

---

## Pluriels comme l'univers : Pessoa, Oliveira

Guillaume Bourgois

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/2897>

DOI : 10.4000/entrelacs.2897

ISBN : 2261-5482

ISSN : 2261-5482

### Éditeur

Éditions Téraèdre

### Référence électronique

Guillaume Bourgois, « Pluriels comme l'univers : Pessoa, Oliveira », *Entrelacs* [En ligne], 15 | 2018, mis en ligne le 21 octobre 2018, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/2897> ; DOI : 10.4000/entrelacs.2897

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Tous droits réservés

---

# Pluriels comme l'univers : Pessoa, Oliveira

Guillaume Bourgois

---

- 1 *Un corps qui marche*, c'est ainsi que l'un des meilleurs amis de Fernando Pessoa se souvient du poète portugais, célèbre pour s'être créé des doubles poétiques qu'il nomma ses *hétéronymes*. Pessoa n'eut de cesse d'arpenter les rues de Lisbonne, en particulier le quartier de la Ville Basse et sa Rua dos Douradores, le pas tantôt pressé tantôt lent, et les témoignages de ses proches établissent un lien direct entre la pratique de la marche et la démultiplication subjective au cœur de son œuvre. Il arrivait fréquemment au poète d'annoncer à ceux qui le croisaient que ce jour-là il n'était pas Fernando Pessoa, mais bien l'un de ses doubles fictifs dont il endossait le caractère, le comportement et la façon de marcher. Le philosophe et spécialiste de la littérature Eduardo Lourenço s'est certainement souvenu de ces épisodes rapportés lorsqu'il écrit dans *Fernando Pessoa, Roi de notre Bavière* que « Celui qui a rêvé toutes ces fictions fut le passant de la Rue des Douradores, un homme triste de ne pas exister comme il se rêvait, frère jumeaux de Louis de Bavière, prisonnier comme lui de semblables fantômes<sup>1</sup>. »
- 2 Les lignes du philosophe invitent même à modéliser l'ensemble du système hétéronymique en terme de figures et de textes en marche. D'une part, chacun des principaux doubles de Pessoa est une figure en mouvement dont la marche obéit à une vitesse particulière, de la vitesse lente et apaisée du bucolique Alberto Caeiro à la vitesse fiévreuse et menaçante du futuriste Álvaro de Campos. De l'autre, le système pessoen reposant essentiellement sur des palimpsestes, les poèmes de chaque hétéronyme fonctionnent comme des surfaces où des textes préexistant vont être mis en marche selon la vitesse spécifique à chaque double poétique, comme le montre l'exemple des *Leaves of Grass* Whitmaniennes<sup>2</sup>, à la fois source d'inspiration des compositions harmonieuses de Caeiro et des odes tonitruantes, traversées par le bruit et la fureur, de Campos.
- 3 Si l'on pense l'œuvre de Pessoa en tant que marche d'un corps et d'une identité initiale qui devient marche collective de plusieurs identités, il faut comprendre qu'elle doit être considérée comme une véritable *marche funèbre* en ce que le déploiement et l'affirmation des différentes hétéronymes se fait au détriment de l'identité originelle « Fernando

Pessoa » qui finit presque par disparaître. Pour devenir « *pluriel comme l'univers*<sup>3</sup> » selon le souhait exprimé par l'écrivain, c'est-à-dire arriver à se démultiplier subjectivement jusqu'à accueillir toutes les identités humaines potentielles et arriver à devenir le point d'aboutissement de toute l'histoire de la poésie en créant des doubles poétiques qui écrivent dans des styles différents emblématiques des principales tendances stylistiques, Pessoa doit accepter de se faire mourir et tenter de donner en contrepartie le plus possible d'existence et de réalité effectives aux doubles qu'il s'est forgés.

- 4 En témoigne une célèbre lettre de 1935, baptisée « la lettre sur les hétéronymes »<sup>4</sup> par les commentateurs de l'œuvre pessoenne, dans laquelle le poète expose en détail la vie de chacun de ses hétéronymes alors même qu'il fait très peu référence à sa propre vie dans les textes qu'il signe de son nom. Afin de renforcer et d'accomplir cette idée, l'écrivain va jusqu'à créer celui qu'il appelle un « semi-hétéronyme », Bernardo Soares, en ce qu'il ressemble davantage que les autres à Pessoa lui-même. Soares est l'auteur de l'ouvrage de plus connu du poète, *Le Livre de l'intranquillité*<sup>5</sup>, dont l'une des parties s'intitule « Autobiographie sans événements », comme si plus on s'approchait de Pessoa plus la biographie et l'existence réelles devenaient impossibles.
- 5 Le titre de cette partie du *Livre de l'intranquillité* montre bien que l'œuvre de Pessoa est à placer du côté des œuvres emblématiques de *l'autoportrait littéraire* en opposition à celles relevant de *l'autobiographie* selon l'analyse de Michel Beaujour dans *Miroirs d'encre*<sup>6</sup>, à savoir des œuvres refusant la clarté du récit linéaire, privilégiant un rapport complexe et problématique entre texte et récit de soi, s'appuyant ici surtout sur le fragment et les jeux de masques.
- 6 Pendant très longtemps, les spécialistes se sont accordés à dire que l'œuvre pessoenne n'avait aucun lien avec le cinéma – principalement du fait que Pessoa n'avait que très peu écrit sur le cinéma et uniquement des lignes très méprisantes. Cette idée reçue n'est cependant plus défendable aujourd'hui après la découverte et la publication au début des années deux mille de fragments de scénarios écrits par Pessoa, que le poète appelle des *films arguments*. Les textes scénaristiques révèlent une véritable fascination pour les brusques changements d'apparence et d'identité permis par des effets de montage, comme ceux qui se produisent au générique des *Fantômas* de Feuillade, ce qui incite alors à placer la démultiplication subjective pessoenne et la fulgurance des changements d'identité mentionnés dans la *lettre sur les hétéronymes* sous le signe d'une dynamique cinématographique.
- 7 Au-delà de cela, la modélisation de l'œuvre du poète en tant que marche des hétéronymes et marche funèbre de l'identité « Fernando Pessoa », fait doublement signe vers le cinématographique. On peut y voir un prolongement littéraire de *The Human Figure in Motion* (1887) de Muybridge – et la composition musicale *The Photographer* (1982) que Philip Glass a consacrée à Muybridge fait bien entendre que le caractère hypnotique de la *Human Figure* et des *Animals in Motion* (1882) provient, comme chez Pessoa, à la fois de la répétition des boucles visuelles et des subtiles variations de vitesse produites par la perception des spectateurs. Par ailleurs, si l'on souscrit à la théorie d'une *essence fantastique du cinéma* s'appuyant sur une prise en compte de la spécificité du dispositif de projection qui recrée la *réalité matérielle sous forme spectrale*, théorie défendue par Jean-Louis Leutrat dans *Vie des fantômes*<sup>7</sup>, comment ne pas considérer l'œuvre pessoenne, qui fait mourir le poète pour le donner à voir comme *autre fantomatique* et laisser se déployer les spectres hétéronymiques qui l'habitent, comme une œuvre *ontologiquement cinématographique* ?



*Porto de mon enfance*, Manoel de Oliveira (2001)

- 8 Au long de sa carrière, Manoel de Oliveira n'a cessé de produire dans ses films un dialogue complexe et protéiforme avec la littérature portugaise – que l'on pense par exemple à sa collaboration directe avec la romancière Agustina Bessa-Luís. Bien que ses films citent peu le nom de Pessoa en comparaison à d'autres écrivains, plusieurs de ses œuvres obéissent à une dynamique éminemment pessoenne dans leur modélisation de la subjectivité.
- 9 C'est un corps qui marche à travers Porto que suit le spectateur du court-métrage *Le Peintre et la Ville* (*O Pintor e a Cidade*, 1956). Le corps du peintre et aquarelliste António Cruz se déplaçant dans la ville à la recherche de sujets d'inspiration. Attentif à la précision du geste de Cruz, le film se fonde sur un dialogue entre cinéma et peinture et paraît dans un premier temps illustrer l'opposition conceptuelle établie par Walter Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*<sup>8</sup> entre le peintre envisagé comme mage, qui crée en mettant le réel à distance, et le cinéaste comme chirurgien prélevant des bouts de réalité dans la chair même du réel et les assemblant à l'aide du montage. L'opposition entre les pratiques et les gestes artistiques s'estompe cependant au profit d'une

- hybridation et d'une contamination mutuelle, le regard du peintre faisant entrer une durée contemplative dans le tissu filmique et le cinéma mettant en mouvement ses toiles.
- 10 En vertu de cette contamination, la logique du court-métrage mute d'un simple film d'art sur le peintre António Cruz à un *portrait du peintre en cinéaste* pour devenir à terme un *autoportrait d'Oliveira*, qui s'identifie à Cruz, en fait son double artistique, et exprime ses espoirs, ses doutes, ainsi qu'un puissant élan religieux à travers le regard, les gestes et les œuvres du peintre. La marche d'António Cruz dans *Le Peintre et la Ville*, des quartiers riches du centre ville contrôlés par la police salazariste aux zones périphériques de Porto où vivent les exclus du nouvel ordre social mis en place par la dictature, est avant tout une marche politique de résistance. Lue à la lumière de l'œuvre pessoenne et des travaux de Muybridge, elle apparaît également comme marche de contestation d'une définition stricte et réductrice de l'identité, de cette identité individuelle et nationale cloisonnante défendue par le *Estado Novo*, puisqu'à travers ce corps libre qui porte progressivement deux subjectivités mises en mouvement, Oliveira ouvre sa propre identité à l'altérité et aux doubles.
- 11 *Le Peintre et la Ville* prépare en un sens le terrain au film oliveirien *Porto de mon enfance* (*Porto da minha infância*, 2001), directement placé sous le patronage du système hétéronymique, de ses jeux de masques trompeurs et de sa logique d'autoportrait en ce que le cinéaste y fait croire que Fernando Pessoa apparaît sur des images d'archives tournées à Porto au début du XXe siècle – alors même que l'on sait que le poète ne s'est jamais rendu dans la ville du Nord du Portugal. On peut résumer l'œuvre pessoenne en une ouverture de la subjectivité du poète à la fois à *ceux qu'il fut* dans le passé et à *ceux qu'il aurait pu être* dans une autre vie grâce aux doubles poétiques, et la *lettre sur les hétéronymes* permet de comprendre que la multiplication subjective, c'est-à-dire l'ouverture à *ceux qu'il aurait pu être*, se fait en réalité en deux temps.
- 12 Une première dérivation intervient, qui produit l'apparition d'un poète aux antipodes de Pessoa lui-même, comme si l'écrivain se contemplait dans un miroir différentiel : il s'agit du poète bucolique Alberto Caeiro, simple paysan autodidacte du centre du Portugal qui parvient par ses textes à établir un contact sensoriel avec la Nature, totalement impossible à Pessoa lorsqu'il écrit sous son propre nom, au Pessoa dit « orthonyme » enfermé dans des références littéraires qui le coupent de façon dramatique du monde réel et le condamnent au statut de « roi de notre Bavière » théorisé par Lourenço. À partir de cette première dérivation, sous le signe de l'inversion et de l'altérité radicale, des dérivations en cascade se produisent et font apparaître les autres hétéronymes, les trois autres doubles principaux (Campos, Ricardo Reis et Bernardo Soares) puis une véritable *foule d'hétéronymes* (on en dénombre plus de soixante-quinze) qui finissent par composer un peuple pessoen *pluriel comme l'univers*.
- 13 Avec *Porto de mon enfance*, Oliveira fait subir à sa propre subjectivité un trajet pessoen. Premièrement, la subjectivité oliveirienne s'ouvre à ceux qu'elle a été par le passé. Le cinéaste est joué à plusieurs reprises par ses deux petits-fils, Jorge et Ricardo Trêpa, le premier jouant Oliveira à l'adolescence et le second lorsqu'il est adulte. Le film s'amuse même à remettre en question une supériorité fondamentale du « vrai » Manoel de Oliveira. Oliveira s'exprime en effet en voix off, en tant que lui-même, en tant que cinéaste de plus de quatre-vingts ans qui réalise le film *Porto de mon enfance*, mais il a souvent du mal à se souvenir de certains détails de sa vie, là où les avatars joués par ses petits-fils ont une mémoire infaillible, et le dispositif du film en fait une entité cinématographiquement inférieure à celles que ces derniers interprètent: le vrai Manoel

de Oliveira ne possède qu'une voix alors que ses avatars passés possèdent à la fois une voix et un corps.

- 14 En parallèle, le cinéaste intègre au tissu filmique des images de plusieurs de ses œuvres précédentes tournées à Porto : des images de son tout premier film réalisé en 1931, le court-métrage *Douro faina fluvial*, de son premier long métrage, *Aniki-Bóbo* (1942), des passages du *Peintre et la Ville* ainsi que des plans du tronçon central du film *Inquiétude* (1998). À travers ces extraits et ce geste presque godardien, c'est une histoire de la filmographie oliveirienne dans toute son hétérogénéité qui est retracée, mais également une histoire de la sensibilité du cinéaste et surtout des mutations de son regard sur un même espace – de ce regard attentif aux moindres éléments futuristes du décor dans *Douro faina fluvial* à ce regard de peintre dans le court-métrage de 1956 ou encore à celui de scénographe cherchant à rapprocher cinéma et théâtre dans *Inquiétude*, en passant par celui qui inspira le réalisme poétique d'*Aniki-Bóbo*.
- 15 Deuxièmement, la subjectivité oliveirienne se voit elle-même dans un miroir différentiel. Lors d'une scène vertigineuse, l'avatar du futur cinéaste interprété par Jorge Trêpa se rend au théâtre pour assister à l'opérette *Miss Diable* et le rôle masculin principal, celui d'un voleur mélomane issu des quartiers pauvres de Lisbonne, est joué par Manoel de Oliveira lui-même, grîmé pour l'occasion à la manière de Groucho Marx. En jouant un acteur jouant un voleur pauvre de Lisbonne, le cinéaste, lui qui est un intellectuel de Porto issu d'une famille très aisée, ouvre donc son identité à une altérité radicale exactement comme Pessoa lorsqu'il se voyait en modeste paysan à travers Alberto Caeiro. De ce point de vue, il faut rappeler l'analyse de Gilles Deleuze concernant les liens entre la scène de théâtre, l'acteur et l'image cristal :
- Le cristal est une scène, ou plutôt une piste, avant d'être un amphithéâtre. L'acteur est accolé à son rôle public : il rend actuelle l'image virtuelle du rôle, qui devient visible et lumineux. L'acteur est un "monstre", ou plutôt les monstres sont des acteurs nés, siamois ou hommes-tronc, parce qu'ils trouvent un rôle dans l'excès ou le défaut qui les frappe. Mais plus l'image virtuelle du rôle devient actuelle et limpide, plus l'image actuelle de l'acteur passe dans les ténèbres et devient opaque<sup>9</sup>.
- 16 Dans cette scène produisant une fulgurante image cristal, la subjectivité oliveirienne s'épaissit, elle s'ouvre à une première identité différentielle dont la luminosité relègue l'identité actuelle du cinéaste aux ténèbres et se trouve entraînée dans un processus de double devenir : un *devenir-foule* pessoen et un *devenir-monstre* deleuzien.



*Porto de mon enfance*, Manoel de Oliveira (2001)

- 17 Une séquence postérieure de *Porto de mon enfance* montre une acrobatie à laquelle Oliveira a assisté étant jeune : un cascadeur ayant escaladé au péril de sa vie la Tour des Clercs, l'un des monuments emblématiques de la ville. Le passage repose sur l'alternance entre des images d'archive de l'exploit et des images tournées par Oliveira dans lesquelles il est joué par son petit-fils le plus jeune. La séquence s'achève par des images d'époque montrant en panoramique la foule de spectateurs en délire. Étant donné que le jeune Oliveira était bien présent le jour de l'exploit, il se trouve donc quelque part dans le public, si bien qu'il devient potentiellement tous ceux qui apparaissent alors à l'écran, son identité actuelle se fissurant définitivement, disparaissant dans le hors champ, devenant spectrale et accueillant en retour la foule passée et présente ayant arpenté la ville de Porto. En parallèle, ce n'est peut-être pas par hasard qu'un personnage explique le mythe platonicien de l'androgynie, figure de réunion monstrueuse du masculin et du féminin, alors qu'il se trouve dans une pâtisserie. Dans *Porto de mon enfance*, la subjectivité oliveirienne devient un monstre, un véritable ogre filmique ; elle dévore tout sur son passage et phagocyte progressivement tous ceux qui sont évoqués ou apparaissent à l'image pour les transformer en une part d'elle-même.
- 18 Oliveira a lui aussi toujours défendu une certaine conception fantastique du cinéma et c'est même sur cette question qu'il établit une différence radicale entre le théâtre, art de la présence matérielle et de la fugacité de l'instant, et le cinéma, art du réel comme spectre dont la mission première est de rendre l'instant éternel. Il apparaît donc logique que pour lui, un autoportrait cinématographique, c'est-à-dire un autoportrait qui s'appuie sur les spécificités du cinéma en tant qu'art, doit basculer dans une forme éminemment fantastique de récit de soi. *Visite ou Mémoires et Confessions (Visita ou Memórias e Confissões)*, longtemps invisible car Oliveira avait expressément demandé que le film ne soit projeté qu'après sa disparition, tourné au début des années quatre-vingt mais sorti seulement en 2015, repose sur cette idée.
- 19 Le moyen-métrage est composé d'images d'Oliveira revenant sur certains épisodes de sa vie face caméra et de plans faisant circuler le spectateur à travers la maison que le cinéaste s'apprêtait à quitter. Il s'appuie non seulement sur une logique d'autoportrait mais sur une double dynamique fantastique. Les lents travellings dans les couloirs de la maison vide de toute présence humaine évoquent l'errance d'un fantôme, comme si l'on voyait le lieu à travers les yeux d'un esprit. Le montage entre les images filmées à travers la maison, lors desquelles interviennent deux voix off qui semblent parler d'un spectre, et les passages où Oliveira s'adresse directement au spectateur est conçu de manière à suggérer que ce n'est pas le cinéaste qui se trouve à l'écran mais en réalité son fantôme. Ceci explique le souhait d'Oliveira de ne rendre le film visible qu'après sa mort, puisque le dispositif fantastique de *La Visite* n'a véritablement atteint sa pleine puissance, celle de permettre au spectre du cinéaste de s'adresser une dernière fois à ses spectateurs, qu'à partir du moment où Oliveira n'était plus de ce monde.
- 20 Avec *Porto de mon enfance*, que l'on peut maintenant relire à l'aune de *La Visite*, le cinéaste prolonge donc le travail réalisé dans le moyen-métrage de la fin des années quatre-vingt et l'autoportrait oliveirien plonge encore davantage dans les eaux de l'essence fantastique du cinéma car le cinéaste y devient *double créature fantastique*, à la fois spectre et ogre, à la fois fantôme et monstre. Sur ce point, Oliveira semble contredire une nouvelle fois l'opposition benjaminienne entre le *peintre-mage* et le *réalisateur-chirurgien* puisqu'en créant la créature monstrueuse de sa propre subjectivité, le cinéaste se transforme symboliquement en une sorte de Dr. Frankenstein, figure qui tient à la fois du sorcier et

du chirurgien – Oliveira annonçant Godard et son monstrueux autoportrait en 3D *Adieu au langage* (2014) qui s'achève précisément sur la rédaction par Mary Shelley de son *Prométhée moderne*.

- 21 Les deux devenirs complémentaires au cœur de *Porto de mon enfance*, le *devenir-foule* et le *devenir-monstre*, ont également des implications politiques. Il faut savoir que le film de 2001 est né d'une commande de la ville de Porto lorsqu'elle est devenue Capitale européenne de la culture. L'une des dernières séquences est consacrée à la question européenne. Le passage montre une ballade nocturne entre Oliveira adulte (joué par Ricardo Trêpa) et plusieurs de ses amis alors que la voix off du « vrai » Oliveira récite le poème *Europa* de Adolfo Casais Monteiro, vibrant appel à la renaissance du continent européen écrit juste après la Seconde Guerre Mondiale.
- 22 La marche collective pessoenne et le jeu de doubles qu'elle inscrit à l'image réitère le *devenir-foule* de la subjectivité oliveirienne. Le texte de Casais Monteiro, où le continent européen se voit comparé au cadavre démembré d'un monstre sanglant qui doit renaître de ses cendres pour devenir phénix, place l'histoire européenne sous le signe d'un *devenir-monstre* lumineux. En devenant foule au terme de son trajet dans *Porto de mon enfance*, c'est-à-dire en devenant de façon pessoenne à la fois *personne* et *tout le monde*, plurielle comme l'univers, et donc un monstre fascinant, la subjectivité du cinéaste est *éminemment politique* en ce qu'elle indique la voie à suivre aux nations européennes mais aussi à toutes les nations du monde – qui ne pourront dépasser leurs querelles et leurs divisions que lorsqu'elles accepteront d'abdiquer de la définition trop stricte de leur identité qui est à la racine du nationalisme et de l'isolement qu'il suppose et deviendront le reflet les unes les autres, innombrables et multiples, comme les membres d'un seul monstre étincelant.





Visite ou Mémoires et Confessions, Manoel de Oliveira (1982)

---

## NOTES

1. E. Lourenço, *Fernando Pessoa, rei da nossa Baviera*, Lisbonne, Gradiva, 2008, p. 25.
  2. W. Whitman, *Leaves of Grass*, 1855.
  3. F. Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, Lisbonne, Ática, 1966, p. 94.
  4. Lettre de Fernando Pessoa à Adolfo Casais Monteiro du 13 janvier 1935.
  5. *Id.*, *O Livro do desassossego*, Lisbonne, Ática, 2 vol., 1982 [ed. posthume].
  6. M. Beaujour, *Miroirs d'encre : Rhétorique de l'autoportrait*, Seuil, Paris, 1980.
  7. J.-L. Leutrat, *Vie des fantômes : Le fantastique au cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris, 1995.
  8. W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique [1935/1939]* in *Œuvres III*, trad. M. de Gandillac, Paris, Gallimard, 2000.
  9. G. Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 93.
- 

## RÉSUMÉS

Afin de se raconter et de se représenter, Fernando Pessoa a choisi de passer par des jeux de masques et d'ouvrir son identité à l'altérité. À travers les doubles poétiques qu'il a imaginés, le

poète portugais a composé un vaste *autoportrait littéraire* dans lequel JE et NOUS ne cessent de dialoguer. Des années plus tard, du *Peintre et la Ville* à son film posthume, *Visite ou mémoires et confessions* en passant par *Porto de mon enfance*, Manoel de Oliveira soumet sa subjectivité à une dynamique pessoenne. Il reflète sa propre image et sa propre existence dans un miroir cubiste, miroir qui pousse la subjectivité du cinéaste à accepter progressivement d'autres identités comme une part d'elle-même. Par ce voyage filmique qui avance au gré d'un double devenir, *devenir-foule* pessoen et *devenir-monstre* deleuzien, Oliveira développe un message politique puissamment humaniste.

In order to tell his story and to represent himself, Fernando Pessoa chose to experience alterity. Through several masks and the poetic doubles he invented, the portuguese poet created an astonishing *literary self-portrait* in which « I » and « We », « Me » and « Us » communicate. Years later, from *The Painter and the City* to *Porto of My Childhood* and his posthumous film *Visit - Memoirs and Confessions*, Manoel de Oliveira treats his subjectivity as Pessoa did. He reflects his own image and his own existence in a cubistic mirror, mirror that gradually forces the filmmaker's subjectivity to accept other identities as parts of itself. With this cinematographic voyage set in motion by a double becoming, Pessoaan *becoming-crowd* and Deleuzian *becoming-monster*, Oliveira delivers a powerful humanistic political message.

## INDEX

**Mots-clés :** Enfance, Doubles, Confessions, Fernando Pessoa , Mémoires, Manuel de Oliveira

## AUTEUR

### GUILLAUME BOURGOIS

Maître de conférences en études cinématographiques à l'université Grenoble-Alpes. Il travaille principalement sur le cinéma portugais, les films de Jean-Luc Godard, le cinéma américain et les séries télévisées. Il a publié des articles dans *Trafic*, les *Cahiers du cinéma*, *Les Cahiers du Musée national d'Art Moderne* ou *L'Art du cinéma*, ainsi qu'un essai sur *L'étrange affaire Angélica* de Manoel de Oliveira (De L'Incidence éditeur, 2013). Son prochain ouvrage intitulé *Regards et Écoutes : Ray, Godard, Visconti & friends* paraîtra prochainement et sera consacré à l'analyse de films.