

Voyage au pays des « limbes »

Gérard Grugeau

Numéro 110, printemps 2002

Les cinémas du Portugal

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25143ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Grugeau, G. (2002). Voyage au pays des « limbes ». *24 images*, (110), 5–10.

Voyage au pays des «limbes»

PAR GÉRARD GRUGEAU

Les échos du cinéma portugais nous parviennent presque exclusivement par l'entremise des grands festivals de films internationaux. Un nom s'impose bien sûr d'emblée: celui de Manoel de Oliveira, père symbolique d'une œuvre fondatrice et de toute une cinématographie méconnue et riche en contrastes. Aussi robuste et incontournable que l'arbre majestueux en ouverture de *Non ou la vaine gloire de commander* (1990), l'homme a traversé le siècle du cinéma et tourne aujourd'hui plus vite que son ombre grâce à l'indéfectible soutien de son producteur, Paulo Branco. Douce revanche donc pour celui qui préféra se retirer en marge du cinéma sous la dictature de Salazar plutôt que de vendre son âme à l'*Estado Novo*. Conscient sans doute de la figure tutélaire et parfois encombrante qu'il représente, Oliveira déclarait dans les années 80: «Le cinéma ne vit pas seulement par lui-même, mais parce qu'il draine une culture. Sinon, il n'existe pas. Dans ce sens, si la liberté que nous connaissons actuellement (NDLR: après la révolution du 25 avril 1974) est bien utilisée, je considère que c'est un moyen de donner des ailes aux réalisateurs pour saisir les aspects multiples de notre pays. La réalité portugaise ne doit pas être représentée par un seul metteur en scène: elle doit avoir plusieurs perspectives et plusieurs aspects, être l'œuvre d'un ensemble de réalisateurs»¹. L'événement Les cinémas du Portugal, présenté dans le cadre du 30^e Festival international du nouveau cinéma et des nouveaux médias de Montréal en octobre dernier, nous invitait justement à aller à la rencontre des réalités portugaises et à prendre le pouls de cette cinématographie plurielle que l'auteur des *Cannibales* appelait de ses vœux.

des différentes générations de cinéastes, et révéler ainsi la maturité prolifique d'une cinématographie qui semble aujourd'hui résolument campée dans la modernité. Car au pays de Fernando Pessoa, toutes les générations tournent depuis deux ans et, aux dires de Raquel Freire (*La déchirure*), la plus jeune des cinéastes invités, il y aurait actuelle-



Temps difficiles (1988) de João Botelho.

Préparée avec soin par Denis Bellemare, la programmation, qui débutait fort pertinemment avec *Marginália II* de Saguenaill, document sur le tournage du *Fleuve d'or* de Paulo Rocha, et *Notre cas* de Saguenaill et Regina Guimarães, essai critique sur le cinéma portugais des 30 dernières années (dont le premier épisode d'une série de cinq était consacré à Oliveira), affichait d'entrée de jeu ses couleurs. Soit inscrire le présent des cinémas portugais dans une continuité historique, souvent chaotique, trouée de béances (au point de faire dire en boutade à l'historien du cinéma João Bénard da Costa que le cinéma portugais n'a jamais existé), et rappeler que les films sont avant tout des œuvres collectives et des esthétiques qui réinventent le monde en réintroduisant constamment «le sel de la vie dans la vieillesse précoce du cinéma». De par son titre décliné au pluriel, l'événement proposait une sorte de vagabondage stimulant au cœur des cinémas du Portugal pour favoriser le télescopage d'œuvres récentes, issues

ment «une effervescence chez les jeunes auteurs parce que les conditions sont favorables et que les institutions donnent plus d'argent». Parce que la génération «qui est née avec la révolution a maintenant l'âge de faire les choses». Nouvelles voix, nouveaux regards: la jeune création tourne en toute liberté et s'impose donc désormais aux côtés des «maîtres anciens» (Oliveira, Rocha, Monteiro) et des générations intermédiaires représentées par des artistes aussi divers et talentueux que João Botelho, João Canijo, Teresa Villaverde ou Pedro Costa. Mais si le cinéma portugais *résiste* et est aujourd'hui plus diversifié et vivant que jamais, force est de constater qu'il connaît encore des difficultés à trouver ses publics. Consolation: le meilleur de la production continue d'éblouir à l'étranger et la programmation rigoureuse du FCMM en fournissait la preuve éclatante.

Un cinéma nourri des autres arts

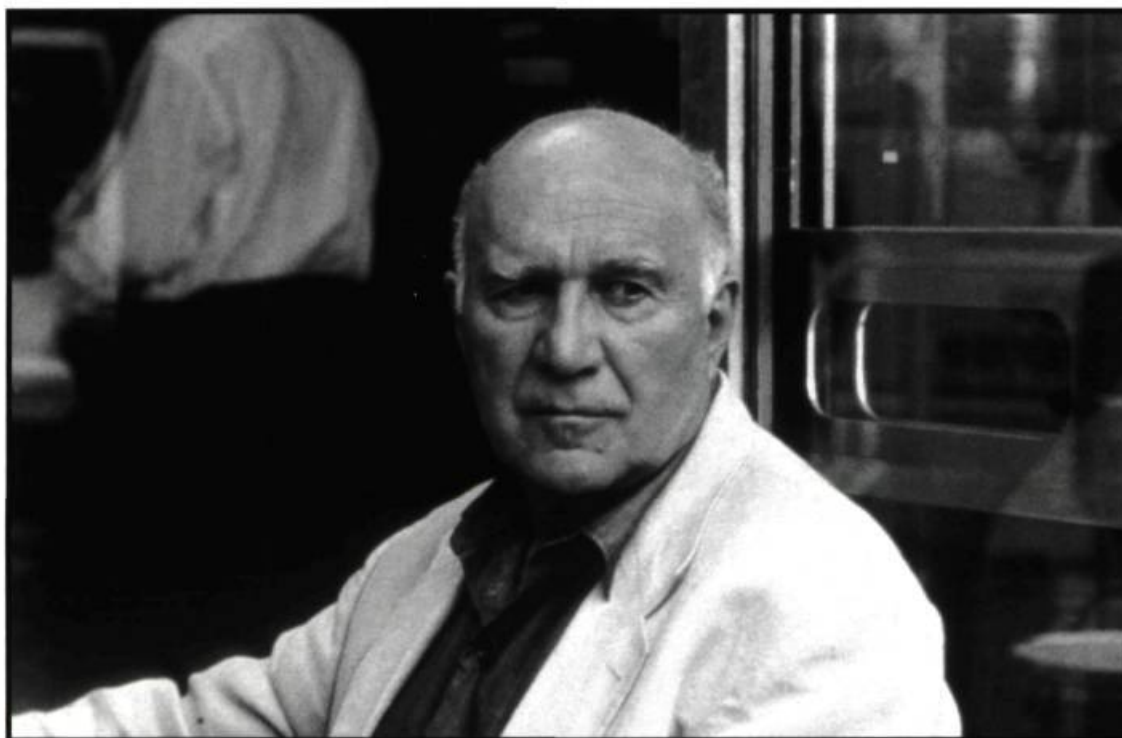
Il existe indéniablement un cinéma portugais issu d'une grande culture aux ramifications aussi multiples que souterraines. Complexe, nimbé d'une angoissante étrangeté (après tout, «le fantastique est l'ombre du réel», suggère Oliveira), ce cinéma englobe volontiers les autres arts pour offrir des regards d'une étonnante plénitude sur le monde et accoucher de formes somptueuses, portées par une parole souveraine et une rare maîtrise de la lumière. Sa singularité semble se nourrir d'une riche tradition littéraire et poétique comme en témoignent les adaptations historico-littéraires qui jalonnent le parcours du cinéma portugais dès la période du muet. Cette célébration d'une culture de l'écrit, doublée d'une forte tradition orale (voir les mythologies populaires et la littérature romantique en filigrane du magnifique *Fleuve d'or* de Paulo Rocha, tragédie cosmique baignant dans l'orgie des passions humaines et de la matière du monde), imprègne un grand nombre de films. Avec ses revisitations de José Régio (*Bénilde*), Claudel (*Le soulier de satin*), Flaubert/Agustina Bessa-Luís (*Le Val Abraham*), Helder Prista Monteiro, António Patrício et Agustina Bessa-Luís (*Inquiétude*), Madame de La Fayette (*La lettre*) ou des discours du jésuite António Vieira (*Parole et utopie*), Oliveira est passé maître dans cette interpénétration féconde de la littérature et du cinéma qui crée selon Jacques Parsi, son «conseiller» littéraire, une sorte «d'art poétique, de déclaration esthétique»² où, loin de toute idée d'adaptation servile, le rapport entre l'image et la parole en mouvement est sans cesse interrogé. Même si *Je rentre à la maison* et *Porto de mon enfance* reposent sur des scénarios originaux, les deux derniers opus d'Oliveira attestent de ce vagabondage en poésie, souvent distancé, et de cette primauté du verbe inscrite dans la civilisation chrétienne. De par le riche entrelacs de ses méandres narratifs, *Porto de mon enfance* apparaît comme une sorte de film-somme qui synthétise à sa manière le cinéma d'Oliveira: un cinéma du temps et de la mémoire, profondément ancré dans une histoire et une culture (nationale et européenne), et qui tente, entre «veille et sommeil», rêve et réalité, de retenir le songe de la vie.

À travers le regard du «vieux maître» natif de Porto refléussent les souvenirs endormis d'un passé révolu qui ne demande qu'à faire entendre la partition mystérieuse de ses regrets douloureux et de ses trésors enfouis. Ici, entre passé et présent, la petite histoire (l'éden de l'enfance et la perte de la maison familiale, les promenades en voiture, les sorties au théâtre, les premiers amours, la vie de bohème entre artistes) croise la grande histoire (Porto et sa mémoire architecturale, Porto et le fleuve Douro, Porto et sa fascination pour l'Europe, Porto haut lieu de la vie intellectuelle et du mouvement moderniste des années 20, Porto berceau du cinéma national et personnel) pour former un *tout* constitué de multiples fragments réels et imaginaires qui, à partir du simple parcours d'une vie, nous révèle brillamment la densité éparse d'une identité portugaise en mal de destinée. Documentaire ancré dans le vécu du «sentiment historique», *Porto de mon enfance* épouse, avec photographies, poèmes, films anciens et scènes reconstituées à l'appui, les contours incertains de la spirale hallucinée de la mémoire. Troué d'échappées fantasmagoriques, le film a le parfum envoûtant et le charme mélancolique de ces berceuses d'antan qui semblent nous parvenir de cet «espace crépusculaire entre conscience du monde et rêve du monde» dont



Deux frères, ma sœur (1994) de Teresa Villaverde.
La mélancolie, un des éléments constitutifs de l'identité portugaise.

se plaît à parler le critique Eduardo Lourenço en évoquant Pessoa³. «Nous sommes faits de la même étoffe que les rêves», nous répète là encore Oliveira dans *Je rentre à la maison* en faisant de l'aventure humaine un éternel théâtre, alors qu'un vieil acteur au crépuscule de sa vie, qui vient de perdre plusieurs de ses proches et qui doit s'occuper de son petit-fils, prend la mesure des mots/maux (le pouvoir, l'argent, la violence urbaine, les fausses valeurs) qui affligent notre monde contemporain en mal de repères. Les œuvres de Ionesco, de Shakespeare et de Joyce sont ici convoquées pour éclairer cette méditation feutrée, à la fois sombre et burlesque, sur le temps qui passe et l'imminence de la mort, seule vérité incontournable. Dans notre vie percluse d'habitudes et régie par les conventions (ce qu'Oliveira appelle «le théâtre vital»), tout n'est qu'apparences, reflets et représentation. Alliant les spectacles dérisoires de la vie et



Je rentre à la maison de Manoel de Oliveira. L'éternel théâtre de l'aventure humaine.

de la scène, le cinéma, art de l'immatérialité par excellence, se fait ici plus que jamais porteur d'un paradoxe éblouissant: celui de mettre le faste de ses potentialités infinies au service d'une épure mélancolique et sereine pour mieux rendre compte, devant la mort qui vient, de la vanité et de l'évanescence de toute chose. Embrassant le plein et le vide, le tout et le rien, seule la roue du temps poursuit son cours... aveugle et sans repos. Comme chez Pessoa où la prolifération du réel et le vide infini se répondent, *Fragile comme le monde*, seconde œuvre de Rita Azevedo Gomes, s'inscrit en filiation directe avec cette obsession tragique du temps et cet attachement à une culture de l'écrit. Diplômée des Beaux-Arts, autodidacte du cinéma (elle a beaucoup appris sur le tas, notamment sur le tournage de *Francisca* d'Oliveira), Rita Azevedo Gomes est une femme d'absolu, comme son film atypique. *Fragile comme le monde* se veut un acte de foi cinématographique empreint d'un lyrisme grave et retenu presque dreyérien, à l'image de cet amour fou et «terrifiant» (car irrémédiablement condamné) que vivent, en marge du monde, deux jeunes adolescents (Paul et Virginie, Tristan et Iseult...) dans une sorte de temps suspendu, peuplé de légendes anciennes et courtoises. Même si le film n'emporte pas complètement l'adhésion à cause de son imagerie parfois lourde (mais délibérément naïve, comme l'étaient les images pieuses de nos missels d'antan), il marque la naissance d'un auteur en quête d'un au-delà de l'image qui scellerait les noces du naturel et du surnaturel pour approcher une sorte de «connaissance métaphysique du mystère des choses» (Pessoa). À l'écoute «du mouvement des âmes», Rita Azevedo Gomes sculpte le temps, travaille la durée du plan pour accéder à une sorte de captation hypersensorielle, voire cosmique, du monde et laisser advenir l'indicible. Traversé de citations littéraires qui appellent une forme de transcendance, *Fragile comme le monde* se cherche au prix de toutes les maladresses. En cela, il ressemble dans son évidente sincérité à l'élan amoureux que Camoens, le grand poète portugais cité dans le film, décrit ainsi magnifiquement: «un je ne sais quoi qui vient de je ne sais pas où et je ne sais pas comment, et fait mal je ne sais pas pourquoi».

Un cinéma de la reformulation identitaire

Parallèlement à ce cinéma hanté par la littérature, de nouvelles sensibilités en rupture offrent aujourd'hui des représentations autres de la réalité portugaise, mettant à jour entre le proche et le lointain un certain nombre de tensions sociales, historiques et culturelles parfois occultées. Ce qui est somme toute le rôle de l'art, comme le formule à juste titre João César Monteiro: «les artistes doivent cerner les difficultés d'une société tandis que le pouvoir cherche à les cacher». Autres paysages donc mais, dans paysage, il y a «pays» comme le soulignait Godard. Or, le Portugal est un pays au passé glorieux, aujourd'hui quelque peu «décalé» dans le vaste ensemble européen. Selon Augusto Seabra⁴, il est la plus ancienne nation d'Europe (XII^e siècle) et le premier colonisateur du continent. Mais le grand rêve impérial de ce petit pays périphérique, jadis convaincu de sa vocation atlantique, devait se fracasser au XVI^e siècle avec la défaite du roi Sebastião contre les Maures (voir *Non ou la vaine gloire de commander* d'Oliveira qui traitait de l'acceptation de cette dimension tragique des traumatismes majeurs de l'histoire du Portugal). Depuis lors, l'identité portugaise a toujours été travaillée par cette blessure originelle qui semble avoir entraîné un déficit d'être dont l'œuvre d'un Fernando Pessoa «reclus dans les rêves» de son *inexistence* («Je gis ma vie», disait-il) pourrait être, de par son infinie splendeur, l'illustration la plus fascinante. «Suspendu entre vie et rêve, entre centre et absence», l'âme portugaise semble se réfugier dans «l'abstraction du réel et l'ordre souverain de l'imaginaire»⁵ pour sublimer la perte en une multitude de «constructions écran», selon l'expression de Julia Kristeva. S'est creusé, toujours d'après Augusto Seabra, un immense fossé entre le passé rêvé («la grandeur née de la fiction impériale») et un présent exilé, en mal de la poursuite de l'histoire. De cette perte de l'objet rêvé et de ce deuil insurmontable, dont a parlé Denis Bellemare dans son étude sur la mélancolie et le cinéma, sont nées les grandes figures de la mélancolie (le fado, la *saudade*: «Qu'est-ce que la tristesse? C'est presque

Fragile comme le monde de Rita Azevedo Gomes. La naissance d'un auteur en quête d'un au-delà de l'image.



pleurer», répétait le personnage de Maria dans *Deux frères, ma sœur* de Teresa Villaverde) que l'on associe d'emblée au Portugal tant elles font partie des éléments constitutifs de l'identité portugaise. Même si le passé colonial de ce pays a déjà fait l'objet de fictions (*Changer de vie* de Paulo Rocha, *Un adieu portugais* de João Botelho, *Alex* de Teresa Villaverde, l'ouverture de *Capitaines d'avril* de Maria de Medeiros ou, en littérature, *Connaissance de l'enfer* d'António Lobo Antunes) tout en étant demeuré pendant longtemps un tabou politique et psychologique, il est intéressant de voir aujourd'hui deux jeunes cinéastes de la nouvelle génération interroger directement cet ailleurs pluriel par la voie du documentaire: Goa, ancienne possession portugaise orientale dans l'attachant *La dame de Chandor* de Catarina Mourão, et les ex-colonies africaines (Mozambique, Angola, Cap-Vert) dans *Un costume trois pièces* d'Inês de Medeiros. Selon Catarina Mourão, les institutions qui financent le cinéma ont encore tendance à associer systématiquement le documentaire à l'histoire, comme si «le devoir de cette forme cinématographique était de documenter l'histoire». Un cinéma documentaire plus créatif et en rupture avec le reportage purement historique essaie aujourd'hui de s'imposer. Pour sa part, Catarina Mourão a choisi l'esthétique sans afféterie du cinéma direct pour «privilégier la spontanéité des choses». À travers l'histoire d'Alda et la relation quasi charnelle que celle-ci entretient avec sa demeure, la cinéaste fait revivre les fantômes du passé en filmant le quotidien de cette vieille «dame de Chandor» âgée de 82 ans qui vit seule dans son palais de Goa. Figure digne d'un *entre-deux-mondes* (sa famille est partie autrefois de Goa vers l'Inde pour fuir le colonialisme de la dictature salazariste, mais les Indiens qui ont récupéré Goa en 1962 l'assimilent aujourd'hui à ce passé colonial), Alda cristallise à elle seule toutes les contradictions d'une identité portugaise écartelée entre tradition (toujours «le passé rêvé») et modernité (le Goa indépendant et vivant d'aujourd'hui). Deux mois de tournage, un mois de repérage: *La dame de Chandor*, comme tout bon documentaire, donne

le temps au temps. Avec une équipe légère, Catarina Mourão filme en longs plans-séquences le microcosme du petit monde d'Alda et ouvre sur l'imaginaire tourmenté de la grande histoire. Dans les vastes pièces de son vieux palais délabré qu'elle s'efforce de restaurer, Alda accomplit sans relâche les rituels routiniers de son quotidien, tout en continuant d'avancer «pour ne pas mourir». De son côté, Inês de Medeiros part à la recherche d'Alberto, un jeune Noir d'origine africaine. Avec Alice, une femme blanche âgée qui veut se départir d'uniformes abandonnés (les oripeaux d'un passé révolu), il devra incarner le personnage principal d'une fiction à venir. D'auditions en répétitions, entrecoupées de superbes déambulations dans la ville colorée et multiethnique qu'est devenu le Lisbonne moderne, la cinéaste multiplie les rencontres. À travers elles (chaque postulant raconte une histoire de son choix, souvent le fruit de l'immigration), se déploient maintes incursions dans un passé lié au territoire de l'enfance et au rapport privilégié que la réalisatrice entretenait avec sa grand-mère, qui lui racontait le Mozambique où elle avait vécu. Prisonnière d'un rêve qui n'est pas le sien et habitée par une sorte de devoir de mémoire, Inês de Medeiros transforme cette quête identitaire obsessionnelle en un *Salam Cinéma* vibrant et généreux (mais, contrairement à l'Iranien Makhmalbaf, le dispositif cinématographique mis en place n'engendre jamais de cruels rapports de pouvoir) qui tisse des fils ténus entre l'ici et l'ailleurs, la fiction et la vie, tout en mettant à l'épreuve un désir fort de cinéma. Superbement cadré, baignant dans une lumière chaude et sensuelle, *Un costume trois pièces* révèle à coup sûr une cinéaste talentueuse dont il faudra suivre le parcours avec attention. Cette dimension d'un passé historique problématique relégué dans le hors-champ et d'une identité portugaise métissée est bien sûr inscrite directement (*Casa de Lava* est situé au Cap-Vert) ou indirectement (*Ossos* et *Vanda*) dans le cinéma de Pedro Costa, marqué au coin d'une implacable malédiction de la douleur (un univers sans horizon et sans soleil) et d'une horrifiante violence sociale. Ce malheur d'une obscurité révol-



Habité par un devoir de mémoire, *Un costume trois pièces* d'Inês de Medeiros révèle une cinéaste talentueuse.

tante, qui touche les exclus et les sans-voix de la société portugaise (et, au premier chef, les immigrants du Cap-Vert et d'ailleurs) appelle chez Costa «un cinéma de la vengeance» qui, comme chez Chaplin ou Rossellini, «venge des massacres sans tuer personne, sans faire violence, sans violer»⁶. Comme si, dans sa quête d'une forme pure et originelle, le cinéma pouvait utiliser tout le potentiel de sa «machine à tuer les méchants» pour imposer le triomphe de la vie par la vérité et la transparence du regard. Si on considère qu'il y a eu longtemps un véritable divorce entre le cinéma portugais et son public qui refusait la confrontation avec le réel, nul doute que le cinéma radical de Pedro Costa, qui rend compte «du poids de mort» et «du caractère presque funèbre» de la culture de son pays, marque profondément les esprits.

Ce cinéma du deuil qui risque la confrontation avec le réel le plus brut se retrouve dans *Gagner la vie* de João Canijo, un sombre mélodrame campé dans l'ailleurs de la communauté immigrante portugaise installée en France. Ici, Paris n'est plus «l'horizon de Lisbonne et de ses intellectuels» comme il le fut à une certaine époque, mais un lieu de tensions extrêmes où une classe ouvrière exilée et laborieuse gagne âprement sa vie dans la grisaille des banlieues. Et «le poids de mort» dont parle Pedro Costa pourrait dans ce cas-ci être associé à la loi du silence dans laquelle une communauté frileuse et conservatrice enferme le personnage principal: une femme dont le fils a été tué et qui cherche désespérément à comprendre. Qu'elle soit ou non le fruit d'un complexe de minoritaire exacerbé ou le résultat du poids mortifère de la religion catholique et de 40 années de dictature qui ont influé sur la psyché portugaise, cette loi du silence agit comme un formidable révélateur social qui permet de saisir de l'intérieur les contradictions inhérentes à la condition de l'exilé. Avec ses images crues, faiblement éclairées (le film a été tourné en numérique) et la justesse de ton de son récit documenté, *Gagner la vie* est une fiction naturaliste coup-de-poing qui illustre aujourd'hui avec force l'ancrage du cinéma portugais dans le réel. Cette plongée dans un réel peuplé de cadavres et de fantômes, et situé dans des zones

de fracture incertaines, prend des couleurs carrément ténébreuses dans *O Fantasma* de João Pedro Rodrigues, film d'errance singulier qui fera sans doute date dans l'histoire du cinéma gay. Construit autour du désir obsessionnel d'un jeune éboueur pour le fantôme/fantasma de ses rêves qu'il a croisé en la personne d'un motard lisboète, *O Fantasma* tient du film-symptôme qui frappe les imaginaires et atteste du déverrouillage salutaire de la société portugaise par rapport à ses propres tabous. Mais la fiction autiste et nihiliste de Rodrigues, ancien assistant de Teresa Villaverde (voir la critique du beau et allusif *Eau et sel* dans ces pages), n'est pas un film ancré dans le réalisme social. Il témoigne de préoccupations formelles plus radicales et navigue dans une dimension semi-onirique, propice à l'expression d'une fantasmagorie homosexuelle (fétichisation, onanisme, rapports sado-masochistes) coupée de tout investissement social ou affectif. Sorte de «vengeur masqué» aux motivations opaques, qui finit par se vêtir d'une combinaison en latex aussi noire que sa dérive intérieure, le personnage s'enfoncé progressivement dans un monde de pulsions brutes qui le déshumanise, le vide de toute substance, et le transforme en créature mutante proche de l'animal. Dans une fin hallucinante qui tire le film vers la régression narcissique pleinement assumée et une esthétique de l'abstraction pure, l'homme se perd dans les déchets de la civilisation industrielle, comme pour se fondre à jamais (?) dans l'organique. Film à la texture très concrète (l'incarnation des corps y est prégnante) qui nous amène aux limites obscures de l'être, *O Fantasma* est lui aussi travaillé en creux par une sorte de malédiction de la douleur qui semble déboucher sur l'accomplissement du vieux mythe chrétien de l'anéantissement de la chair... à moins qu'il n'annonce symboliquement la «fin» de l'homme. Chose certaine, João Pedro Rodrigues se fait une haute idée de son art et son cinéma fortement référentiel (Cronenberg, K. Anger, Fassbinder, Feuillade) et jusqu'au-boutiste dans ses partis pris de mise en scène touche parfois «le vif de l'âme», pour reprendre les termes de Cocteau. Il lui manque encore toutefois ce



Gagner la vie de João Canijo risque la confrontation avec le réel le plus brut.



La fenêtre d'Edgar Pêra, une fiction éclatée, à la limite de l'expérimental.

supplément d'âme qui ferait de cette trajectoire de vie une expérience du regard bouleversante, comme pouvait l'être par exemple le visionnement d'un autre film-limite comme *Sombre* de Philippe Gandrieux.

Curieusement, ce personnage de «vengeur masqué», qui matérialise une sorte de retour du refoulé, se retrouve au cœur de *La déchirure* de Raquel Freire, un film ambitieux aux visées politiques et universelles sur l'éternelle lutte entre le bien et le mal. Un homme mystérieux, rejeté par le milieu élitiste de l'université de Coimbra, court après le savoir et l'innocence. Aimé de trois femmes, il sème le désordre et les cadavres mutilés derrière lui. D'esprit ouvertement plus commercial, le film de Raquel Freire vaut pour l'exploration d'un univers qu'elle connaît bien pour y avoir étudié: celui de la plus ancienne université d'Europe refermée sur ses rites décadents et ses sombres énigmes. Jouant des archétypes et de la métaphore sexuelle, *La déchirure* confirme une fois de plus l'attrait du cinéma portugais pour des territoires troubles aux confins du réel et de l'ima-

ginaire, une sorte d'espace entre vie et mort qu'Eduardo Lourenço associe aux «limbes». C'est d'ailleurs dans cet *entre-deux* proche du cauchemar éveillé où il touche aux fondements archaïques de la nature humaine que le film convainc vraiment. *La déchirure* reste cependant une œuvre inaboutie qui peine à rassembler ses différents niveaux de récit. Comme si le flux souterrain chargé de mort et de folie qui devrait emporter le film vers une sorte de dérèglement libérateur se voyait constamment brimé par un excès de rationalité ou une volonté de maîtrise trop contraignants. On ne saurait terminer ce tour d'horizon du paysage cinématographique portugais actuel sans dire un mot de *La fenêtre* d'Edgar Pêra, un film inclassable à la limite de l'expérimental, qui fait l'effet d'une tornade tant il se risque avec aisance à toutes les

audaces de style. Dans le quartier de Bica à Lisbonne vit le macho Antonio, poursuivi par ses six maîtresses. Un Antonio qui, dit-on, a «un vrai corps de Portugais... une chose indéfinie» (toujours ce manque d'être). *La fenêtre* est une fiction éclatée, sur l'acide, à l'image d'un miroir brisé dans lequel viendraient se mirer les archétypes d'une culture populaire à la truculence toute rabelaisienne (voir les intertitres qui découpent le récit en autant de chapitres). Jubilatoire dans sa facture et son épopée langagière, le film d'inspiration bédéiste renoue avec le burlesque et semble passer à la moulinette de la dérision les figures imposées de la comédie populaire (machisme, fado, etc.) qui fut jadis la grande tradition du cinéma portugais, surtout à l'époque de la dictature. Nourri de références qui échappent aux non-initiés, *La fenêtre* peut exaspérer dans un premier temps à cause des débordements incessants de sa fiction débridée, mais le film gagne son pari sur la durée en surprenant constamment par son inventivité et sa vitalité. Sous ces abords purement comiques, rien n'interdit pour autant d'y entendre en sous-texte les battements d'aile désordonnés d'une âme portugaise fragmentée en quête de son unicité perdue. ■

1. *Le cinéma portugais*, Paris, Éd. Centre Georges Pompidou/L'Équerre, 1982.
2. Entretien avec Jacques Parsi: *Le monde interactif*, édition du 17 mars 2000.
3. Eduardo Lourenço, préface du *Livre de l'intranquillité* de Fernando Pessoa. Christian Bourgois éditeur, 1999.
4. Augusto Seabra: «La scène de l'Histoire», dossier Les regards du cinéma portugais, *Revue belge du cinéma*, n° 26, 1989.
5. Robert Bréchon, préface du *Livre de l'intranquillité* de Fernando Pessoa.
6. Entretien avec Pedro Costa: *Asile de nuit* (Arte), 15 mars 2001.
7. À signaler aussi le court métrage de Sandro Aguilar (*Corps et demi*) et le moyen métrage de António Ferreira (*Respirer sous l'eau*): deux noms à retenir.

Nos remerciements à Denis Bellemare, Raquel Freire, Rita Azevedo Gomes et Catarina Mourão.