

Mondes imaginaires Le plus vieux des réalisateurs

Yves Laberge

Number 321, January 2020

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/93520ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Laberge, Y. (2020). Review of [Mondes imaginaires : le plus vieux des réalisateurs]. *Séquences : la revue de cinéma*, (321), 46–46.



—
Nicolas TRUFFINET (dir.),
Mondes imaginaires.
Le cinéma de Manoel de Oliveira,
Paris, Éditions Vendémiaire,
2017, 165 p.
[Avec ill.]

MONDES IMAGINAIRES

LE PLUS VIEUX DES RÉALISATEURS

YVES LABERGE

À 106 ans, Manoel de Oliveira (1908-2015) était le réalisateur le plus âgé de l'histoire du cinéma, devançant les 98 ans de Claude Autant-Lara (1901-2000) et les 101 ans de Leni Riefenstahl (1902-2003). Avec une carrière de 85 années, il incarnait le cinéma portugais, un peu comme Ingmar Bergman symbolisait le cinéma de sa Suède natale. Mais avec cette différence que Manoel de Oliveira était toujours actif même après avoir atteint ses 100 ans, réalisant des films remarquables comme *Christophe Colomb*, *l'énigme* (2008), *Singularités d'une jeune fille blonde* (2009), *L'étrange affaire Angélica* (2010), *Gebo et l'ombre* (2012) et quelques petits courts métrages. Le Festival de Cannes lui remettra un prix honorifique pour ses 100 ans, et il y retournera !

Mondes imaginaires: le cinéma de Manoel de Oliveira est l'une des rares monographies en français consacrées au cinéaste. Les premiers chapitres retracent les grandes étapes de sa carrière irrégulière, à partir de son premier court métrage, *Douro, Faina Fluvial* (1931), décrivant le fleuve traversant sa ville natale de Porto. Ses films subséquents, marqués par une narration discontinue et non conventionnelle, sont souvent considérés comme étant longs et exigeants, voire inaccessibles, mais aussi d'une indéniable beauté formelle.

Certains des plus beaux longs métrages de Manoel de Oliveira sont devenus pratiquement introuvables en version française : sa « tétralogie des amours frustrées » (p. 38) aux réminiscences parfois proches du surréalisme et de l'amour fou atteint un sommet avec *Amour de perdition* (1978), d'après un beau roman de Camilo Castelo Branco, puis son chef-d'œuvre, *Francisca* (1981), adapté du roman *Fanny Owen* de Agustina Bessa-Luís. D'ailleurs, *Francisca* a été projeté à Montréal et à Québec dans une version sous-titrée en français lors d'une rétrospective organisée par la Cinémathèque du Portugal en avril 1985.

Chacun des neuf chapitres de l'ouvrage tente de cerner l'œuvre, l'esthétique et les thèmes récurrents du réalisateur portugais ; on propose une manière d'expliquer ou de résumer son art poétique et ses stratégies narratives : « l'art du décalage » (p. 39),

« l'art d'Oliveira est celui de l'incertitude » (p. 87), « entre sacré et impur » (p. 87) ; on note ailleurs « une dimension essentielle à la représentation oliveirienne du pouvoir : celle de la transgression et du grotesque » (p. 65).

Les notes en fin de volume sont particulièrement instructives, car on trouve dans l'ouvrage de nombreuses anecdotes. Un événement capital a contribué à relancer la carrière du cinéaste portugais après que celui-ci eut dépassé l'âge de la retraite : le réalisateur Frédéric Mitterrand lui annonce en 1981 que son oncle, alors président de la République, aimerait le voir réaliser un film en France, avec l'aide de l'État français ; ce sera *Le soulier de satin* (1985), librement adapté de la pièce de Paul Claudel (note 8, p. 153). Ce long métrage durera plus de six heures, car Manuel de Oliveira ne se soucie pas toujours du temps qui passe dans ses films.

La carrière du réalisateur connaît un renouveau à partir de cette coproduction avec la France, où il trouvera un public fidèle et prédisposé. À partir des années 1980, la France adoptera ce fils du Portugal, longtemps marginalisé par la dictature salazarienne et par la censure de ce régime ; ses films subséquents seront louangés par le critique Serge Daney tandis que des vedettes françaises comme Catherine Deneuve et Michel Piccoli joueront dans certains de ses films (p. 42). En revanche, Manoel de Oliveira demeurera toujours marginalisé dans son propre pays et par le grand public portugais, comme l'expliquent plusieurs auteurs du présent ouvrage (« Un cinéaste trop grand pour son pays ? », p. 21). On apprend qu'il renonça à son pseudonyme de Manuel de Oliveira pour revenir à son prénom de naissance, Manoel de Oliveira, à partir de 1984 (p. 11).

Une question peut persister chez le lecteur : peut-on apprécier pleinement ce collectif même en n'ayant pas vu les films de ce cinéaste ? La réponse est positive : les résumés donnent un assez bon aperçu de chacun des films et les analyses en font ressortir leur originalité. Les références à la littérature portugaise abondent et donnent envie de lire les romans qui ont inspiré tant de ses films. ▲