

L'idéal esthétique altier de Manoel de Oliveira

Paul Beaucage

Numéro 196, mai-juin 1998

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/49230ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Beaucage, P. (1998). L'idéal esthétique altier de Manoel de Oliveira. *Séquences*, (196), 25-29.

L'idéal esthétique altier de



Le Diable amoureux

MANOEL DE OLIVEIRA

Affirmons-le d'emblée: Manoel de Oliveira est la personnalité la plus importante du cinéma portugais et l'un des plus grands metteurs en scène de notre époque. Sa filmographie, qui s'échelonne sur plus de six décennies d'activité, comporte une trentaine de réalisations (courts et longs métrages confondus). Si Oliveira n'a pu réaliser une œuvre plus abondante, c'est principalement en raison de la situation socio-politique qui a longtemps prévalu dans son pays. La dictature d'Antonio de Oliveira Salazar, qui a sévi au Portugal pendant plus de sept lustres, a jugulé l'activité artistique nationale, d'où la médiocrité relative du cinéma portugais. En dépit de son évolution formelle, l'œuvre de Oliveira, comme celle des plus grands, tient en un seul bloc. Elle se distingue par son originalité stylistique et la profondeur de son propos. Elle comprend plusieurs films solides comme *Le Mystère du printemps* (1961), *Le Passé et le Présent* (1971), *Mon cas* (1986) et *La Divine Comédie* (1991) ainsi que des chefs-d'œuvre tels que *Amour de perdition* (1978), *Francisca* (1981), *Le Soulier de satin* (1985) et *Le Val Abraham* (1993). En raison d'un problème de distribution, les films de Oliveira demeurent largement méconnus des cinéphiles nord-américains. Par conséquent, il reste à souhaiter que dans un avenir rapproché, la Cinémathèque québécoise présentera une rétrospective consacrée à l'œuvre intégrale de cet artiste, dont le style oscille entre un classicisme intransigeant et un romantisme modéré. Sa vision du monde très personnelle lui a valu d'être comparé à Ingmar Bergman, Carl Theodor Dreyer et Yasujiro Ozu. C'est dire toute l'importance du cinéma de Manoel de Oliveira!

De l'enfance aisée à la cinéphilie

Manoel Candido Pinto de Oliveira (dit Manoel de Oliveira) est né le 12 décembre 1908, dans la ville de Porto, au Portugal. Son père était un riche industriel qui lui a assuré une enfance aisée. Après avoir fréquenté durant plusieurs années le collège de La Guardia, il abandonne ses études. À dix-huit ans, profitant de ses nombreux loisirs, il devient un cinéphile passionné qui découvre progressivement les œuvres de Méliès, Griffith, Lang, Murnau et Dreyer. Comme il le révélera plus tard, dans une entrevue accordée à son collègue Paulo Rocha, cette période aura une influence déterminante sur son avenir. À défaut de pouvoir trouver dans le cinéma portugais *des rêves satisfaisants*, Manoel de Oliveira les emprunte au cinéma étranger.

La vocation et la veine documentaire

En 1928, le cinéaste Rino Lupo, un des pionniers du cinéma italien, se rend à Porto pour y tourner la dernière partie de *Fatima miraculeuse*. Il profite de l'occasion pour fonder une école d'acteurs de cinéma: Oliveira y suit des cours et participe en tant que figurant au film de Lupo. Peu de temps après, aidé financièrement par son père, Manoel de Oliveira se procure une caméra 35 mm avec laquelle il réalise un premier court métrage: il s'agit de *Douro, Faina Fluvial* (1931). Déjà, Oliveira y manifeste son goût pour une esthétique très élaborée. Par l'utilisation du montage parallèle, l'auteur met en relation des phénomènes naturels et sociaux. Sa démarche se rapproche donc de celle du cinéma d'avant-garde de cette époque. On pense à une œuvre comme

Berlin, symphonie d'une grande ville (1927) de Walter Ruttmann mais également à *L'Homme à la caméra* (1929) de Dziga Vertov et à *À propos de Nice* (1930) de Jean Vigo. Paradoxalement, Manoel de Oliveira, qui deviendra un grand cinéaste de la parole, n'explore pas encore les possibilités du verbe. À ses yeux, l'avènement du son et de la parole constitue une menace pour l'essor du cinéma. Au cours des années suivantes, Oliveira éprouvera de la difficulté à tourner des films qui lui conviennent. Des œuvres comme *Miramar* (1939), *Praia das Rosas* (id.), *Ja se Fabricam Automoveis en Portugal*, *Famalicao* (1940) demeurent assez anodines.

Le long métrage de fiction

En 1941, Oliveira entreprend le tournage de son premier long métrage, *Aniki-Bobo*, une adapta-

tion assez libre d'une nouvelle de l'écrivain Rodrigues de Freitas. À certains égards, le film rejoint l'esthétique du néoréalisme italien: on y montre la vie de jeunes gens qui habitent dans les quartiers défavorisés d'une grande ville (Porto). Malheureusement, l'œuvre se heurte à l'incompréhension du public et de la critique portugaise. Cet échec marquera une interruption de quatorze ans dans la carrière cinématographique de Manoel de Oliveira (qui n'est pas sans rappeler l'éclipse de Luis Buñel, dans d'autres circonstances). Sa polyvalence le pousse à s'intéresser à différentes choses dont les affaires, l'agriculture et le sport. Puis, après avoir fait des essais sur la couleur en Allemagne, il revient en force en mettant en scène *Le peintre et la ville* (1956). Encore une fois, l'approche du réalisateur est novatrice puisqu'il fait alterner une caméra subjective avec le cinéma direct. Le traitement original de cette œuvre exercera une forte influence sur le cinéma documentaire des années 60 (sur l'œuvre de Johan Van Der Keuken, en particulier). En conséquence, Oliveira réalise *Le Pain* qui met en relation le processus de fabrication du pain avec sa dimension symbolique.

De la réalité au spectacle

En 1961, Manoel de Oliveira entreprend le tournage de *Mystère du printemps*. Cette œuvre rompt nettement avec celles de sa période antérieure, puisqu'il s'agit d'un film de fiction qui porte sur le texte. La pièce de théâtre dont elle s'inspire a été écrite au XVI^e siècle par Francisco Vaz de Guimaraes. Pour la première fois, le réfé-



Francisca

rent de l'auteur n'est donc plus la réalité mais la représentation elle-même. Des paysans mettent en scène la Passion du Christ, après avoir effectué leurs tâches quotidiennes. Toutefois, *le véritable sujet du film* est l'élaboration d'un spectacle dramatique. Le cinéaste explore le thème de la mise en abyme avec audace: on assiste à un véritable *work in progress* et non à un spectacle achevé. On peut vraiment considérer ce récit comme une *œuvre de transition* puisque les deux grands genres que constituent le documentaire et la fiction s'y mêlent étroitement. Renouant avec sa veine dite *vériste*, Oliveira réalise ensuite ses deux derniers courts métrages: *La chasse* (1963) et *Les peintures de mon frère Julio* (1965).

Les amours frustrées: un équilibre entre l'image et la lettre

Grâce à une subvention de la fondation Gulbenkian et à l'aide du Centre portugais du cinéma, Manoel de Oliveira parvient ensuite à tourner son troisième long métrage: *Le Passé et le Présent* (1972). Cette adaptation d'une pièce de Vicente Sanches constitue le premier volet de la tétralogie que le réalisateur qualifiera «des amours frustrés». Dans ce film, Oliveira y utilise encore des mouvements de caméra et des plans rapprochés pour créer des effets réalistes. Par sa critique acerbe de la bourgeoisie, le film n'est pas sans évoquer *L'Ange exterminateur* (1962) de Luis Buñel. Il raconte l'histoire de Vanda, une femme qui a marié Firmano en secondes noces, mais qui continue à vénérer son premier mari, Ricardo, décédé plusieurs années auparavant. Or, un jour, Ricardo réapparaît... Cette intrigue, qui se situe aux confins du réalisme et de l'onirisme, fascine. Atteignant son objectif, Oliveira a su insuffler à son œuvre une spiritualité typiquement portugaise. Le cinéaste s'attaque ensuite à une pièce de son contemporain José Régio: il réalise *Bénilde ou la vierge-mère* (1975). Même si Oliveira n'est pas insatisfait du résultat de cette adaptation, force est d'admettre qu'elle constitue une déception relative dans sa prestigieuse carrière. Il s'agit de l'histoire d'une jeune fille, élevée dans un milieu très religieux, qui tombe enceinte. Parce qu'elle attribue son état à une intervention divine, on la croit folle. Ce sujet biblique et théologique ne manquait pas d'intérêt mais le passage du théâtre au cinéma se révèle ici inadéquat.

En 1978, Oliveira met en scène *Amour de perdition* (une adaptation ambitieuse du fameux



Amour de perdition

roman de Camilo Castelo Branco). L'histoire se déroule au début du XIX^e et raconte l'amour impossible entre deux jeunes gens appartenant à des familles ennemies. L'intrigue ressemble beaucoup à celle de *Roméo et Juliette* de William Shakespeare. Cependant, un peu à la manière d'un Antonioni, le réalisateur refuse de plonger son œuvre dans une atmosphère *romanesque*. Il préfère expliquer les mentalités de l'époque et ce choix (didactique) le sert fort bien: le récit maintient un très fragile équilibre entre le mélodrame et l'étude de mœurs. Par la suite, le cinéaste se lance dans l'adaptation d'un autre roman portugais, *Fanny Owen* d'Agustina Bessa-Luis. Le film s'intitule *Francisca*. Il traite de l'amour passionné qu'éprouvent deux amis pour Francisca, dite Fanny, une jeune femme mystérieuse et séduisante. Le réalisateur renonce ici à toute forme de réalisme pour traduire les multiples péripéties de cette histoire. Comme le souligne pertinemment le critique Michel Chion, «il (le film) a été réalisé selon des principes très personnels, mis au point par ce très grand réalisateur portugais: notamment de longs plans statiques, où les acteurs, même dans les scènes de dialogues (fort beaux et riches en aphorismes), parlent sans se regarder et en se tournant vers la caméra. Si surprenant que ce soit, ce parti pris fonctionne admirablement (...)» (*Dictionnaire des films* de Bernard Rapp et Jean-Claude Lamy, Paris, Librairie Larousse, 1990, p. 306). En somme, le cinéma constitue, aux yeux d'Oliveira, un art *synthétique*. C'est ce qui lui permet de respecter l'esprit, voire la lettre



Le Soulier de satin

des œuvres originales, sans pour autant les reproduire.

Du documentaire au théâtre

Par ailleurs, *Nice*, à propos de *Vigo* (1983) pose un regard rétrospectif sur la période documentaire de Oliveira. De plus, le film revisite une œuvre filmique: *À propos de Nice* (1930) de Jean Vigo. La parenté culturelle entre le Portugais Oliveira et ce Français d'origine catalane y apparaît manifeste. Par la suite, Oliveira réalise *Le Soulier de satin*, une adaptation très fidèle de la pièce éponyme de Paul Claudel. L'intrigue relate les amours contrariées de Doña Prouhèze et de Don Rodrigue. Leur liaison se traduira par la naissance d'une fille: Marie des Sept-Épées. D'emblée, le film frappe en raison de sa longueur: près de sept heures! Riche d'une stylisation assez particulière, l'œuvre séduit l'œil du spectateur par ses décors en carton-pâte et par ses jeux sur la perspective. Ceux-ci évoquent les peintures surréalistes de Salvador Dalí et de René Magritte. L'auteur y aborde la thématique de la passion amoureuse, celle qui mène irrémédiablement l'homme à la mort. Oliveira reconnaît avoir voulu poursuivre un double but: celui de recréer un mystère théâtral tout en rendant hommage au cinéma des origines jusqu'à nos jours et cela s'avère fort probant. En ce qui a trait à la notion de la durée de ses œuvres,

Oliveira l'explique par la nécessité de vivre une expérience artistique pénétrante: «En abordant la couleur, j'ai éprouvé le besoin de rendre la splendeur des couleurs qui nous étonnaient un peu (c'était le début des films en couleur, au Portugal). Pour restituer la couleur dans toute sa force, il fallait allonger le plan. Ce qui revenait quasiment à éliminer le montage. Faire durer chaque plan de manière à atteindre, pour chacun, une vision presque cosmique, la splendeur de la lumière. Il fallait des images spéciales, très riches. La base, ce qui m'a conduit, c'est cela: le désir de trouver des images capables de nous toucher profondément, de provoquer en nous une sorte d'extase comme devant une représentation du monde cosmique». (*Manoel de Oliveira*, Yann Lardeau, Philippe Tancelin et Jacques Parsi, Paris, éditions Dis, Voir, 1988, p. 94).

Du théâtre au drame de guerre

En 1986, Oliveira réalise *Mon cas*, une œuvre d'une dimension expérimentale fort intéressante. S'inspirant très librement d'une pièce de José Régio, de Samuel Beckett et du *Livre de Job*, le cinéaste met deux textes en parallèle: celui d'auteurs contemporains et celui d'un grand livre religieux (*La Bible*). Comme dans son film précédent, le réalisateur souligne constamment la dimension théâtrale du récit, *met le théâtre en abyme dans le cinéma*. De quoi parle-t-on? De ses

problèmes, *ad nauseam*. Mais qu'en est-il des petites tracasseries de nos personnages par rapport au calvaire vécu par Job, selon la légende? Il s'agit d'un conte moral dont la liberté stylistique élargit le propos et éblouit le spectateur. En 1988, Oliveira poursuit ses expérimentations formelles en réalisant une œuvre insolite *Les Cannibales*, d'après un conte portugais du XIX^e siècle. Marguerite est amoureuse du vicomte d'Avelada, un homme qui dissimule sa véritable identité sous une apparence irréprochable. Le soir de leurs noces, il dévoilera son terrible secret: il est à la fois homme et machine. Ce récit témoigne du renouvellement stylistique de l'œuvre d'un auteur qui parvient à transformer un conte en un «opéra-bouffe macabre». Un esprit iconoclaste et la musique du compositeur Joao Paes y jouent un rôle prépondérant. Pourtant, ce film n'a pas la profondeur des grandes œuvres du réalisateur. Par la suite, Oliveira signe un drame des plus ambitieux: *Non ou La vaine gloire de commander*. Ce récit, dont le titre marque le refus d'un certain esprit colonial, relate l'épopée du peuple portugais, à travers l'Histoire, avec pour point de départ une bataille que les troupes portugaises livrent en Angola, à la veille de la Révolution des œillets (celle qui instaurera la démocratie au Portugal, en 1974). Un commandant prend la parole et évoque les exploits des militaires portugais: un passé oublié resurgit et témoigne, par l'absurde, de la vanité de la guerre. Les scènes de combats sont particulièrement réussies malgré les moyens limités. Remarquable aussi, l'ampleur d'une fresque qui évite toute forme d'académisme. Mais le tour de force du cinéaste consiste à confondre l'histoire du Septième Art avec l'histoire de son pays: il atteint ainsi l'essence de l'art et de la vérité.

De la lettre à l'image: un nouveau rapport

Par la suite, il réalise *La Divine Comédie* (1991), une adaptation très libre de l'œuvre de Dante Alighieri. Dorénavant, Oliveira prend plus de distance par rapport aux œuvres originales qu'il transpose au grand écran (en l'occurrence, la barrière linguistique s'avère déterminante). L'action du film se déroule non pas dans l'au-delà mais dans un asile d'aliénés où des fous interprètent des rôles fictifs ou historiques. Représentant surtout *l'enfer*, l'œuvre n'est pas sans évoquer le solide *Marat-Sade* (1966) de Peter Brook. Mais là où Brook se contentait de filmer



Le Peintre et la Ville

la pièce originale, Oliveira interroge les mécanismes relatifs à la création théâtrale (un peu comme Straub et Huillet dans *Othon*, 1969). Certains critiques ont souligné, à juste titre, l'importance de la musique dans cette œuvre. Par un heureux mariage des pièces de Beethoven, Mozart et Schubert, celles-ci soulignent les nombreuses ruptures de ton du récit. Mentionnons au passage que la musicienne portugaise Maria Joao Pires interprète le personnage de Maria, une déséquilibrée se prenant pour Marie-Madeleine. Le film s'impose comme un palimpseste qui cite avec à-propos *Les Évangiles*, *Crime et châtiment*, *Les Frères Karamazov*, *Pauvre Bitos* de Jean Anouilh, etc., en somme, une kyrielle d'œuvres qui se penchent sur la nature humaine et sur les grandes contradictions caractérisant la morale judéo-chrétienne. De là surgit une certaine remise en question de la civilisation occidentale. Un an plus tard, le réalisateur met en scène *Le Jour du désespoir*, une création plus modeste, qui frappe en raison de son ascétisme. Soulignons que ce film de soixante-quinze minutes se situe entre les films-fleuves d'Oliveira et ses courts métrages. Encore une fois, le cinéaste traite du thème de la mort. Mais celui-ci se confond avec la question de la métamorphose:

Camilo Castelo Branco (l'auteur d'*Amour de perdition*) est un écrivain qui constate subitement qu'il n'est plus le même homme qu'auparavant. Cela se manifeste par une attirance irrésistible qu'il éprouve pour le néant. Oliveira s'est rigoureusement appuyé sur les biographies consacrées à l'écrivain pour réaliser ce film.

Le Val Abraham doit être considéré comme l'une des œuvres maîtresses du cinéaste portugais. Cette adaptation d'une adaptation du roman de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, constitue un autre film-fleuve, d'une durée de plus de trois heures. De toutes les transpositions de l'œuvre originale (y compris celles de Vincente Minnelli, de Jean Renoir et de Claude Chabrol), la version de Oliveira demeure incontestablement la plus réussie. Pourtant, le cinéma exigeant et altier de Oliveira ne fait jamais l'unanimité. À preuve, n'est-il pas révélateur qu'un chroniqueur d'un quotidien québécois se soit demandé, après avoir vu le film, si le réalisateur n'était pas devenu *gâteux*? Quoiqu'il en soit, cette œuvre repose en grande partie sur la beauté lumineuse de Leonor Silveira, l'actrice fétiche du cinéaste: celle-ci incarne le rôle d'Emma, une femme qui cherche à embellir sa vie, à la poétiser, mais qui se heurte inéluctablement à la bas-

sesse ou à l'inhumanité des hommes qu'elle rencontre. Ce que Oliveira qualifiait lui-même d'«hymne à la femme» peut donc être interprété comme une allégorie dénuée de toute complaisance, où le réalisateur étudie la difficile cohabitation de l'art et du réel, du beau et du laid. On remarque que Oliveira a choisi de donner à son œuvre le titre du roman portugais d'Agustina Bessa-Luis en raison du caractère quasi surnaturel du récit. À cet égard, il convient de rappeler les propos du cinéaste: «Je crois que le fantastique nous accompagne. Il est à côté de nous, toujours. Le fantastique est à côté de la réalité. Comment dire pour expliquer cela? Il est l'ombre du réel.» (*Manoel de Oliveira*, Yann Lardeau, Philippe Tancelin et Jacques Parsi, Paris, éditions Dis, Voir, 1988, p. 94)

De la difficulté de créer

Dans *La Cassette* (1993), Oliveira renoue avec les composantes du mélodrame traditionnel (dans la lignée de *Ménilmontant* *Les cent pas* (1925) de Dimitri Kirsanov). Pourtant, une certaine prise de distance et un style particulièrement maîtrisé lui permettent de transcender son sujet. De plus, on apprécie l'approche quasi-documentaire du cinéaste qui, au-delà de l'intrigue, parvient à décrire la réalité rurale portugaise. Le film paraît relativement mineur par rapport au *Val Abraham*, mais il demeure d'une grande force dramatique. On souligne notamment ce jeu sur le champ et le hors-champ du récit qui nous montre que d'un côté, il y a la fiction et de l'autre, le réel. En 1995, pour célébrer convenablement le centenaire du Septième Art, Oliveira réalise *Le Couvent*, qui se veut une variation métaphysique sur le thème du *Faust* de Goethe. Malheureusement, un regrettable problème de distribution (Catherine Deneuve et John Malkovich semblent égarés dans cet univers), de graves lacunes dans le scénario et un dialogue ostentatoire font verser cette œuvre dans la caricature. Le film reçoit un accueil très défavorable, lors de sa présentation au Festival de Cannes. En outre, cette œuvre ne soutient pas la comparaison avec son illustre modèle, le *Faust* (1926) de Friedrich Wilhelm Murnau. Malgré un accueil assez favorable au Festival de Venise, *Party* ne vaut guère mieux. Cette fois-ci, la qualité de l'interprétation n'est pas en cause: Michel Piccoli, Irène Papas et Leonor Silveira adoptent un jeu des plus adéquats. Mais, de façon surprenante, la mise en

scène de Oliveira demeure très académique. On y remarque une utilisation inadéquate des plans fixes, une banalisation du procédé du champ/contrechamp, ainsi qu'une photographie conventionnelle de Renato Berta. En fait, la lourdeur de la mise en scène enlève tout élan au récit. Dans ses deux derniers films, le cinéaste ne réussit plus à trouver la subtile alchimie qui faisait le charme de la quasi-totalité de ses réalisations antérieures. Par conséquent, une question s'impose: Manoel de Oliveira aurait-il tout dit?

L'atteinte d'une esthétique de la sérénité

Fort heureusement, Oliveira (qui en a vu bien d'autres!) ne se laisse pas abattre par l'insuccès de ces deux films. Il revient en force en réalisant une œuvre majeure qui pourrait constituer une sorte de testament autobiographique. Il s'agit de **Voyage au début du monde** (1997). Ce film met en vedette Marcello Mastroianni qui, dans son dernier rôle, campe le personnage de Manoel, l'alter ego du cinéaste. Cet homme traverse le Portugal dans le but de tourner un film. Il est accompagné par deux acteurs portugais et un acteur français d'origine portugaise. Sans s'en douter, ces personnages bien définis vont vivre un fascinant voyage initiatique. En mettant en exergue du film un aphorisme de Nietzsche, Oliveira exprime clairement sa volonté: *organiser le chaos qui est en lui*. Le désarroi du protagoniste provient du fait qu'il

se sent proche de la mort, d'où la nécessité de ne pas se laisser aller à de vaines protestations. Sur le plan stylistique, Oliveira ne cherche plus à révolutionner son esthétique. Il s'en remet à une forme classique, sereine, convenant parfaitement au point de vue d'un personnage qui vit les derniers mois de sa vie. On apprécie l'art du cadrage et la maîtrise des éclairages dont fait preuve le cinéaste. Ceux-ci évoquent subtilement les clairs-obscurs des grands maîtres flamands (Rembrandt, Van Dyck et Vermeer). Sur le plan thématique, le film évoque l'idée de la mort avec beaucoup de force, mais sans jamais sombrer dans le misérabilisme. Le décès est un inévitable départ et il importe que d'autres puissent prendre le relais, *par la suite*. C'est ce qui se produit, à la fin du film, lorsque l'acteur français et le cinéaste découvriront leur parenté insoupçonnée.

Selon le témoignage d'un des acteurs du film, Jean-Yves Gauthier, le réalisateur est présentement en train de tourner un autre long métrage. Décidément, rien ne semble ralentir l'activité de cet artiste presque nonagénaire! Manoel de Oliveira n'abandonne pas: il semble toujours en quête de vérité artistique et, donc, de vie. Ses réalisations (de la moins importante à la plus réussie) apparaissent comme des œuvres exigeantes qui traduisent avec éloquence la nécessité de créer. Résolument à contre-courant des modes et des compromis commerciaux, il les élabore en

esthète, voire en véritable perfectionniste. De plus, et ce n'est pas le moindre de ses mérites, la détermination de Oliveira semble avoir inspiré une poignée de cinéastes portugais qui ont réalisé, à leur tour, des œuvres de qualité. Parmi eux, mentionnons Paulo Rocha (**L'Île des amours**, 1982), Pedro Costa (**Casa de lava**, 1994) et Joao César Monteiro (**A Comédia de Deus**, 1995). Ces metteurs en scène conçoivent le cinéma comme un art et perçoivent clairement leur rôle (essentiel) au sein de la réalité culturelle portugaise. Ainsi, au-delà des lois du Marché Commun et de l'invasion du cinéma américain en Europe, plusieurs cinéastes portugais font acte de résistance. Selon eux, Manoel de Oliveira, comme Pedro Macao dans **Le Voyage au début du monde**, représente le symbole de leur opposition. Symbole toujours bien vivant, qui n'a pas fini de faire parler de lui! **S**

Paul Beaucage

FILMOGRAPHIE

(réalisations)

- Douro, Faina Fluvial* (1931)
- Miramar, praia das Rosas* (1939)
- Jase Fabricam Automoveis em Portugal* (1939)
- Famaliao* (1940)
- Aniki-Bobo** (1941)
- Le Peintre et la Ville* (1956)
- Le Pain* (1959)
- Le Mystère du printemps** (1961)
- La Chasse* (1963)
- Les Peintures de mon frère Julio* (1965)
- Le Passé et le Présent** (1971)
- Benilde ou La Vierge-mère** (1974)
- Amour de perdition** (1978)
- Francisca** (1981)
- La Visite: mémoires et confessions** (1982)
- Lisbonne culturelle* (id.)
- Nice, à propos de Vigo** (1983)
- Le Soulier de Satin** (1985)
- Symposium international de sculpture* (coréal.: Manuel Casimiro) (1985)
- Mon cas** (1986)
- Le Drapeau national* (1987)
- Les Cannibales** (1988)
- Non ou la Vaine Gloire de commander** (1990)
- La Divine Comédie** (1991)
- Le Jour du désespoir** (1992)
- Le Val Abraham** (1993)
- La Casette** (1994)
- Le Couvent** (1995)
- Party** (1996)
- Voyage au début du monde** (1997)



Mon cas