



Inquiétude

de Manoel de Oliveira

Fiche technique

Portugal - 1998 - 1h41

Couleur

Réalisation et scénario :

Manoel de Oliveira

d'après *Les Immortels* de

Helder Prista Monteiro,

Suzy de **Antonio Patricio,**

Mère d'un fleuve de

Agustina Bessa-Luis



Interprètes :

Les Immortels :

José Pinta

(Le père)

Luis Miguel Cintra

(Le fils)

Isabel Ruth

(Marta)

Suzy :

Leonor Silveira

(Suzy)

Rita Branco

(Gabi)

Mère d'un fleuve :

Irène Papas

(La mère)

Leonor Baldaque

(Fisalina)

Ricardo Tropa

(Le fiancé)

Résumé

Inquiétude est un tryptique composé de l'adaptation a priori improbable de trois textes tout à fait hétérogènes : une pièce de théâtre de Prista Monteiro, *Les Immortels* ; une nouvelle d'Antonio Patricio, *Suzy* ; un récit mythique reformulé par Agustina Bessa-luis, *La Mère d'un fleuve*. La première, sur le ton boulevardo-philosophique, se penche sur les tourments d'un vieillard prêt à «suicider» son fils pour qu'il entre de plain-pied dans l'immortalité. La seconde, dans une veine romantique, suit les mésaventures d'une cocotte de

Porto dans les années 30, courtisée par un amant miné par l'amour. Le troisième, par le biais du folklore, raconte l'histoire édifiante d'une jeune fille de la campagne qui s'aperçoit soudain qu'elle possède le bout des doigts en or.

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA
ABC

Critique

Manoel de Oliveira demeure assez fou pour partir de cette discontinuité et de ce corpus littéraire - d'une réelle difficulté pour tout dire - afin de réaliser l'un de ses plus beaux films. L'idée est risquée mais relève du génie par la manière dont elle prend forme : ce qui *ne colle pas* gagne, à travers la mise en scène, une absolue cohérence. C'est effectivement dans la collure que réside le pari du film. Comment trois histoires tiennent-elles ensemble ? comment des personnages et des acteurs vont-ils au-delà de leur propre apparition pour contaminer l'ensemble des récits et des images ? comment les corps impressionnent-ils la pellicule en s'imprimant sur le décor ? Tout se joue, par exemple, dans le passage d'un «sketch» à l'autre. Extraordinaires moments de cinéma : le baisser de rideau qui salue la «mort» burlesque et théâtrale des personnages de la première pièce et découvre, dans le même mouvement, le visage de Suzy, dans une loge de théâtre, la cocotte de la nouvelle qui, à vrai dire, jouit intensément du spectacle. Ou encore cette confession qui clôt le film, sussurée sur fond d'artifice : un ciel étoilé qui brille encore, bien après la projection. Des mots naissent les personnages du mythe dont la légende se joue dans la nature, très loin des étoiles du théâtre, et pourtant... Pourtant tout se lie inextricablement sous le regard de Manoel de Oliveira, maître passeur, colleur, montreur, maître tout court : il n'existe pas un plan d'**Inquiétude** qui ne réserve un de ces passages, une de ces apparitions, un événement, quelque chose.

Ainsi ce dialogue où Suzy se fond dans la peinture murale d'un palais de Porto. Elle s'évanouit de l'image pour apparaître dans la peinture, puis revient dans le film, comme transfigurée par la beauté du passage lui-même. Gloire à l'œil qui parvient à saisir ces miracles.

Antoine de Baecque
Cahiers du Cinéma n°525, juin 1998

A la différence de tant de cinéastes qui, l'âge venant, cèdent à la tentation du message philosophique et de la fermeture du sens, le maître portugais déploie un éventail d'énigmes de plus en plus fascinantes : lorsqu'il réalisait **Non ou la vaine gloire de commander**, on pouvait encore distinguer la constance d'un scepticisme historique sous la diversité des historiettes croisées. Aujourd'hui, ce scepticisme n'est plus seulement un propos qu'il s'agirait d'illustrer ; il est la forme même du film, il s'insinue dans tous ses replis au point d'en faire l'accomplissement même de l'idéal baroque : une œuvre où aucune identité fixe ne se laisserait saisir, où la vérité ne cesserait de se dérober derrière de nouveaux jeux de miroirs. Les personnages apparaissent ainsi comme des ombres toujours plus anachroniques, à la recherche d'une incarnation toujours plus fuyante ; et la phrase fétiche de la demi-mondaine («C'est un détail») ramasse tout le mouvement du récit, qui consiste à abolir les limites de l'individuation et de l'identification pour prôner une contemplation supérieure. Le monde n'a pas à être expliqué, il demande simplement d'être regardé, comme un pur spectacle que préfigure d'emblée la bouffonnerie boulevardière du premier volet. Et dans les deux autres parties qui constituent le film, Oliveira ne cesse de brouiller les pistes en éludant tout effet de correspondance ou de révélation psychologique : on a plutôt l'impression d'un retour aux sources (avec l'épilogue fabuleux de la fille aux doigts d'or) qui serait en même temps un retour vers le néant, comme si la connaissance ne pouvait s'acquérir qu'au prix de l'existence.

Inquiétude est l'un des plus beaux films testamentaires qui soient, à mi-chemin entre la mise à distance ludique du Petit Théâtre de Jean Renoir et les mises en boîte picaresques du dernier Buñuel : la démystification n'y est jamais grimaçante, elle s'accompagne d'une tendresse diffuse pour les créa-

tures et pour les leurres où elles se perdent, et d'une affirmation souveraine de l'autonomie de l'art. Telle citation du **Déjeuner sur l'herbe**, telle expression de Leonor Silveira se détachant sur une peinture murale ouvrent le regard à un véritable au-delà de l'image : passé ce seuil de transparence, il n'importe plus de signifier ni de flatter l'œil (aussi splendide que soit la photographie de Renato Berta), mais bien de s'enfourer dans le mystère même de la beauté et de la mort.

Noël Herpe
Positif n°449/450, juillet/août 1998

Au début, on voit un faux vieux et un autre, aussi faux, presque aussi vieux, sous le grimage duquel les amateurs de films d'Oliveira reconnaissent Luis Miguel Cintra. Le premier vieux, savant à moustaches d'opérette, tente de convaincre le second de se tuer afin de conserver intacte sa gloire. Ils évoluent dans des toiles peintes qui cèdent un moment la place à un pictural et chorégraphique déjeuner sur l'herbe, le patriarche finira par balancer son grison de fiston par la fenêtre pour lui offrir une immortalité qu'il s'empressera de s'adjuger du même élan, et par le même chemin. C'est absurde et grinçant, c'est filmé de face comme Manoel de Oliveira aime à le faire, le rideau tombe, comme si souvent dans ses films.

La première partie de ce triptyque vient de s'achever et on est en train de se demander quelle bouillabaisse nous a cette fois mitonnée ce maître queux fourchue, quand deux des spectateurs de la pièce invitent à regarder plutôt dans la salle de théâtre que sur scène. A regarder les jolies femmes, et singulièrement deux «cocottes», comme on nomme dans ces années 30 les femmes entretenues par de riches galants. L'un des hommes a follement aimé Suzy. Le jeu entre le récit au passé de cette liaison tragiquement terminée, la représen-

tation au présent de certains de ses épisodes, les commentaires des différents protagonistes, le passage d'une stylisation outrée à un exquis naturalisme (le temps d'un coup de chapeau aux Renoir, Auguste et Jean, de **Partie de campagne**) font de cette variation sur *La Dame aux camélias* un éblouissant exercice de liberté.

Liberté de filmer, mais aussi inquiétude de ce qu'il advient dans ce processus: que se passe-t-il dès lors qu'on fait une image ? Quel statut ont les mots lorsqu'ils sont transportés de leur pays d'origine - la littérature - à cet exil (ici accueillant) - le cinéma ? Qu'engendre la rencontre entre les deux ? Où est la place pour les gens, pour la vie, dans tout ce trafic ? Celle-ci n'est-elle, comme le suggère cet épisode commencé sur le mode badin et devenant d'une poignante mélancolie, «qu'un détail» ? A toutes ces graves questions, Manoel de Oliveira s'en vient personnellement répondre à l'écran, d'un tour de danse amusé et royal au bras de son épouse, pour distraire un moment la compagnie. Celle-ci, c'est-à-dire les spectateurs, demeure comme médusée devant l'ampleur et la splendeur du bordel. Un véritable bordel baroque flamboyant, que le cinéaste est allé dénicher en Espagne, pour un intermède. Il se passe des choses terribles, qui tiennent toutes dans un léger sourire, ou le cri rouge sang du peignoir et des mules de Leonor Silveira, par-delà le vice et la vertu. Franchement, on ne sait plus très bien où on en est, Oliveira qui depuis vingt ans confronte radicalement le cinéma au théâtre, au roman, à l'opéra, à la peinture, semble ici passer au travers de toutes ces mises en miroir pour ouvrir des chemins imprévisibles.

Ces chemins mènent à la beauté du troisième épisode. Le cinéaste semble repasser par la simplicité mythologique qui, de **Douro travail fluvial** en 1929 à **Voyage au début du monde** en 1997 en passant par le crucial télescopage de la légende archaïque et du document

qu'était **Le mystère du printemps** en 1961, est une autre ligne directrice de toute son œuvre. Avec Irène Papas, apparition venue du fond des temps et de la grâce, qu'est-ce donc qui sort du bois ? Dans ce retour vers, ou plutôt de la nature, du village, des contes, de la magie, surgit la violence mesquine face à l'inconnu. «Sorcière ! sorcière !», hurlent les commères à l'encontre de la belle jeune fille aux doigts d'or.

Et elles la traquent pour lui faire un mauvais parti, flambeau au poing. Et on retrouve **La Chasse**, l'éternelle chasse menée par l'imbécillité mesquine, ou par les pompeux idiots qui, tels les personnages du premier épisode, recommanderaient volontiers le suicide pour s'assurer d'une gloire éternelle. La «chasse» qu'Oliveira, cinéaste aux doigts d'or qui refuse de laisser la place à sa statue, subissait hier et subira demain des incurables poujadistes qui sévissent par exemple dans le premier journal corporatiste du cinéma français, à plat ventre devant n'importe quelle puissance d'argent, mais vouant les artistes à la vindicte et à l'injure.

Alors la vision d'**Inquiétude**, tout inquiet soit-il des menaces quotidiennes et éternelles sur la générosité et l'intelligence justifiant que la deuxième partie se déroule dans ces sombres années 30 où le ventre de la bête s'apprêtait à enfanter un «détail», rend malgré tout plus fort et plus joyeux. Et même assez fier d'être le contemporain d'un Manoel de Oliveira.

Jean-Michel Frodon

Le Monde, jeudi 21 mai 1998

Entretien avec le réalisateur

Avez-vous le sentiment que le cinéma a changé au cours des dernières années ?
Ce n'est pas un sentiment mais une évidence. Le cinéma a totalement perdu sa candeur. Il est devenu comme un objet de bas commerce où l'art est une sorte

d'ornement. C'est la conséquence du dénouement des dernières guerres et révolutions, qui ont mis à nu les hypocrisies religieuses et idéologiques et qui ont jeté les peuples dans le doute sinon le mépris des valeurs, au profit de l'argent. L'argent, cette idole qui leur procure la jouissance des plaisirs et l'acquisition immédiate des biens. Il en va ainsi pour les peuples et leurs politiques ; et le cinéma, pour une grande part, je dirais dans sa plus grande part, suit le même chemin, emporté par ce tourbillon, avec de notables et rares exceptions.

Cette évolution a-t-elle modifié votre manière de faire des films ?

Non, je suis têtue.

Etes-vous toujours parvenu à tourner les films que vous vouliez faire ?

Je n'ai jamais tourné un film que je n'aurais pas voulu faire, et cela m'a obligé, pendant l'époque du salazarisme, à rester inactif de longues années.

Le cinéma américain représente-t-il, selon vous, une menace ? Une source d'inspiration ?

Certains pays suivent les traces du cinéma américain, simulant de façon réaliste ou imaginaire la brutalité pour la brutalité, la violence pour la violence, le sexe pour le sexe, sans limites, comme autant de moyens d'impressionner les nigauds et les esprits les plus influençables.

Cela ne veut pas dire qu'il ne peut pas y avoir un autre type de films, que nous pouvons considérer comme de véritables chefs-d'œuvre, qui donnent au cinéma toute sa dignité. Mais ces films sont très rares et, de façon générale, beaucoup moins «annoncés». Dans le passé, déjà, un célèbre romancier réaliste portugais disait : «Le bourgeois chérit la scène de débauche», en concluant : «Eh bien, il l'aura.» Et il l'a, aujourd'hui, à foison, dans le cinéma.

Comme le dit Jean-Luc Godard : «Le

cinéma est un phénomène européen.» Mais évidemment, l'évolution du cinéma n'est pas étrangère aux transformations sociales et à un ensemble d'influences qui façonnent le tempérament de chaque réalisateur et lui donnent sa créativité propre sur laquelle se moulent les techniques et le reflet de tous les arts, quand on le laisse travailler en toute liberté.

Pensez-vous qu'il y ait une standardisation des modes de narration ?

Il y a une certaine tendance pour les produits en série dans le cinéma et en dehors de lui, ce qui, pour l'industrie et les commerçants, n'est pas sans offrir des avantages. Mais le cinéma ne peut pas être considéré de la même façon, car on a beau le rendre le plus industriel et le plus commercial possible, son essence et son caractère sont d'ordre artistique et rien d'autre. Une salle de cinéma est un temple artistique vivant, comme le sont un musée, une salle de théâtre, une bibliothèque, complètement indépendants du commerce qui peut en résulter.

Quel est le film qui vous a le plus marqué ces derniers temps ?

Le goût de la cerise, d'Abbas Kiarostami.

L'évolution technique - effets spéciaux, montage virtuel - modifie-t-elle le langage cinématographique ? Et le vôtre en particulier ?

Le cinéma, c'est le cinéma et rien d'autre. Le cinéma est un moyen d'expression, et c'est ça qui compte, pas la technique - la technique qui peut être utilisée.

Serge Daney disait avec sagesse : «Le cinéma n'a pas besoin d'effets spéciaux» Le cinéma est déjà en lui-même un effet très spécial, distinct par le procédé, dont l'identité propre ne peut être confondue avec aucun autre procédé audiovisuel ni avec les effets spéciaux.

Qu'est-ce qui va le plus changer dans le cinéma des prochaines années ?

Voyons : le livre, le théâtre, dans leur essence, n'ont pas changé. Pourquoi le cinéma aurait-il à changer en tant que cinéma ? Bien que différents entre eux un changement radical chez l'un d'entre eux correspondrait à une perte d'identité de chacun.

Télérama, 16 mai 1998

Le réalisateur

Manoel de Oliveira est né en 1908 à Porto. Il fréquente l'école primaire, puis poursuit sa scolarité dans un collège tenu par des jésuites. Il ne pousse pas très loin ses études et semble suivre la voie toute tracée par la famille en travaillant aux côtés de son père.

A vingt ans, il se passionne pour le sport. Champion de saut à la perche, la voiture de course le passionne aussi. Il remporte de nombreux prix au Portugal, en Espagne et à Rio de Janeiro. Il n'abandonnera la compétition qu'en 1940.

Manoel de Oliveira a encore une autre passion : le cinéma. Il s'inscrit à l'école de formation d'acteur de cinéma à Porto. Il est à l'époque un jeune homme à la mode et un sportif connu. C'est bien plus à cette réputation qu'à ses talents d'acteur qu'il devra son seul rôle dans **La chanson de Lisbonne**, en 1933.

Filmographie

Douro Faina Fluvial	1929
Douro Travail Fluvial	
Estatuas de Lisboa	1932
A Cancao de Lisboa	1933
Miramar	1939
Ja se fabricam automovels em Portugal	
Praia de rosas	
Aniki-bobo	1942
O pintor e a cidade	1956
O coracao	1958
O Pao	1959
Acto de Primavera	1962
L'acte du printemps	
O passado e o presente	1971
Le passé et le présent	
Benilde ou a Virgem Mae	1974
Benilde ou la vierge mère	
Amor de perdição	1978
Amour de perdition	
Francisca	1981
A visitamemorias e confissoes	1982
La visite	
Le soulier de satin	1985
Os Canibais	1988
Les cannibales	
Non, o vain gloria da mandar	1990
Non ou la vaine gloire de commander	
La divine comédie	1991
Le jour du désespoir	1992
Vale Abraão	1993
Le Val Abraham	
La cassette	1994
Le couvent	1995
Party	1996
Voyage au début du monde	1997
Inquiétude	1998