

EPICENTRE FILMS PRÉSENTE

QUINZAINE
DES RÉALISATEURS
Société des réalisateurs de films
CANNES 1981

“L'ÂME EST UN VICE”



MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
LA BIENNALE DI VENEZIA 2019

Francisca

UN FILM DE MANOEL DE OLIVEIRA

— COPIE RESTAURÉE 40^{ÈME} ANNIVERSAIRE —



EPICENTREFILMS.COM

EPICENTRE FILMS PRÉSENTE

Francisca

UN FILM DE MANOEL DE OLIVEIRA

40^{ÈME} ANNIVERSAIRE
EN COPIE RESTAURÉE 4K

FICTION – 1981 – PORTUGAL – 167 MIN – COULEUR
VISA N°55143

MATÉRIEL TÉLÉCHARGEABLE SUR
WWW.EPICENTREFILMS.COM

SORTIE LE 12 JUILLET 2023

DISTRIBUTION
EPICENTRE FILMS

Daniel Chabannes & Corentin Sénéchal
55 rue de la Mare 75020 Paris
01 43 49 03 03
info@epicentrefilms.com

PRESSE
CYNAPS

Stéphane Ribola
06 11 73 44 06
stephane.ribola@gmail.com

EPICENTREFILMS.COM

Ce DCP de Francisca est le résultat de la numérisation 4K du négatif 35mm original conservé par la Cinémathèque portugaise. L'étalonnage (Cinemateca) et la restauration (IrmaLucia) ont été réalisés à partir d'une copie de distribution de référence. Le son est tiré d'un positif conservé par la Cinémathèque.

Synopsis

Dans les années 1850, au Portugal, l'écrivain Camilo Castelo Branco et son ami José Augusto tombent amoureux des deux sœurs Owen. José Augusto est épris de Marie, mais c'est Fanny qu'il enlève une nuit...

Francisca est inspiré du livre d'Agustina Bessa Luis Fanny Owen, lui-même inspiré d'une histoire vraie ayant eu lieu au 19^{ème} siècle. Il relate les questionnements de ses deux protagonistes, José Augusto et Camilo Castelo-Branco, sur la vie, les femmes, l'amour, le destin, l'infortune. Alors que leur dialogue évolue tout au long du film, les personnages sont pris au piège de la vie, victimes de leurs propres illusions.

Notes de Manoel de Oliveira

L'opportunité de faire *Francisca* s'est présentée de manière inattendue. J'avais préparé (et j'étais sur le point de commencer) un autre film – une comédie – quand un désaccord de dernière minute avec l'auteur du scénario m'a fait renoncer. L'opportunité de faire *Francisca* s'est ensuite présentée parce que j'étais déjà intéressé par cette histoire vraie (en lien avec la famille de mon épouse) : je connaissais cette histoire depuis longtemps puisqu'on avait beaucoup parlé et parce que j'avais lu des lettres de Fanny que mon beau-frère Abel possède toujours. Camilo Castelo Branco, le célèbre romancier qui a plus tard écrit *Amor de Perdição*, était un ami de José Augusto et de Fanny et un acteur à part entière de ces événements tragiques qui eurent lieu en 1850. C'est en tant que

tel que Camilo évoque l'histoire d'amour malheureuse entre Fanny et José Augusto dans son livre *Bom Jesus do Monte*. D'une certaine manière, il l'a peut-être fait pour « s'exonérer » d'une participation au caractère sulfureux de cette aventure particulièrement romantique. Récemment, la grande autrice Agustina Bessa Luis a fait revivre cette histoire dans son livre *Fanny Owen*, s'appuyant sur des faits authentiques et les écrits de Camilo. C'est le travail d'Agustina qui m'a poussé à faire *Francisca* et c'est sur son travail que j'ai construit mon film. Dans les faits, *Francisca* transforme donc une série de trois films que j'avais déjà fait, *O Passado e o Presente*, *Benilde ou a Virgem Mãe* et *Amor de Perdição*, en une tétralogie des « amours contrariées ».

"J'étais déjà intéressé par cette histoire vraie (...): je connaissais cette histoire depuis longtemps (...)."

Entretien avec Manoel de Oliveira

Après avoir revu *Francisca*, on ressent inévitablement qu'il s'agit d'un film à l'humour noir et parfois extrêmement sarcastique. Mais c'est Camilo... Camilo est présent, filtré par Agustina, et les deux sont sarcastiques.

Quelle part de cet humour et de cette ironie est vôtre, dans ce cas ? Puisque je l'assume, cela m'appartient. Quand je travaille sur un thème ou une histoire, cela m'appartient, dans le sens où je m'y identifie. C'est comme si c'était déjà à moi ou que je l'avais volé... Je m'enrichis de ce vol (rires).



À sa sortie, et aussi dans des critiques plus tardives, *Francisca* a été décrit comme l'apogée du rapport au théâtre dans votre œuvre. Dans quelle mesure est-ce que ce rapport – qui s'est enrichi encore et encore depuis *O Passado e o Presente* – était réfléchi ?

Ce n'était pas réfléchi dans *Acto da Primavera* ; je m'en suis seulement rendu compte a posteriori. En réalité, le cinéma se fonde sur le théâtre, il ne pourrait en être autrement, même si ce sont deux choses différentes. Autrement, je pense que le meilleur moyen d'expression artistique est la littérature, qui offre des possibilités presque infinies. Le théâtre impose déjà une certaine contrainte en termes de temporalité et d'action. Le cinéma, en un sens, étire le temps et l'espace. J'aime à dire que Shakespeare serait un excellent réalisateur parce que ses pièces, bien qu'elles respectent la structure traditionnelle en 3 actes, ont beaucoup d'environnements et de développements. Pour moi, depuis le début, depuis Douro, Faina Fluvial, le cinéma est une chose très spécifique.

Avec un lien très fort avec le montage ? Et peut-on parler de lien fort avec le montage ?

Un lien fort avec le montage, parce que le montage est véritablement l'une des spécificités du cinéma. Mon opinion sur le cinéma a évolué selon différentes phases. Bien sûr, cela s'explique par les évolutions du cinéma lui-même, puisque depuis son origine, il a quelque chose d'onirique. On dit que les rêves n'ont ni mot ni couleur... Le cinéma muet était comme cela, comme un rêve, ou un fantôme.

Ne pensez-vous pas que c'est toujours le cas ?

En un sens non, parce que le cinéma était alors l'art du silence. Ensuite il a acquis la parole et la couleur. Ces deux choses, en particulier la couleur, lui ont donné un réalisme que les rêves n'ont pas. Bien qu'il ne soit pas réel dans un sens matériel, comme le théâtre : le théâtre est de la matière, quelque chose qu'on peut toucher, des acteurs et des décors dans le présent. Le cinéma est une chose immatérielle : ce qu'on voit est le fantôme de la réalité.

Interview réalisée par João Lopes,
Expresso, 26 juillet 1997

Présentation par João Bénard da Costa dans le bulletin de la Cinemateca de Lisbonne

En 1990, lorsqu'Oliveira dévoila *La Lettre/A Carta* au Festival de Cannes, l'historien et critique de cinéma finlandais Peter von Bagh me dit dans une lettre : « De tous les films que j'ai vus à Cannes et je viens à Cannes depuis 28 ans (...) le nouveau Oliveira était le meilleur. Et même plus : unique, émouvant, profond – quelque chose qui surpasse peut-être tout ce qui a été fait en termes de lecture cinématographique de la littérature ».

Oliveira appréciait particulièrement cette formule et pensait qu'elle « résumait les différentes manières de voir, montrer et entendre ».

En effet, on ne peut pas lire une image cinématographique (comme tant de critiques le disent souvent) mais on peut lire cinématographiquement via ce qu'Oliveira appelait aussi la « parole visuelle ».

Je crois que le premier exemple d'une « lecture cinématographique de la littérature » ou d'une « parole visuelle » se trouve dans *Francisca*, le dernier opus de la tétralogie « des amours contrariées ».

Oliveira insiste sur l'importance de *Benilde* dans son évolution depuis des années. C'est à ce moment-là qu'il a compris qu'en ses propres termes, « le cinéma ne peut faire que des fixations ». Dans *Benilde*, il se concentre sur une pièce de théâtre, ce qui est très différent de l'adaptation d'une pièce de théâtre (comme cela a été fait, avec différentes approches, dans *O Passado e o Presente* et *Benilde*, les deux premiers opus de la tétralogie) ou d'un roman comme dans *Amor de Perdição*, le troisième opus. Au théâtre, contrairement aux romans, il n'y a que des dialogues et des monologues. La question était de trouver une équivalence entre des mots et un texte littéraire. Oliveira a choisi une transcription quasi-complète du texte de Camilo, retranscrivant ce que les personnages ne disent pas par des voix-off, qu'il appelait informatrice ou Providence. C'était une solution radicale, mais une solution qui était difficilement durable.

"De tous les films que j'ai vus à Cannes et je viens à Cannes depuis 28 ans (...) le nouveau Oliveira était le meilleur."

Dans *Francisca*, Oliveira n'a jamais pensé à une transcription complète ou même substantielle du roman d'Agustina, mais il l'a lu cinématographiquement comme il le fera avec *Vale Abraão*, *A Carta*, *O Principio da Incerteza* et *Espelho Mágico*. Ce qui est essentiel – ou ce qu'il considérerait comme essentiel – était transmis par les images. Les autres informations nécessaires à la compréhension de l'histoire étaient données par des intertitres, comme à l'époque du cinéma muet. Avec une différence majeure : à cette époque, les intertitres étaient normalement utilisés pour les dialogues. Désormais, les intertitres remplacent les descriptions et guident la narration. D'un côté, si ces intertitres sont une adaptation du texte d'Agustina, tous les dialogues appartiennent à Agustina et sont transposés des pages de *Fanny Owen*, un roman publié en 1979, dans *Francisca*, un film tourné en 1980 et projeté pour la première fois en 1981.



La curieuse genèse du livre et du film vaut la peine d'être résumée. En 1978, Agustina est approchée par l'actrice et réalisatrice Linda Beringel et le réalisateur João Roque, qui désiraient faire un film sur Fanny Owen et lui demandent d'en écrire les dialogues. Agustina raconte ainsi dans la préface du livre : « Afin d'écrire les dialogues, il fallait que je connaisse les circonstances qui les avaient inspirés et l'histoire qui allait les porter. C'est comme cela que le livre est né and que je l'ai écrit. »

« Je croyais qu'il était nécessaire et utile de montrer Camilo Castelo Branco à la lumière de notre expérience humaine sans traduire l'opinion de l'auteur, qui m'est personnelle. J'ai donc choisi de faire un collage et presque toutes ses paroles sont authentiques, des mots qu'il a écrits dans des romans, des notes ou des feuilles sur lesquelles il écrivait ses pensées. De nombreuses paroles de Fanny et José Augusto peuvent être entendues comme si elles avaient été directement extraites de leur propre vie. En partie parce qu'elles sont entendues comme telles dans des dialogues intimes, mais aussi parce Camilo les a écrites dans des livres où ils vivaient comme personnages, toujours



Agustina raconte (...) : « Afin d'écrire les dialogues, il fallait que je connaisse les circonstances qui les avaient inspirés et l'histoire qui allait les porter. »

imprégnés d'une mémoire passionnée qui immortalise tout ce qu'elle touche. En ce sens, peut-être que tout peut sembler moins insaisissable dans une romance sur l'évasion et la fascination qui est la règle des interceptions. »

Pour certaines raisons, le film de Linda Beringel et João Roque n'a jamais été fait et Manoel de Oliveira, fasciné par la part d'évasion de cette histoire, décida de le tourner. La règle des interceptions continua. Avant de continuer, nous devons nous souvenir que José Augusto Pinto de Malgalhães et Fanny Owen (Francisca est la « version portugaise » de Fanny) sont des personnages historiques que Camilo connaissait bien en 1849 (il avait 24 ans), un avant « d'atterrir » à Oporto, depuis Vila Real, et de commencer sa carrière d'auteur à succès. José Augusto avait aussi rencontré le succès avec sa poésie naissante. Ils ont tous les deux rencontré les sœurs Owen à la même époque, en 1850. Leur père était un colonel anglais, qui avait été le conseiller de D. Pedro IV pendant le siège de Porto et qui n'était pas très fidèle à son devoir conjugal, et leur mère une Brésilienne « qui faisait forte impression sur les gens ordinaires ». Le reste – qui ne dura que 4 ans puisque Fanny est morte en août 1854 et José Augusto en septembre (ils se sont mariés fin 1853 lors d'un mariage incroyable à Bom Jesus, où ils étaient représentés par 2 hommes) – je ne le raconterai pas parce que le livre et le film le font tous les deux. José Augusto avait 23 ans, Fanny approchait la vingtaine et Camilo avait 34 ans.

Il n'y a pas un seul roman de Camilo exclusivement consacré à l'amour tragique entre Fanny et José Augusto. En 1858, Camilo raconta leur histoire dans la nouvelle *Sete de Junho* de 1849, publiée dans le recueil *Duas Horas de Leitura*. Agustina a basé son travail sur celle-ci et d'autres extraits de ses œuvres postérieures.

Mais ni Camilo, ni Agustina, ni Oliveira (personne apparemment) ne connaissent les raisons pour lesquelles José Augusto s'est marié mais n'a pas consommé son union. Quelqu'un lui envoya des lettres indiquant que Fanny correspondait avec un Espagnol. Que disaient-elles ? Nul ne sait. Ce que nous savons, c'est qu'il a demandé à ce que le corps de son épouse soit autopsié afin de savoir si elle

était vierge, chose dont il doutait, et, après confirmation qu'elle l'était (« vierge comme si elle n'avait jamais quitté l'utérus de sa mère »), embaumé et que son cœur soit placé dans un autel qui demeura pendant plusieurs années dans une chapelle à Quinta do Lodeiro, dite la « maison triste » de Lodeiro. Camilo savait-il autre chose ? A-t-il créé cette histoire ? D'autres hypothèses ont été avancées mais ni le livre ni le film n'offrent d'explication ou suggèrent une théorie. De même que personne ne découvrit si Benilde était vierge ou hystérique ou quelque chose d'autre, personne ne sut jamais ce qu'il s'était passé entre Fanny et José Augusto et les raisons de leurs fins tragiques. C'était un amour brisé, c'est sûr. Pourquoi l'était-il – nul ne le sait, ni au commencement ni à la fin. Contrairement au livre, le film débute avec une lettre racontant l'histoire de la mort de José Augusto. Il nous emmène ensuite quelques années en arrière à « une époque d'inquiétude et de désespoir ». José Augusto pensait qu'il était Byron et, lors d'un bal, une femme masquée « mit ses mains sur son torse et le camélia épinglé à son revers fana dans cette main ».

Ensuite, après avoir observé quelques aperçus de la relation amour-haine entre José Augusto et Camilo, tout le monde se retrouve lors d'un autre bal. On trouve, lors de ce bal, l'une des séquences qui illustre le mieux ce qu'Oliveira appelait « la parole visuelle ». C'est le désormais célèbre dialogue entre Camilo et Fanny. Camilo lui dit que José Augusto est un homme horrible et elle lui demande pourquoi. « Parce qu'il n'a pas d'âme », elle écoute. Mais Fanny dit : « Qu'est-ce que l'âme ? Un papillon lui non-plus n'a pas d'âme et il sait mieux que quiconque comment toucher une fleur ». Quelques instants plus tard, Fanny dit que « l'âme n'est pas une chaise qui s'offre au visiteur. L'âme est... ». Il y a beaucoup de silence et beaucoup de bruit, simultanément et sans paradoxe, et Camilo veut en savoir plus. « Oui ? » « Un vice. L'âme est un vice. »

Avant que Camilo ne dise « Mon Dieu », les personnages reviennent à leur position de départ et le dialogue est répété. Surviennent ensuite le tumulte de la danse et l'apparition de Raquel, l'amante ou l'ex-amante de José Augusto en ce temps-là. C'est la deuxième fois qu'Oliveira répète une séquence (il l'avait déjà fait avec la mort de Balthazar dans *Amor di Perdição*) et cette répétition obsède et nous obsède. Tout ce que nous devons savoir, tout ce qu'il y a à méditer est dans ce moment. Bien après, après la mort de Fanny, Oliveira répète également la séquence dans la chapelle, à côté de l'autel avec son cœur, quand José Augusto effraie la bonne. Seulement à présent, cette terrible et

"José Augusto Pinto de Malganhães et Fanny Owen (Francisca est la « version portugaise » de Fanny) sont des personnages historiques que Camilo connaissait bien en 1849 (...)."

vivace séquence nécrophile n'est pas rejouée de la même façon.

On voit (dans un gros plan) José Augusto demandant : « Est-ce que je vous effraie, jeune fille ? » alors qu'il tient le cœur de Fanny à l'intérieur d'un flacon sur l'autel et déclame son monologue sur les tripes, le cœur et l'amour. Ensuite, le dialogue est répété avec la voix de José Augusto et la bonne seule dans le cadre.

Oliveira expliqua que s'il avait utilisé la technique du champ-contrechamp (ce qui semblait devoir être le cas), il aurait perdu le son d'arrière-plan. « Je voulais offrir son temps et le temps de la bonne, la sensation de la bonne et sa sensation. Lui parlant à la bonne – il nous parle à nous à ce moment-là – et ensuite notre propre réaction,



« Un vice. L'âme est un vice. »

la réaction de la bonne faisant face à José Augusto, jusqu'à ce que la bonne parte en courant. Je crois que le second point de vue, le point de vue de la bonne, est celui qui montre le mieux le caractère fantasmagorique de la situation, son côté obscur. C'est la crainte de la bonne qui nous donne véritablement la perception de combien la situation est effrayante. Ce n'est pas dans sa peur à lui dans sa peur à elle. Et je voulais montrer tout cela en même temps, sans couper le plan de José Augusto ou celui de la bonne, sans couper l'une ou l'autre de leurs visions. »

On ne peut être plus clair dans ses mots et plus sombres dans ses visions.

Ou peut-être que l'on peut. Il est impossible de ne pas parler de la séquence de la mort de Fanny, avec un pied hors du lit et José Augusto à la fois « à l'intérieur » et « à l'extérieur » du plan, après la fabuleuse

conversation à propos des « gens ordinaires » et sa question : « n'y a-t-il pas un homme dans ce monde qui m'aimerait ? ». Avant, elle avait donné sa vision des prostituées, « qui se tenaient contre les portes de maisons semblables à des colombiers ». Ses derniers mots furent « la mémoire s'en va avec l'âme ». On aurait pu demander, s'en va-t-elle avec le vice ?

"Ses derniers mots furent « la mémoire s'en va avec l'âme ». On aurait pu demander, s'en va-t-elle avec le vice ?"



Bio-filmographie du réalisateur

Manoel Cândido Pinto de Oliveira est né à Oporto, le 11 décembre 1908. Il a d'abord étudié au Colégio Universal à Oporto, puis à l'École des Jésuites de La Guardia, en Galice. Il est à cette époque connu en tant qu'athlète, gymnaste, nageur et pilote de course automobile/ A 20 ans, il intègre l'École des Acteurs de Cinéma fondée par Rino Lupo et est choisi, ainsi que son frère Casimiro de Oliveira, comme figurant dans un film du réalisateur, *Fatima Milagrosa* (1928). A cette époque, il s'achète une caméra Kinamo et commence à tourner *Douro, Faina Fluvial*, assisté par Antonio Mendes, un photographe amateur. En 1933, il redevient acteur avec un rôle de bon vivant dans *A Canção de Lisboa* de Cottinelli Telmo. Il réalise quelques documentaires dans les années 30, mais aucun de ses projets de longs-métrages ne se concrétise. En 1940, il se marie avec Marria Isabel Brandão Carvalhais et réalise son premier long-métrage deux ans plus tard : *Aniki Bobo*. Durant cette décennie et la suivante, il ne parvient toujours pas à réaliser ses projets principaux et part à la place en Allemagne pour étudier la couleur au cinéma dans les laboratoires AGFA, une expérience qu'il mettra ensuite à profit dans son documentaire *O Pintor e a Cidade*. Les années 60 sont une période de grande reconnaissance sur la scène internationale pour Oliveira, grâce à un hommage lors du Festival de Locarno 1964

et une rétrospective sur son œuvre à la Cinémathèque Française l'année suivante. A partir de 1971 et *O Passado e o Presente*, Oliveira accumule les récompenses et les éloges. Le film est le commencement de la tétralogie « des amours contrariées », complétées par *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975), *Amor de Perdição* (1978) et *Francisca* (1981). A cette époque, son œuvre est déjà perçue comme l'une des plus significative du cinéma contemporain, les prix et les hommages s'accumulant. Beaucoup de ses films sont projetés au Festival de Cannes, à la Quinzaine des Réalisateurs ou en Sélection officielle, recevant le Prix Œcuménique et le Prix de la Critique Internationale avec *Viagem ao Principio do Mundo*, le Prix du Jury pour *A Carta* et une Palme d'or honoraire en 2008, l'année de son centenaire. A Venise, où ses films sont également projetés régulièrement, il remporte le Grand Prix Spécial du Jury avec *A Divinia Comédia*, le Prix UNESCO avec *Porto da Minha Infância* et un Lion d'or pour l'intégralité de sa carrière en 2004. La Berlinale et le Festival de Locarno lui donnent aussi des prix spéciaux pour l'ensemble de son œuvre. Manoel de Oliveira est mort à Oporto le 2 avril 2015, à l'âge de 106 ans, laissant un film postume, *Visita ou Mémórias e Confissões*.

Fiche artistique

Francisca et Fanny	Teresa Meneses
José Augusto	Diogo Doria
Cailo Castelo Branco.....	Mario Barroso
Raquel	Manuela de Freitas
Judite	Cecilia Guimarães
Le médecin	Paulo Rocha
Clotilde	Adelaide João
Rita Owen.....	Gloria de Matos
José de Melo	Antonio Caldera Pires
Dona Josefa.....	Lia Gama
Franzina	Teresa Madruga
Marques	João Guedes

Fiche technique

Réalisation.....	Manoel de Oliveira
Auteur de l'œuvre originale.....	Agustina Bessa-Luis d'après Fanny Owen
Adaptation.....	Manoel de Oliveira
Directeur de la photographie.....	Elsó Roquer
Chef costumier.....	Rita Azevedo Gomes
Décors.....	Antonio Casimiro
Musique.....	João Paes
Montage.....	Monique Rutler
Son.....	Jean-Paul Mugel
Mixage.....	Jean-Paul Loublier
Maquillage.....	Paula Raimundo
Script.....	Julia Buisel
Assistants réalisateurs.....	Jaime Silva, Carlos Santana
Directeur de production.....	Ricardo Cordeiro
Production.....	V.O. Filmes
Producteur.....	Paulo Branco
Avec la participation de.....	L'Institut Portugais de Cinéma

Festivals

Festival de Cannes 1981 – Quinzaine des Réalisateurs
Festival International du film de Locarno 1981
Berlinale 1982
Festival International du film de Rotterdam 1982
Mostra de Venise 2019



