éléments de son quotidien et, en même temps, accumulant des résonances symboliques (rappelons, par exemple, la présence des policiers et de leur image d'auto-rité).

Oliveira est loin de chercher un regard documentaire qui se confonde avec un quelconque modèle de naturalisme ou de spontanéisme. Le passage même des décades (et la vision de certains films qu'Oliveira a dirigés) a permis de comprendre qu'il s'agit d'un univers de défi permanent – et, parfois, pervers – à tout immédiatisme des choses et des gens. Il y a toujours un esprit, un «*au delà du réel*» que Oliveira prétend atteindre comme sorte de bizarre auto-critique du cinéma même – nous voyons ce que nous voyons, mais l'invisible est toujours une valeur présente et, à la limite, souhaitée. Dans cette mesure, il n'y a pas chez Oliveira de «*films-document*» contre des «*films de fiction*»: le regard documentaire et la pratique de la fiction sont tout simplement deux versants complices, toujours mêlés dans un jeu d'ambivalences thématiques et formelles.

Le Siècle de Oliveira

Elisa Frugnoli

Elisa Frugnoli met en confrontation dans ce texte la chronologie des princi-

pales innovations cinématographiques dans les cent dernières années et la vie et l'œuvre de Manoel de Oliveira. Thème tentant, puisque le réalisateur est né en 1908. Et la conclusion ne pouvait être plus surprenante. L'introduction du son Dolby, système qui réduit le bruit de fond, en 1978, clôt pour certains, le cycle des grandes dates du cinéma du siècle dernier. C'est l'année de l'anniversaire de Oliveira et c'est aussi l'année du recommencement de sa production cinématographique. Les grandes périodes d'intervalle entre deux films, si caractéristiques de la première phase de l'auteur, disparaissent. En 1978 surgit «Amour de Perdition», troisième adaptation du roman homonyme de Camilo Castelo Branco. En effet, si le cinéma ne présente pas de dates significatives, malgré le *boom* des grands effets, Manoel de Oliveira ne s'arrête pas. Dans les 20 dernières années, il a réalisé seize films, quelques courts-métrages et des documentaires. Depuis 1988 il réalise un film par an et tous accueillis internationalement avec succès.

Fonctions paradigmatiques de «Acte du Printemps» dans le cinéma de Manoel de Oliveira

João Mário Grilo

Pour João Mário Grilo, le cinéma de Manoel de Oliveira n'a jamais été le

portrait d'un monde portugais mineur, mais une célébration rituelle – à la fois nostalgique et ironique – des traces de sa lointaine et douloureuse grandeur. De ce fait, l'auteur ne peut pas comprendre les accusations de «lenteur» et de «statisme» que vers les années 70 et 80 étaient faites au cinéma de Oliveira.

En 10 minutes de «Acte du Printemps», le réalisateur va, tour à tour, d'un paysan labourant la terre à la nouvelle de l'atterrissage sur la lune, à la préparation de la représentation de la Passion, à une vision de la vie urbaine, au commencement de la même représentation et à un regard qui l'a éternisée en film.

Combien de cinéastes ont-ils osé courir le risque de ces sauts? Combien de films ont-il su présenter ces dramatiques et cosmiques associations? La véritable matière de «Acte du Printemps» n'est pas la technique, mais les idées, les sentiments.

Comme tous les grands cinéastes, Oliveira a bâti son cinéma sur le combat permanent entre l'époque et le temps.

Le temps de ses films est toujours un travail de mortification sur l'époque, une façon de donner à l'époque un temps nouveau et même, comme c'est le cas de «Le Couvent», une absence de temps. Les films de Oliveira ne vieillissent pas de même que les plans des Lumières ne vieillissent pas, parce que leur temps n'est pas le temps de qui passe en eux mais si le temps de ce qui demeure en eux. Rien ne se passe. Tout y est.

Manoel de Oliveira: la séduction du texte littéraire

João Francisco Marques

La présence du texte littéraire dans la filmographie de Manoel de Oliveira peut être considérée son support structurel. La plupart de ses films part de façon inspirée d'une oeuvre littéraire. La convivialité avec José Régio stimula cet aspect de sa personnalité créatrice et fut à l'origine d'un processus de recherche de sujets toujours renouvelé, dans la littérature portugaise et étrangère. Ses admirables, denses et soignés longs plans, dits arrêtés, en accord avec la dimension des textes débités, sont si dynamiquement révélateurs de profondeurs intérieures aussi bien que d'horizons symboliques infinis. Les plans de détail de personnes et de choses guident et concentrent le regard, celui du corps et celui de l'esprit. Cinéma avec des griffes qui agrippe celui qui l'accepte et possède la sensibilité capable de saisir son défi.

Lecteur intéressé, son long passé, plein de conversations, de rencontres et de découvertes occasionnelles, a mis sur sa route d'innombrables oeuvres littéraires qui ont constitué des points de chute et de départ pour ses thèmes obsédants: l'amour, le sens de la vie et de la mort, la vieillesse, le destin, la condition humaine, le débat chrétien du terrestre et de la transcendance. La fascination des textes, fort compréhensible pour quelqu'un qui souhaitait devenir écrivain, qu'il choisit et discute,

qu'il interpelle et utilise avec un critère et une intuition uniques, fait qu'il les traite comme une sorte de trésor invisible qu'il souhaite exposer à la splendeur du soleil.

La musique des films de la maturité de Manoel de Oliveira

João Paes

Il est courant de diviser la vie et l'oeuvre des artistes créateurs en trois grandes périodes. La première, celle de la «jeunesse» (plus ou moins prolongée, suivant l'insertion de l'artiste dans son milieu); la deuxième, celle de la «maturité», où le style de l'artiste se définit et où l'oeuvre acquiert sa réputation; et la troisième, celle de la «vieillesse» et de la consécration (quand celle-ci existe). La collaboration musicale de João Paes et de Oliveira s'est faite justement dans les deux décades – les années soixante-dix et quatre-vingt du XX^{ème} siècle – et dans les sept films de sa période centrale, dite de la «maturité».

Quand Oliveira confia à João Paes le choix de la musique de «Le Passé et le Présent» – la première oeuvre dans laquelle ils ont travaillé ensemble – le tournage était terminé. Il lui manquait seulement la musique pour passer au montage. Ils ont beaucoup parlé, alors, sur la fonction de la musique au cinéma en général et dans ce film en particulier.

Le compositeur lui a dit qu'il ne supportait pas la musique en tant que décoration ou renfort sentimental de l'action et que, selon lui, sa fonction principale devrait être de créer un monde invisible et indicible, parallèle et en contrepoint avec les réalités de l'image et de la parole – un monde structuré dans le «temps musical» et, au besoin, structurant du «temps filmique». Manoel de Oliveira était du même avis et, dorénavant – pendant les vingt ans de collaboration – cette façon d'envisager la musique a été la base d'une entente tacite et parfaite. Ensemble ils sont arrivés où personne n'était arrivé: la création d'un film-opéra, original, «Les Cannibales», qui représente le sumum d'une des plus notables collaborations du cinéma portugais.

Mémoire d'un critique de cinéma

Manoel de Oliveira

Cette lettre, écrite ultérieurement, est l'hommage de Manoel de Oliveira au grand critique cinématographique Serge Daney. Mais elle est, surtout, une célébration de l'amitié et une réflexion profonde sur ce que l'auteur considère véritablement essentiel dans son art. «*En effet, je crois fermement à cette chose qu'on appelle cinéma qu'en tant qu'image projetée sur l'écran est immatérielle; sorte de fantôme de n'importe*

quelle réalité, réelle ou imaginaire, image qui n'appartient pas à la réalité concrète de la science appliquée. [...] Car le cinéma n'est pas caméra, ni pellicule, ni appareil à développer, ni les studios ni les salles et, encore moins, vidéo ou similaire, ni les acteurs, réalisateurs, ou les auteurs des scénarios et des dialogues, ni les chefs d'orchestre ni les exécutants des partitions, ou n'importe lequel des techniciens que si généreusement s'offre au processus de création, pour que ce processus complexe de la création se réalise, car celui-ci, à la manière de notre corps, ne fonctionne pas si l'esprit lui fait défaut, cet esprit impulsion de toutes choses».

Quelque notes sur la réception en France de l'œuvre de Manoel de Oliveira

Jacques Lumière

Le grand virage dans les rapports de Manoel de Oliveira avec le public français a eu lieu en 1979 avec «Amour de Perdition». Mais même avant cette date, Manoel de Oliveira était déjà reconnu comme étant un grand cinéaste portugais dans les cercles influents, quoique réduits, des cinéphiles et des critiques. Pendant des années il fut le seul nom mentionné quand on parlait de cinéma portugais. Cependant, dans son oeuvre antérieure, seul «Acte du Printemps»,

dans le circuit commercial le 10 avril 1963, avait dépassé la simple présentation dans le cadre des festivals et des rétrospectives. En fait, si nous examinons le parcours de l'œuvre de Oliveira en France, nous pouvons conclure qu'il correspond à un processus de redécouverte permanente de la part des milieux français cinéphiles et qui marque aussi le parcours de la critique en France.

Cependant, le succès de «Amour de Perdition» a été l'élément catalyseur de la redécouverte de Oliveira en France, inaugurant une carrière commerciale régulière de ses films dans ce pays. L'accueil enthousiaste dont le film a fait l'objet, a entamé une relation de proximité très spéciale entre lui-même et ses spectateurs, qui continue encore aujourd'hui. C'est une relation qui semble faite à l'image de son oeuvre: solidement ancrée dans la singularité de l'identité et de la culture portugaises et, simultanément, capable d'universalité.

«Je rentre à la maison»

José Matos Cruz

Dans «Je rentre à la maison», film tourné en français et à Paris, Oliveira traite le berceau même du cinéma en même temps qu'il atteint la consécration internationale. Comme toujours, et avec son collaborateur habituel Jacques Parsi, il a conçu un argument d'une troublante simplicité dramatique. Mais sans références littéraires, à l'exception de celles qui découlent de la nature et de la

symbologie de la trame, avec une parfaite adéquation à l'imaginaire le plus personnel.

Un vieil et réputé acteur de théâtre qui, pendant sa carrière, interpréta tous les grands rôles, Gilbert Valence, se trouve inquiet et insatisfait devant le monde qui l'entoure. Un jour, il perd sa femme, sa fille et son gendre dans un accident de voiture. Il lui reste tout simplement un petit-fils un bas âge... Voici la trame synthétique dont le rôle est joué par le déjà célèbre Michel Piccoli.

Une fois de plus, Oliveira nous montre son extraordinaire capacité à saisir des tendances, des impressions, les modelant de façon subtile, avec lucidité et talent, à son monde intérieur de désirs, de valeurs, d'inquiétudes, rendant virtuel un témoignage actuel d'angoisses, d'émotions, qui est, simultanément, engagé et prémonitoire. Mais, toujours d'avantage, le cinéaste laisse paraître une sublimation rituelle d'ironie et de sérénité.

À propos de «Je rentre à la maison»

Interview avec Jacques Parsi

Selon les mots de Jacques Parsi, «*Je rentre à la maison* est presque une non-histoire, sous une apparence très simple, comme son titre, qui se passe dans féerique Paris, au début de l'an 2 000, ville-lumière, reflet et centre de notre

complexe civilisation occidentale, civilisation où le complexe semble plus important que l'essentiel, comme dans un jeu d'enfants innocents (imprudents), dont le résultat peut très bien, ou plutôt, très mal, devenir une inattendue éclosion socio-écologique dans le monde de demain, et où il n'y aurait pas de sens à dire: Je rentre à la maison».

Dans cette interview, le co-auteur de l'argument interroge le réalisateur sur un ensemble de questions particulières à ce film et qui sont, simultanément, permanentes dans la totalité de l'œuvre de Manoel de Oliveira. Interrogations sur le sens de la vie et le sens de la mort, sur une certaine idée de la modernité, sur une certaine idée du cinéma.

*Abrégés de Piedade Braga Santos
Traduit par Magda Figueiredo*



