# Cinéma portugais en révolution. 1974-1982 : genèse, enjeux, perspectives

Mickaël Robert-Gonçalves

▶ **To cite this version:**

Mickaël Robert-Gonçalves. Cinéma portugais en révolution. 1974-1982 : genèse, enjeux, perspectives. Art et histoire de l'art. Université Sorbonne Paris Cité, 2018. Français. NNT : 2018USPCA023 . tel-02147295

**HAL Id: tel-02147295**
**https://theses.hal.science/tel-02147295**

Submitted on 4 Jun 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
École doctorale 267 – Arts et médias – EA 7343 LIRA

Thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles

**Mickaël ROBERT-GONÇALVES**

# CINÉMA PORTUGAIS EN RÉVOLUTION. 1974-1982 : GENÈSE, ENJEUX, PERSPECTIVES

**Volume 1**

**Texte**

Thèse sous la direction de Nicole Brenez
Présentée et soutenue publiquement le 6 avril 2018

Jury :
Mlle Nicole BRENEZ, Professeur, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle
M. Antoine DE BAECQUE, Professeur, École normale supérieure, Ulm
M. Abílio HERNANDEZ CARDOSO, Professeur, Université de Coimbra
M. José MOURE, Professeur, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
M. Olivier NEVEUX, Professeur, École normale supérieure, Lyon

# RÉSUMÉ

## Cinéma portugais en Révolution.
## 1974-1982 : genèse, enjeux, perspectives

En se concentrant sur une période courte et libératrice de l'histoire du Portugal contemporain, ce travail vise à établir ce que la révolution, pensée comme processus, événement et rupture, a provoqué dans la production cinématographique. L'aire chronologique correspond donc aux années de la Révolution portugaise de 1974-1975 puis ses soubresauts jusqu'en 1982.

Pour saisir ce moment complexe et singulier, l'observation des liens entre cinéma et politique est proposée à travers les rapports de force existants entre le régime, les institutions et le monde du cinéma. L'existence d'un cinéma révolutionnaire, qui accompagne un processus de changement social et politique radical et se révolutionne lui-même, se perçoit à travers des conflits et des enjeux de pouvoir. De la remise en question du modèle de production – l'avènement d'un modèle coopérativiste – à la volonté de diffuser autrement les films, en passant par les problématiques soulevées par la politisation des pratiques artistiques, les cinéastes n'ont alors eu de cesse de pouvoir mettre en crise les modalités de création. L'analyse de plusieurs films particulièrement significatifs montre que la rencontre entre la révolution et le cinéma offre des potentialités créatives nombreuses : des saillies pamphlétaires manifestent les nécessités du processus, les usages du cinéma-direct semblent faire corps avec l'événement, et l'idée de film-révolution au cœur de *Bon peuple portugais* (*Bom Povo Português*, 1981) de Rui Simões incarne, au cinéma, la rupture ouverte par le fait politique.

Ce travail est animé par une double ambition. D'abord, grâce aux témoignages des cinéastes et producteurs de l'époque, il s'agit de proposer de nouveaux éclairages sur un pan encore méconnu et sous-évalué de l'histoire du cinéma portugais. Ensuite, à la faveur de l'étude des rencontres pratiques et formelles entre un processus historique et l'esthétique, les voies explorées dans la thèse voudraient contribuer à enrichir une histoire du cinéma engagé.

**Mots-clés** : Révolution portugaise de 1974-1975 ; cinéma militant ; cinéma et politique ; documentaire ; production cinématographique ; esthétique ; distribution cinématographique.

# ABSTRACT

## Portuguese cinema and Revolution
## (1974-1982)

Focusing on a short and liberating time of recent Portugal history, this work aims to establish that the idea of revolution, understood as a process, but also as an event and a rupture, has provoked a specific film production. The chronological area thus corresponds to the years of the Portuguese Revolution of 1974-1975 and its upheavals until 1982.

To grasp this singular moment in all its complexity, the observation of the links between cinema and politics is proposed through the balance of power existing between the regime, the institutions and the cinema world. The existence of a revolutionary cinema able to follow the radical changes in society can be seen through conflicts and power issues. Then, filmmakers would question the possibilities of creation in that context: experiences of collective production, alternative distribution, and new practices of militant cinema are all examples of different modalities of creation.

The study of various films, and the confrontation between revolution and cinema, show an offer of many creative potentialities: from anticapitalist movies which follow the process to the uses of Direct cinema embodying the event, and finally, the arising of Good Portuguese People (Bom Povo Português, 1981) by Rui Simões, mark an aesthetical rupture in response to the political change.

This dissertation has a dual ambition. First, it is important to propose new enlightments on this yet unknown and underevaluated part of Portuguese cinema, with the help of testimonies from filmmakers and producers of that period. Then, observing practical and visual exchanges between the historical process and aesthetics, the paths explored here would contribute to enriching a history of engaged cinema.

**Key-words**: Carnation Revolution; militant cinema; political cinema; documentary; film production; aesthetics; film distribution.

# AVERTISSEMENT

Durant la rédaction de cette thèse, un grand nombre de textes, d'entretiens et de citations ont été traduits du portugais, aussi, sauf mentions contraires en note de bas de page, toutes les traductions ont été réalisées par l'auteur de ce travail.

En outre, il faut souligner préalablement deux points liés à la mise en forme :

- la rédaction et la mise en page de cette thèse ont suivi le *Lexique des règles typographiques en usage à l'imprimerie nationale* (2002) ;
- les titres de films mentionnés dans le corps de la thèse reprennent les titres français quand ils sont connus et utilisés, suivis lors des premières mentions par le titre original entre parenthèses. De façon conventionnelle, l'année indiquée correspond à l'année de sortie du film (des choix différents ont été opérés pour la filmographie raisonnée en annexe, afin de souligner les éventuels décalages entre réalisation et distribution).

# REMERCIEMENTS

Au terme de ce travail de recherche et de rédaction, il me semble indispensable d'honorer ici toutes celles et tous ceux qui m'ont conseillé, relu, écouté, et accompagné.

Tout d'abord, je tiens à remercier la directrice de cette thèse, Nicole Brenez, qui m'offrit la découverte des premiers films étudiés ici. Grâce à elle, j'ai pu retrouver le pays de mes origines par la plus belle des manières : en creusant son histoire et en découvrant ses images et ses sons méconnus. Pour son soutien indéfectible et constant, ses précieux conseils, sa disponibilité incroyable et ses qualités d'écoute, je lui suis profondément reconnaisant.

J'en profite également pour dire à quel point je suis honoré par la présence des Professeurs ayant accepté de participer à mon jury.

J'ai eu le privilège de rencontrer et interroger certains acteurs et témoins de la Révolution portugaise de 1974-1975, au premier rang desquels le cinéaste Rui Simões qui a pu m'ouvrir ses archives remplies de trésors de papier et de pellicule. Un grand remerciement aux techniciens, producteurs et cinéastes António da Cunha Telles, Henrique Espírito Santo, Octávio Espírito Santo, Margarida Gil, Fernando Matos Silva, José Nascimento, Solveig Nordlund, Alberto Seixas Santos et António-Pedro Vasconcelos pour le temps qu'ils m'ont accordé.

Pour la patience et l'amabilité dont ils ont fait preuve à chaque sollicitation, je remercie Sara Moreira et Luís Gameiro aux archives de la Cinemateca Portuguesa (ANIM) ainsi que le personnel des bibliothèques de la Cinemateca Portuguesa à Lisbonne et de la Délégation française de la Fondation Gulbenkian à Paris.

Cette thèse eut été bien fade sans les multiples échanges, les conseils de lecture et les éclaircissements apportés par les collègues universitaires, programmateurs et artistes que j'ai eu la chance de connaître : Maria-Benedita Basto, Ricardo Matos Cabo, João Batista Freitas Cardoso, José Filipe Costa, Paulo Cunha, João Nisa, Cinta Peleja, Sofia Sampaio, Ana Soares et Ana Vera.

Certains chercheurs sont devenus des compagnons de doctorat et des amis. Tout d'abord, je me remémore avec joie le trio que nous avons formé avec Raquel Schefer (qui n'a jamais rechigné à relire mes articles et autres textes, surtout dans cette magnifique langue qu'est le portugais) et Benjamin Léon, en espérant que d'autres projets verront le jour. Également, je veux remercier ici Amandine d'Azevedo, Carine Bernasconi, Hugo Pascual Bordon, Johanna

Cappi, Caroline Damiens, Stéphane Gérard, Mélissa Gignac, Olivier Hadouchi, Gustavo Henrique, Émilie Houssa, Bidhan Jacobs, Victor Pereira, Bamchade Pourvali, Beatriz Rodovalho, Catherine Roudé, Cécile Welker, et Vítor Zan.

Ces années de thèse ont été réalisées en parallèle et complément d'autres activités. D'abord, je veux remercier Silke Schmickl pour « l'aventure Lowave » et son énergie positive.

Ensuite, je veux saluer mes collègues du service pédagogique de la Cinémathèque française : Laure Bernard, Clary Demangeon, Vincent Deville, Jeanne Frommer, Leïla Gharbi, Fanny Gisbert, Ghislaine Lassiaz, Alexis Lormeau, Sarah Mallégol, Katia Méndez Best, Fabrice Nardin, Tristan Rain, Florence Rochat, Gabrielle Sébire, Cécile Tourneur, Gabriella Trujillo, Francesca Veneziano, Bartlomiej Woźnica et Raphaël Yung Mariano.

L'occasion de transmettre l'histoire du cinéma à l'université m'a été permis grâce à Camille Bui et Mathias Lavin auxquels je suis grandement redevable. J'en profite aussi pour remercier mes étudiantes et étudiants pour leur spontanéité et les découvertes et nouveaux regards qu'ils nous apportent sans cesse.

J'ai aussi une pensée particulière pour Joël Dubos, professeur d'histoire-géographie qui avait su pressentir mon goût pour la recherche il y a plus de dix ans, et m'a incité à continuer toujours plus loin.

Pour conclure, je veux ici remercier chaleureusement mes amis et ma famille :

- la grande cinéaste Jocelyne Saab dont la détermination et la foi dans l'art ont été une inspiration ;
- les talentueuses Camille Chanod, Caroline Déodat, Hélène Kessous et Mathilde Rouxel et le brillant Kaspar Vogler, qui m'a honoré de sa relecture, et surtout de son amitié sincère ;
- les hypokhâgneux et khâgneux Vanessa Berthomé, Grégoire Bruzulier, Baptiste Coudray, Pierre Dallois, François Glet, Vanessa Houpert, Manon Ribis, Viviane Saglier, Chloé Schiltz, et Anne Tavera ;
- « l'ancien » et loyal Antoine Desrues et les fidèles Ibtissem Ben Araar, Giorgio Christopoulos, David Issoupoulève, Claire Marotte (merci aussi pour la relecture), Yasmina Lahjij, Alo Paistik, Georgies Srour, Yoline Ysebaert ;
- mes parents, honorables dans leur sacrifice, Alain et Neuza, ma sœur, Charlène, et mon frère, Jonathan, pour quelques pleurs et tant de rires ;
- enfin, pour avoir partagé mes doutes au même titre que mes idées, pour avoir été fondamentalement *là*, avec une inébranlable foi, Némésis Srour à qui je dois tellement.

# SOMMAIRE

RÉSUMÉS ..... 3

AVERTISSEMENT ..... 5

REMERCIEMENTS ..... 6

SOMMAIRE DU VOLUME 1 ..... 8

SIGLES ET ABRÉVIATIONS ..... 11

PRÉAMBULE ..... 13

**INTRODUCTION** ..... 17

**PREMIÈRE PARTIE : UNE HISTOIRE POLITIQUE DU CINÉMA PORTUGAIS**

Chapitre 1. Des années 1920 aux années 1970 : de la censure au Nouveau cinéma portugais ..... 39

1. Premières rencontres institutionnelles du cinéma et du politique au Portugal ..... 39
2. L'importance du Nouveau cinéma portugais ..... 48

Chapitre 2. 1971-1974 : la prise de pouvoir du cinéma ..... 64

1. Le cinéma et le processus révolutionnaire : anticipation et préparation ..... 65
2. Un enjeu de pouvoir : la Loi 7/71 ..... 68
3. Impact de la révolution : confirmation et extension du pouvoir ..... 77

Chapitre 3. 1974-1977 : vers une socialisation du cinéma ..... 88

1. Luttes de pouvoir en temps de révolution ..... 88
2. Tentative et échec du processus de socialisation ..... 95
3. L'ère du collectif : réalités et limites ..... 106

Chapitre 4. 1977-1982 : « Clore Avril » ou le retour à la normale ? ..... 125
1. Une politique culturelle du retour à l'ordre ..... 128
2. L'aube des années 1980 : une phase de transition ..... 138

**DEUXIÈME PARTIE : MODES D'ACTION POUR UN CINÉMA EN RÉVOLUTION**

Chapitre 5. Filmer l'événement : modalités plastiques ..... 155
1. De l'urgence à l'accompagnement : faire corps et film avec l'événement ..... 156
2. Répandre et inter(agir) ou les motifs d'un cinéma ethno-militant ..... 173
3. L'émancipation par la création artistique ..... 186

Chapitre 6. Cinéma et mouvements sociaux : rencontres et solutions filmiques ..... 198
1. Déconstruire et attaquer : un cinéma pamphlétaire ..... 199
2. Lutter sur tous les terrains ..... 214
3. Une révolution dans la révolution : l'éclat des voix et des combats des femmes ..... 241

Chapitre 7. Le temps de la réflexion ..... 258
1. Le film-révolution : *Bon peuple portugais* de Rui Simões (1981) ..... 260
2. Un cinéma qui pense l'histoire ..... 286

**TROISIÈME PARTIE : CONVERGENCE (ESTHÉTIQUE) DES LUTTES ET DESTIN DES IMAGES**

Chapitre 8. Les pratiques artistiques et culturelles et la Révolution portugaise de 1974-1975 ..... 301
1. De la résistance culturelle à la politisation des pratiques artistiques ..... 303
2. Les films d'Avril et l'iconographie de la révolution ..... 318

Chapitre 9. Les écrans de la Révolution ..... 342
1. Face à la profusion des images : inventorier, cataloguer, pondérer ..... 344
2. Les espaces de diffusions : modes traditionnels et voies alternatives ..... 354
3. Une réponse culturelle à l'événement : une salle de cinéma comme centre éphémère du cinéma militant ..... 381

**CONCLUSION** ..... 397

SOMMAIRE DU VOLUME 2 ..... 4161

SOURCES ..... 416

BIBLIOGRAPHIE ..... 420

ANNEXES ..... 441

FILMOGRAPHIE RAISONNÉE ..... 462

FILMOGRAPHIE COMPLEMENTAIRE ..... 559

NOTICES BIOGRAPHIQUES ..... 563

CHRONOLOGIE ..... 589

INDEX ..... 601

Index des noms propres ..... 602

Index des films cités ..... 608

TABLES ..... 613

Table des figures ..... 614

Table des matières ..... 616

# SIGLES ET ABRÉVIATIONS

**ACOBAC** : Association des coopératives et organismes de base de l'activité cinématographique

**ANIM** : Archive nationale des images en mouvement

**CCAC** : Commission consultative pour les activités cinématographiques

**CODICE** : Commission dynamisatrice centrale

**COPCON** : Commandement opérationnel du continent

**CPC** : Centre portugais du cinéma

**DGS** : Direction générale de sécurité (ex-PIDE)

**GNR** : Garde nationale républicaine

**FRELIMO** : Front de Libération du Mozambique

**IPC** : Institut portugais du cinéma

**LUAR** : Ligue d'unité et d'action révolutionnaire

**MFA** : Mouvement des forces armées

**MPLA** : Mouvement populaire de libération de l'Angola

**PAIGC** : Parti africain pour l'indépendance de la Guinée et du Cap-Vert

**PCP** : Parti communiste portugais

**PIDE** : Police internationale et de sûreté de l'État (remplacé par DGS en 1969)

**PSP** ou **PS** : Parti socialiste portugais

**PREC** : Processus révolutionnaire en cours (« *Processo Revolucionário em Curso* »)

**RTP** : Radio-télévision portugaise

**SNPC** ou **SPC** : Syndicat national des professionnels du cinéma

**SNI** : Secrétariat national de l'information, de la culture populaire et du tourisme (ex-SPN)

**SPN** : Secrétariat à la propagande nationale (remplacé par SNI en 1945)

**STPCT** : Syndicat des travailleurs de la production cinématographique et télévisuelle

Du fait que je vivais une période révolutionnaire,
je me sentais obligé de faire un film, qui, d'une certaine façon,
révolutionnait le documentaire.
[…]
Je voulais qu'il ait autant d'importance que la révolution.
Je savais qu'on allait perdre mais il fallait faire quelque chose.
Il faut au moins laisser des films...
RUI SIMÕES[1]

[1] Extrait d'un entretien avec Rui Simões réalisé en avril 2010 à Lisbonne.

# PRÉAMBULE

Fin des années 1960, dans une petite salle de classe portugaise, une institutrice interroge ses élèves : « Pourquoi les gens meurent-ils ? ». À cette question déroutante qui touche au sens même de l'existence, les enfants finissent par tenter de répondre : quelques-uns récitent le catéchisme – « Pour aller au ciel » ou « À cause de nos pêchés » –, un autre révèle beaucoup d'imagination – « Parce qu'il a volé des pastèques et qu'il y avait du poison dedans » – puis, un dernier enfant répète sur les demandes de son enseignante : « Parce qu'ils ont beaucoup travaillé ».

Ce récit provient des dernières images de *Bon peuple portugais* (*Bom Povo Português*, 1981) de Rui Simões. Le petit garçon qui donne la dernière réponse le fait avec une voix un peu éraillée et un sourire plein de spontanéité, puis, gêné, la joie sur son visage s'efface, comme s'il avait progressivement pris conscience de la réalité inhérente à son propos. Durant les quelques minutes que dure cette fin de *Bon peuple portugais*, il y a l'espoir d'un avenir, rendu visible par la présence des jeunes enfants, et une sorte de désillusion lucide, à l'image de l'expression du visage du dernier enfant, troublé, perdu, seul. Espoir et désillusion : il pourrait s'agir des deux sentiments qui animent le film de Rui Simões qui revient sur l'histoire de la « dernière révolution romantique d'Europe[2] ». Rien d'étonnant pour une œuvre qui avait été présentée à l'époque de sa sortie comme devant être lue « par émotion audio-visuelle[3] ».

Pourquoi parler de ces images en particulier de manière inaugurale ? C'est qu'en plus de déclencher une émotion – qu'on ne conçoit pas ici seulement comme une réaction primitive, mais comme un geste humain qui est une réponse à des états du monde, comme un mouvement positif ou encore comme une « interface créative[4] » et non une irruption physiologique condamnable –, elles inaugurent un rapport plus complexe à l'image. En effet, l'historien peut se demander d'où viennent ces images de clôture dans un film de montage qui est tout entier constitué et structuré par l'assemblage de matériaux filmiques distincts. Le cinéaste Rui Simões s'en souvient[5] et confie que son opérateur Gérard Collet lui avait procuré des rushes du moyen-métrage *Les Silences* (*Pois, Pois*) de Marian Handwerker (1970), tourné au Portugal. Par l'enquête auprès du cinéaste, l'historien-spectateur peut mieux saisir les origines factuelles

---

[2] Jean Pailler, *Portugal, le printemps des capitaines : réflexions d'un témoin sur une révolution oubliée*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 10.
[3] Expression extraite du dossier de presse du film (Source : archives personnelles de Rui Simões).
[4] C'est ainsi que Georges Didi-Huberman, s'appuyant notamment sur les travaux d'Henri Bergson, réévalue les puissances de l'émotion. (cf. Georges Didi-Huberman, *Peuples en larmes, peuples en armes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2016, p. 28-29).
[5] Notamment dans un entretien avec Rui Simões réalisé en avril 2010 à Lisbonne.

d'une émotion ressentie à la vue du film. Ce travail de thèse rencontrait alors un point de départ dont l'ambition principale avait trouvé une définition parfaite dans les mots d'Arlette Farge :

> Désir historique, source d'émotion : certes, cela ne se confond pas avec la naissance du capitalisme, cela a à voir avec une forme subtile de l'intelligence intellectuelle, bien décrite, étudiée et sentie par Jacques Rancière. Il y a dans le désir historien d'étudier la pauvreté, les marges et ceux qui sont éloignés de soi, une forme de dénonciation de la société qui s'impose par un savoir supplémentaire[6].

Le désir historien qui motive cette étude s'élabore ainsi dans un premier élan qui fait passer de l'émotion à la curiosité, du plaisir esthétique à la réflexion intellectuelle dans un mouvement permanent, dans un « va-et-vient entre le passé et le présent[7] » nécessaire. Ce passage de l'un à l'autre s'est opéré d'abord à travers *Bon peuple portugais,* un film dont l'ambition extravagante pourrait d'être une tentative de contenir toutes les images d'une révolution. Cette découverte première était logique, puisque c'est par ce film que nous avons découvert la richesse en partie méconnue de ce qui avait été tourné dans le milieu des années 1970 au Portugal. Par la suite, ce désir historien s'est déployé en deux temps simultanés : il fallait investir la recherche sur un corpus beaucoup plus vaste qu'il a fallu également circonscrire tout en approfondissant l'analyse de chaque image. Ainsi, dans les rushes du film *Les Silences* utilisés par Simões, un plan peut attirer l'attention parce qu'il sort du déroulé narratif de l'ensemble. Au lieu de continuer à montrer les enfants, ou l'institutrice, un plan fixe s'arrête sur le haut du tableau noir de la salle de classe pour montrer deux objets. Le premier resitue l'importance de la religion chrétienne au Portugal (il s'agit d'un crucifix). Le second est moins évident puisqu'il s'agit d'un portrait officiel encadré : la figure représentée est celle d'Óscar Carmona, une des personnalités importantes du coup d'État militaire de 1926 ayant instauré la Dictature militaire, puis la Dictature nationale, avant de permettre l'instauration de l'*Estado Novo* par António de Oliveira Salazar en 1933. Ce court plan renvoie donc à l'origine même des quarante-huit ans d'autoritarisme subis par la société portugaise avant d'avoir connu une révolution, celle que *Bon peuple portugais* propose de retrouver et de revoir. Ce plan problématise également les rapports entre société et pouvoir politique – par la confrontation de deux espaces et de deux symboliques, les enfants en apprentissage et en éveil d'un côté, la

---

[6] Arlette Farge, « Les Lumières et leurs pauvres », *in* Arlette Farge, Jean-François Laé, Patrick Cingolani, et Franck Magloire, *Sans visages. L'impossible regard sur le pauvre*, Paris, Bayard, 2004, p. 41.
[7] Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 111.

figure patriarcale figée dans la photographie officielle de l'autre – qui ont été au cœur des expérimentations nouvelles rendues possibles par l'ouverture d'une séquence historique singulière : la Révolution portugaise déclenchée le 25 avril 1974 par un coup d'État renversant l'*Estado Novo* de Salazar.

# INTRODUCTION

**Le « marqueur de la démocratie portugaise[8] »**

Le 25 avril 1974, le Portugal entra dans une nouvelle ère. Le contenu du futur à venir était, par définition, totalement imprévisible, même si les partis politiques organisés allaient rapidement proposer leurs orientations et leurs marches à suivre. Cependant, le déclenchement de la Révolution portugaise lui-même fut assez étonnant puisqu'il s'agissait d'un coup d'État militaire ; sur la forme, cela pouvait rappeler le coup d'État de 1926 qui avait amené la Dictature militaire. De quoi ce renversement était-il le nom ? Plusieurs éléments permettent de saisir comment des capitaines se sont organisés pour faire tomber un régime caduc.

Premièrement, comme l'a montré le sociologue Boaventura de Sousa Santos, le régime portugais d'*Estado Novo* avait très rapidement connu des crises mineures que l'autoritarisme de Salazar avait toujours surmonté ; cependant à partir de la fin des années 1950, l'organisation de l'État entra dans une crise profonde de « légitimité et d'hégémonie[9] ». En effet, l'*Estado Novo* reposait essentiellement sur la bourgeoisie agricole et la bourgeoisie commerçante ; pourtant, dans les années 1950, Salazar décida un tournant économique majeur qui allait affaiblir l'assise de son régime : « Alors que António Salazar avait géré le pays comme un vaste domaine rural, c'est désormais un Portugal qui va s'ouvrir sur le monde : il veut industrialiser mais, pour ce faire, il doit prévoir un large recours à des capitaux étrangers[10] ». Ce faisant, le pays allait naturellement se tourner de plus en plus vers l'Europe, au détriment de son empire colonial ; la cohérence de la forme politique de l'État portugais devenait fragile.

Deuxième élément conséquent, dans les pays colonisés par le Portugal, les révoltes se matérialisèrent de manière toujours plus concrètes et assurées. En 1961, l'attaque de la prison de Luanda en Angola déclencha la longue guerre coloniale du Portugal. Entre le milieu des années 1950 et le début des années 1960, les principaux mouvements de libération et d'indépendance des pays dominés par le Portugal apparurent : MPLA (Mouvement populaire de libération de l'Angola, « *Movimento Popular de Libertação de Angola* ») et PAIGC (Parti africain pour l'indépendance de la Guinée et du Cap-Vert, « *Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde* ») fondés tous deux en 1956, respectivement par Mario de Andrade et Agostinho Neto, et Amílcar Cabral ; et FRELIMO (Front de libération du

[8] Yves Léonard, *Histoire du Portugal contemporain : de 1890 à nos jours*, Paris, Chandeigne, 2016, p. 187.
[9] Boaventura de Sousa Santos, *O Estado e a sociedade em Portugal (1974-1988)*, Porto, Afrontamento, 1990, p. 17.
[10] Jacques Marcadé, *Le Portugal au XX^e siècle : 1910-1985*, Paris, PUF, 1988, p. 46.

Mozambique, « *Frente de Libertação de Moçambique* ») fondé et dirigé par Eduardo Mondlane en 1962. La guerre coloniale, qui dura treize ans, fut le pôle d'où éclata une autre révolte, celle des capitaines sur les territoires africains, constatant le déni du régime et l'incapacité du Portugal à se maintenir dans cette situation. Ces derniers faisaient face à des décisions qui dévalorisaient leur profession. Le régime portugais, en manque d'officiers, avait promulgué un décret n°373/73 en juillet 1973 afin de faciliter leur recrutement ; l'Académie militaire devenait gratuite, ouverte aux étudiants universitaires et aux élèves de lycées techniques, et il était désormais possible à des militaires de carrière de suivre une formation accélérée pour être rapidement envoyés sur le terrain. Les militaires professionnels qui avaient passé des années à l'Académie et en service, se voyaient ainsi « rattrapés » rapidement par de jeunes miliciens, ce qui dévalorisait leur position et leur formation. La contestation de ce décret fut le ferment du Mouvement des capitaines[11].

Le troisième élément relève de ce que Sousa Santos a appelé un « blocage idéologique[12] ». Salazar, victime d'un accident vasculaire cérébral en 1968, ne put continuer à exercer son pouvoir (même s'il ne le sut jamais jusqu'à sa mort en 1970 puisqu'il était président du Conseil à vie) et fut remplacé par Marcelo Caetano jusqu'en 1974. Le régime d'*Estado Novo* était en fait moribond depuis un moment et le « blocage idéologique » du printemps marceliste – courte période de relative ouverture – empêchait le régime de se moderniser et de répondre aux attentes de la bourgeoisie dominante mais aussi de la nouvelle petite bourgeoisie éprise de plus grandes libertés civiques et politiques. La question coloniale se fit le refuge de ce blocage idéologique : puisque le corporatisme promu par l'État était mis à mal, le colonialisme devenait une autre source de tension[13].

Les crises de légitimité et d'hégémonie du régime, la « non-continuité de la politique coloniale[14] » de l'*Estado Novo,* et le « blocage idéologique » du printemps marceliste formaient ainsi le terreau sur lequel le mécontentement du Mouvement des capitaines put se transformer en prise de conscience politique de la nécessité d'un changement radical de régime étatique. Avant la préparation du coup du 25 avril 1974, il y eut une rencontre décisive entre les capitaines et le général António de Spínola qui venait de publier un ouvrage, *Le Portugal et*

---

[11] Abou Haydara, *L'influence des guerres de libération sur la révolution des Oeillets*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 132-134.
[12] Boaventura de Sousa Santos, *O Estado e a sociedade em Portugal (1974-1988), op. cit.*, p. 26.
[13] *Ibid.*
[14] Jacques Lemière, *Le cinéma comme interpellation du pays: parcours de cinéastes, évènement politique et idée nationale*, Thèse de doctorat, Université Lille 1 - Sciences et technologies, Lille, 2007, p. 69.

*l'avenir* (*O Portugal e o Futuro*, 1974), dans lequel celui-ci défendait une solution politique à la crise coloniale (en somme, il préférait négocier pour une union fédérale avec les mouvements indépendantistes, et n'était donc pas partisan des indépendances). Les capitaines se rassemblèrent dans le Mouvement des forces armées (MFA) qui allait préparer le renversement de Marcelo Caetano. L'association jugée stratégique avec le général Spínola attestait cependant des différences de points de vue sur les manières de sortir de la guerre coloniale ; cela serait au cœur des tensions du mouvement durant les premiers mois de la Révolution.

Le coup d'État du 25 avril 1974 fut mené par des capitaines – notamment Salgueiro Maia à la tête d'une division de blindés dans Lisbonne et Otelo Saraiva de Carvalho, dirigeant les opérations depuis le poste de commandement de Pontinha – qui firent tomber le régime en quelques heures, par la prise des lieux stratégiques du pouvoir (télécommunications, télévision, radio, etc.) et par l'obtention de la reddition des instances dirigeantes (police politique et ministères principalement). Dans une première acception, le coup d'État du 25 avril 1974 avait tout d'un « putsch militaire » qui répondait à une situation coloniale inextricable. Cependant, le MFA n'avait pas inscrit dans son programme l'indépendance des colonies, ni même la teneur du régime à venir. Dès ce jour qui restera marqué par les œillets donnés aux soldats, l'irruption populaire dans le processus politique ouvrit une autre séquence dont le MFA n'était plus qu'un des acteurs. En ce sens, le 25 avril 1974 est devenu le point de départ d'un phénomène révolutionnaire intense au sein duquel le mouvement populaire fut important. Comme l'a précisé Jacques Lemière, le mouvement populaire va insister sur trois questions politiques auxquelles le MFA n'était pas préparé : la libération des prisonniers politiques, l'arrestation et la neutralisation des agents de la police politique (PIDE – DGS) et le refus d'embarquer de nouvelles troupes pour la guerre coloniale[15]. Au croisement du coup d'État militaire et des manifestations populaires s'est donc construit un processus révolutionnaire particulier, immédiatement surnommé la Révolution des œillets, et dont la définition engloberait la séquence temporelle qui conduit du 25 avril 1974 jusqu'aux années 1978-1979 avec la poursuite et la fin du mouvement paysan. Au sein de cette périodisation, les historiens ont caractérisé le PREC (Processus révolutionnaire en cours) comme le moment transitoire (et chaotique) entre le 25 avril 1974 qui mettait fin de fait à la l'*Estado Novo* et, selon les acceptions, le 25 novembre

[15] *Ibid.*, p. 73.

1975 (contre-coup d'État écartant les communistes du pouvoir) ou le 25 avril 1976, jour des premières élections législatives de la nouvelle constitution postrévolutionnaire.

Dans ce travail de thèse, lorsqu'il est fait mention du PREC, ce sera dans son acception élargie, non seulement parce qu'il nous semble primordial d'inclure divers mouvements sociaux – et notamment le mouvement paysan – dans la continuité des changements socio-politiques dus à la Révolution débutée le 25 avril 1974, mais aussi tout simplement parce le cinéma et les arts en général n'ont pas cessé spontanément dès le 25 novembre 1975 de s'intéresser aux profondes altérations qui bousculaient le pays. En revanche, pour ce qui est de l'intitulé donné à la Révolution elle-même, considérant qu'il s'agit d'un terme qui fait également référence à la constitution (légale et symbolique) d'une société, nous préférons nous en tenir aux dates de 1974-1975 ; l'expression de « Révolution des œillets » nous paraît ici confirmer en partie le « mythe d'une révolution sans morts[16] », occultant la grande violence de la guerre coloniale et des luttes pour l'indépendance et réduisant la multitude des mouvements sociaux issus de la période à la seule journée du 25 avril 1974 (les œillets ont été essentiellement distribués, photographiés, mémorisés ce jour-là).

## La Révolution comme creuset problématique du cinéma portugais : débats, problèmes, crise

Partir de l'événement révolutionnaire pour aborder le cinéma portugais est à la fois évident et problématique.

Évident parce que l'ouverture radicale offerte par le 25 avril 1974 permettait de « réapprendre la démocratie[17] » mais aussi de reconfigurer la place des pratiques artistiques dans le champ social. Les historiens, les sociologues et d'autres chercheurs ont assumé cette rupture fondamentale dans la plupart de leurs travaux ; parmi ceux-ci, l'ouvrage d'Eduarda Dionísio, *Títulos, acções, obrigações: a cultura em Portugal, 1974-1994*, faisait état de l'impact social et culturel de la Révolution portugaise de 1974-1975, vingt ans après les événements.

Problématique, parce que le cinéma portugais en tant que tel est un champ susceptible d'être remis en cause perpétuellement ; la fragilité structurelle à laquelle les cinéastes sont

[16] Raquel Varela, *História do povo na revolução portuguesa, 1974-75*, Lisbonne, Bertrand, 2014, p. 83.
[17] Robert Durand, *Histoire du Portugal*, Paris, Hatier, 1992, p. 277.

contraints continue aujourd'hui de menacer la pérennité du métier de réalisateur au Portugal. Les financements du cinéma au Portugal étant intimement liés à l'Institut du cinéma et de l'audiovisuel (« *Instituto do Cinema e do Audiovisual* », ICA[18]) ou à des financements européens pour les coproductions, la création est, de fait, soumise aux aléas de l'agenda politique et économique. Aux motifs de la crise, l'année 2012 fut ainsi marquée par une suspension des aides à l'écriture et à la production ; les professionnels du cinéma se sont également mobilisés en 2017 en raison des changements au sein de l'organisation des comités de l'ICA à partir de 2013 : une tribune, médiatisée lors de la Berlinale 2017, fut reprise dans *Libération* le 12 février 2017 et était signée par des dizaines de cinéastes internationaux[19]. Les succès en festival de jeunes cinéastes comme Salomé Lamas, João Nicolau ou João Salaviza pour ne citer qu'eux, ne devraient pas oblitérer une réalité parfois très précaire – ce que la période des années 1970 avait eu le mérite d'élever au rang de problème culturel majeur.

Au-delà de cette vulnérabilité financière, il est aussi complexe d'approcher le cinéma portugais comme un objet global : l'expression aurait tendance à unifier toute une production qui contient pourtant des réalisations uniques, solitaires, personnelles, inclassables. Le nom de Manoel de Oliveira pourrait couvrir à lui seul un monde du cinéma, mais il faudrait aussi appréhender les œuvres de João César Monteiro, d'António Reis et Margarida Cordeiro, puis plus récemment celles de Pedro Costa, de Susana de Sousa Dias, de Miguel Gomes, ou de João Pedro Rodrigues.

S'intéresser à l'histoire du cinéma portugais, c'est aussi interroger les limites du terme « national », même si, dans les moments les plus vivaces – la Révolution en fit sans doute partie – cela n'empêche pas de penser un assemblage d'œuvres comme une projection nationale qui permet alors à un petit pays de « tenir une grande place sur la mappemonde de l'imaginaire mondial[20] ».

En outre, dans les histoires du cinéma portugais, si la période dite révolutionnaire est souvent traitée à part entière, elle apparaît presque comme une aporie au regard de l'ensemble de l'histoire du cinéma portugais. Que ce soit dans les premières histoires du cinéma portugais, plus souvent écrites par des cinéphiles et des critiques, ou dans les premiers travaux

---

[18] L'ICA est l'héritier de l'Institut portugais du cinéma (« *Instituto Português de Cinema* », IPC) fondé en 1971 et dont il sera question dans la première partie de cette thèse.

[19] http://www.liberation.fr/debats/2017/02/12/cinema-preserver-le-miracle-portugais_1548027 (Consulté le 20 février 2017).

[20] Jean-Michel Frodon, *La projection nationale : cinéma et nation*, Paris, Odile Jacob, 1998, p. 172.

d'historiens, les années 1970 semblent souvent poser problèmes aux auteurs. La production militante notamment s'en trouve traitée de façon très aléatoire. D'un côté, les historiens se raccrochent régulièrement aux quelques données existantes, aux archives et aux statistiques, privilégiant de fait les films de fiction sortis en salles ; l'hybridité des formes et la circularité des pratiques de cinéma durant la séquence révolutionnaire ne sont que très peu appréhendées. D'un autre côté, les récits des critiques (et parmi eux, des directeurs de la Cinémathèque portugaise) assument parfois des avis partiaux et dessinent une histoire où la mémoire du visionnage des films et le goût cinéphilique se croisent pour proposer une vision chaque fois originale du cinéma portugais. Les années révolutionnaires – dont les auteurs furent souvent des acteurs – sont ainsi présentées comme un souvenir, avec des fulgurances et des oublis : au pire, certains films semblent délaissés, au mieux, quelques autres sont réévalués.

Plusieurs hypothèses peuvent intervenir pour éclaircir ce regard sur la période révolutionnaire et le cinéma produit à l'époque. La première est formulée par l'historien du cinéma José de Matos-Cruz qui écrivait :

> La première difficulté pour approcher les Films de la Révolution réside, précisément, dans les dilemmes de l'inventaire devant une information éparse et chaotique qu'il s'est avéré très tôt nécessaire de systématiser, constituant et actualisant un registre ou un monument qui, autrement, resterait lacunaire et précaire[21].

La question du corpus et les difficultés posées pour le « systématiser » tiennent ainsi lieu de premier écueil justifiant une certaine méfiance concernant le cinéma produit après 1974. Les cinéastes, organisés en coopératives, allaient notamment produire des dizaines de films pour la télévision, tout en continuant de réaliser des films de long-métrage. Entre mépris pour la télévision de certains défenseurs du cinéma et reconnaissance partielle de l'intérêt de certains films, les écrits de João Bénard da Costa, Luís de Pina ou de Félix Ribeiro (tous trois directeurs de la Cinémathèque portugaise entre 1948 et 2009) ont fini par construire, inconsciemment ou non, une sorte de trame monumentale de l'histoire du cinéma portugais dans laquelle la période révolutionnaire n'était pas véritablement étudiée.

La deuxième hypothèse, qui découle en partie de la première, renvoie au paradigme auquel les écrits précédemment cités étaient redevables ; à l'analyse des films ou des

[21] José de Matos-Cruz, "Imagens da Revolução", *in* Nuno Figueiredo et Dinis Guarda (dir.), *Portugal: um retrato cinematográfico*, Lisbonne, Número - Arte e Cultura, 2004, p. 87.

mouvements ponctuels était privilégié le regard sur des homogénéités d'œuvres et de parcours. Héritiers en cela de la politique des auteurs, les critiques et premiers historiens ne pouvaient voir dans le moment coopérativiste et foisonnant du PREC qu'une période incongrue où il était impossible de relever l'émergence d'un nom ou la poursuite de l'œuvre d'un auteur déjà connu.

Une troisième hypothèse possible, là aussi dans la continuité de la précédente, tendrait à observer une certaine forme d'inquiétude de voir le cinéma d'auteur disparaître. En outre, le cinéma portugais venait de connaître une certaine période d'affirmation (avec le Nouveau cinéma portugais produit au tournant des années 1960-1970) – son moment moderniste – et se voyait plonger dans la mise en critique permanente de la créativité révolutionnaire – un saut postmoderne. La revendication collective au détriment de la signature d'auteur pouvait apparaître comme une régression par rapport à la période précédente ; d'aucuns pouvait craindre une nouvelle tentative pour une « abolition de l'art[22] » dont Herbert Marcuse rappelait l'origine :

> … Antonin Artaud formula dans *En finir avec les chefs-d'œuvre* un programme d'abolition de l'art : celui-ci doit devenir la chose des masses (de la foule), l'affaire de la rue, et surtout de l'organisme, du corps, de la nature. Il ferait ainsi bouger les hommes, et les choses, car « il faut que les choses crèvent pour repartir et recommencer[23].

Heureusement, des travaux plus récents ont permis de faire écho à ce rapport problématique à la Révolution portugaise dans les études sur le cinéma. C'est le cas en partie de la thèse de Jacques Lemière, notamment par le recours aux discours des cinéastes eux-mêmes pour comprendre leur réflexivité sur la pratique du cinéma au Portugal[24], et de celui du chercheur et cinéaste José Filipe Costa, auteur d'une thèse et d'un film sur un des films de ce corpus, *Torre Bela* de Thomas Harlan (1977)[25]. D'autres travaux en histoire, en esthétique, en anthropologie sont en cours et permettent notamment de trouver une solution aux limites de l'inventaire ; l'ouverture progressive des archives de la RTP depuis 2014[26], à travers une plateforme pour diffuser et permettre la consultation de ses contenus, numérisés et classés, peut également contribuer à une réévaluation de ce moment de l'histoire du cinéma portugais.

---

[22] Alain Jouffroy, *L'Abolition de l'art*, Falaise, Éditions Impeccables, 2011, 96 p.
[23] Herbert Marcuse, *Contre-révolution et révolte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 141.
[24] Jacques Lemière, *Le cinéma comme interpellation du pays*, *op. cit.*
[25] José Filipe Costa, *Cinema forges the event. Filmmaking and the case of Thomas Harlan's Torre Bela*, Thèse de doctorat, The Royal College of Art, 2012.
[26] Les archives sont consultables en ligne sur le site *RTP Arquivos* : https://arquivos.rtp.pt/

Ainsi, plus qu'à une abolition de l'art, ce pourrait être à une extension de l'art à laquelle la Révolution portugaise de 1974-1975 a permis d'assister. En se positionnant du côté des créateurs et des œuvres, nous nous intéresserons à tous types de films – et nous voyons le film « comme une manière de penser les images[27] » –, sans que le débouché médiatique (petit ou grand écran) n'interfère dans les considérations historiques et esthétiques. Par ailleurs, les films étudiés ont pu circuler de la télévision vers le cinéma (parfois inversement, la télévision restant un possible débouché en fin de « chronologie des médias ») mais aussi dans des circuits dits « parallèles » ; aussi, les cinéastes, rassemblés en coopératives, n'ont pas hésité à naviguer entre les deux, construisant ainsi des carrières hybrides, mais tout aussi cohérentes. En fait, ce qui prévaut ici c'est le « potentiel politique de l'art » qui, selon Herbert Marcuse, « réside seulement dans sa propre dimension esthétique »[28].

**Le cinéma portugais au prisme de l'indétermination de genres**

Ce travail s'insère dans un moment où la recherche au Portugal a, depuis quelques années, mobilisé un certain nombre d'initiatives pour considérer et valoriser l'étude du cinéma portugais. À des travaux pionniers, écrits dans une période courant des années 1970 au début des années 1990, de Luís de Pina[29], Félix Ribeiro[30], João Bénard da Costa[31], José de Matos-Cruz[32], ou encore Lauro António[33], sont venus s'ajouter plus récemment des recherches issues de plusieurs domaines pour permettre une meilleure appréhension du cinéma portugais. Pour ne prendre ici qu'un exemple, les travaux prolifiques de l'historien Paulo Cunha[34] attestent de

[27] Philippe-Alain Michaud, *Sur le film*, Paris, Macula, 2016, p. 7.
[28] Herbert Marcuse, *La dimension esthétique : pour une critique de l'esthétique marxiste*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 12.
[29] Citons notamment les ouvrages suivants : Luís de Pina, *A Aventura do cinema português*, Lisbonne, Vega, 1977, 231 p. ; Luís de Pina, *Panorama do cinema português: das origens à actualidade*, Lisbonne, Terra Livre Secretaria de Estado da Comunicação Social, 1978, 166 p. ; Luís de Pina, *História do cinema português*, Mem Martins, Europa-América, 1986, 221 p.
[30] Notamment : Félix Ribeiro, *Os mais antigos cinemas de Lisboa, 1896-1939 ; A distribuição de filmes em Portugal, 1908-1939*, Lisbonne, Instituto Português de Cinema, 1978, 264 p. et Félix Ribeiro, *Filmes, figuras e factos da historia do cinema portugues: 1896-1949*, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa, 1983, 651 p.
[31] Surtout : João Bénard da Costa, *Histórias do cinema*, Lisbonne, Impr. Nacional-Casa da Moeda, 1991, 186 p.
[32] José de Matos-Cruz, *Prontuário do cinema português: 1896-1989*, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa, 1989, 303 p.
[33] Lauro António, *Cinema e censura em Portugal: 1926-1974*, Lisbonne, Arcádia, 1978, 314 p.
[34] Signalons sa thèse de doctorat qui a fortement influencé la première partie de ce travail : Paulo Cunha, *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980)*, Thèse de doctorat, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2014, 494 p. Nous pourrions également citer d'une manière générale le travail de l'association AIM, dont Cunha est un des cofondateurs, qui organise depuis 2011 des rencontres internationales autour de

ce nouvel intérêt des sciences sociales pour un cinéma qui peut être réévalué sans qu'aucune période, ni types de films ne soient mis de côté. Cunha a montré notamment un des travers de l'historiographie portugaise sur le cinéma. Prenant pour exemple l'année 1955, connue dans les études cinématographiques comme une « année zéro » parce qu'aucun film portugais ne sortit cette année-là, il rappelle que des dizaines de films de court-métrage avaient pourtant été produits et diffusés en 1955. Cela lui permettait d'écrire :

> Cet exemple est significatif et représentatif d'une pratique historiographique classique produite sur le phénomène cinématographique au Portugal, qui construit, de cette façon, une interprétation de la réalité qui part d'une vision sélective de la production, élaborée autour de paradigmes qui conditionnent, a priori, les limites mêmes de l'objet cinématographique. Pour cette raison, en dehors de quelques cas exceptionnels – le classique *Douro, travail fluvial* de Manoel de Oliveira (1931) ou le récemment primé *48* de Susana de Sousa Dias (2010), la production de films documentaires et de court-métrage est fréquemment minorée ou jugée secondaire dans les études historiques et esthétiques autour de l'objet « cinéma portugais », ces derniers étant considérés comme peu intéressants pour la majorité des auteurs avec des approches plus stylistiques[35].

Cette logique qui tend à invisibiliser tout un pan de la création cinématographique touche particulièrement les années 1970 puisque non seulement beaucoup de films réalisés au cœur de l'épisode révolutionnaire tombaient dans la caractérisation documentaire, mais un grand nombre de films n'atteignait pas le format long tant privilégié par les études de cinéma. L'exemple choisi par Cunha est intéressant en cela qu'il mettait en avant, au détour de son analyse historiographique, un certain mépris pour la forme documentaire. Le rapport à la forme documentaire au Portugal a suscité un certain nombre de questionnements et de débats qu'il ne faut pas négliger ; ce travail de thèse qui puise, pour une part essentielle, dans des films définis comme documentaires, cherche à dépasser des considérations qui, trop souvent, tendent à masquer la diversité des propositions cinématographiques créées au Portugal, notamment après le 25 avril 1974. Le débat sur la place du documentaire – ou plus précisément sur la possibilité d'un documentarisme dans le cinéma portugais – a trouvé sa formulation la plus aboutie dans

---

l'image en mouvement, mais aussi plusieurs initiatives universitaires notamment à l'Université de Coimbra depuis plusieurs années.

[35] Paulo Cunha "Um Cinema Invisível: A Produção de Curtas Documentais e o Novo Cinema Português (1960-1980)", *in* Patrícia Vieira et Pedro Serra (dir.), *Imagens achadas: documentário, política e processos sociais em Portugal*, Lisbonne, Colibri, 2014, p. 137-138.

un article de José Manuel Costa, directeur de la Cinémathèque portugaise depuis 2014. En s'intéressant à la période postérieure au 25 avril 1974, ce dernier écrit notamment : « [O]n ne peut pas dire qu'il soit né un courant documentariste avec son identité propre, ni qu'il y a eu une harmonie immédiate avec l'évolution du documentaire international, ni que de grandes carrières individuelles centrées sur le documentaire ont pu voir le jour[36]. » En outre, l'idée de José Manuel Costa, c'est que s'il n'y a pas eu de « documentarisme portugais », il y a bien eu des films documentaires au Portugal, mais souvent faits par des réalisateurs qui voulaient faire ou avaient fait d'abord de la fiction. Aucun réalisateur n'avait fait du documentaire une vocation. Certains des éléments développés par José Manuel Costa sont tout à fait recevables : il semble difficile de trouver, avant les années 1990, de carrières de cinéastes centrées sur la forme documentaire comme il l'entend. Néanmoins, ce problème est inhérent au cinéma en général, la priorité marchande étant accordée aux films dits de fiction – ce qui n'a jamais empêché l'existence de grands auteurs documentaristes, tel Robert Flaherty, Joris Ivens ou John Grierson. La question de l'harmonie ou de la synchronie avec le « documentaire international » semble insinuer un retard ou un déphasage du cinéma portugais par rapport à une évolution mondiale. Le cadre conceptuel dans lequel évolue cette analyse de José Manuel Costa ne paraît pas embrasser toute la complexité des œuvres produites durant le PREC, ni même l'impact possible des expériences (parfois partielles, parfois manquées) révolutionnaires sur les choix esthétiques des cinéastes et sur la variété de leurs parcours.

Pour dépasser ces problématiques, nous préférons reprendre ce que Raquel Schefer nomme « l'indétermination de genres » comme caractéristique formelle notamment du cinéma de la période révolutionnaire. Ainsi, « le documentaire – et son croisement avec la fiction – cesse d'être un terrain de substitution [comme l'avait avancé José Manuel Costa] du cinéma portugais » et le « documentaire – et son interpénétration avec la fiction – devient, au contraire, une question d'élection, de choix des cinéastes »[37].

Sur le rapport au documentaire des cinéastes, le cas de Fernando Lopes, parmi les moins impliqués dans la réalisation de films durant le PREC (il n'a clairement pas participé au cinéma le plus militant), est intéressant, car son œuvre la plus marquante est sans doute *Belarmino*

---

[36] José Manuel Costa, "Questões do documentário em Portugal", *in* Nuno Figueiredo et Dinis Guarda (dir.), *Portugal*, *op. cit.*, p. 135.

[37] Raquel Schefer, *La Forme-Evénement : le cinéma révolutionnaire mozambicain et le cinéma de libération*, Thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Paris, 2015, p. 631.

(1964), marqué par l'influence du cinéma direct. Ce dernier évoque par exemple l'importance qu'a eue pour lui l'école documentariste britannique :

> Je suis très marqué par le documentarisme parce que j'ai vu tous les grands documentaires anglais de John Grierson, de Paul Rotha ou d'Humphrey Jennings que je considère comme le grand poète du documentarisme anglais ; *La Bataille du feu* (*Fires Were Started*) est un grand film parce qu'il est ce qu'un documentaire doit être : un mélange de documentaire et de fiction[38].

Lopes revient sur cette idée d'un « mélange » adéquat de fiction et de documentaire en reprenant sa propre carrière cinématographique, et notamment sur le film qu'il réalise pendant la Révolution portugaise, *Nós Por Cá Todos Bem* (1978), portrait du village d'origine du réalisateur :

> Dans *Belarmino*, j'ai eu une tentation documentaire avec des tendances vers la fiction ; *Une Abeille sous la pluie* est complètement fictionnel, avec des tendances vers le documentaire, parce que dans le fond, c'est un film sur la zone de Mira et ses personnages. Quand j'en arrive à ce qui devrait être un pur documentaire, *Nós Por Cá Todos Bem*, d'autant plus dans d'autres conditions sociales et politiques, je me suis refusé à faire un film strictement sociologique. Au fond, je vis entre ces deux mondes : le documentaire et la fiction. Et il ne s'agit pas de chercher des lignes de fuite, il s'agit de chercher la bonne mesure du réel et de créer des personnages à partir de cela[39].

Jean-Louis Comolli rappelait que « le cinéma est né à la fois comme documentaire et comme fiction[40] », de même, il n'est pas exclu de penser qu'une période de révolution permette de revenir à ces interrogations fondamentales pour remettre en crise ces catégories. En outre, du point de vue de la méthode pour le cinéaste, les propos ci-dessus de Fernando Lopes semblaient presque paraphraser l'assertion de Jean-Luc Godard : « Mettons bien les points sur quelques "i". Tous les grands films de fiction tendent au documentaire, comme tous les grands documentaires tendent à la fiction. […] Et qui opte à fond pour l'un trouve nécessairement l'autre au bout du chemin[41]. »

---

[38] Manuel Costa e Silva et José Navarro de Andrade (org.), *Fernando Lopes por cá*, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa, 1996, p. 66.
[39] *Ibid.*, p. 88.
[40] Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique, 2004-2010*, Lagrasse, Verdier, 2012, p. 298.
[41] Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Nouv. éd., Paris, « Cahiers du cinéma » / Éd. de l'Étoile, 1998, p. 144.

**Les principaux enjeux du corpus et de la méthode**

Cette première délimitation, qui permet de cerner un aspect du cinéma portugais, libère ce travail du poids des définitions préexistantes et souvent contraignantes. Dans le souci justement de vérifier si un corpus souvent minoré ou mal cerné n'a qu'un intérêt mineur, il faut encore que l'intérêt ne soit pas freiné d'entrée par les préjugés plusieurs fois répétés. Pour abonder en ce sens, il faut ajouter que les définitions ne suffisent pas à saisir les multiplicités du cinéma produit durant le PREC. Derrière les expressions qui caractérisent la période – « cinéma du PREC », « cinéma révolutionnaire », « cinéma d'Avril », etc. –, il convient notamment de préciser plusieurs idées concernant la prudence avec laquelle certains cinéastes ont évité le terme « militant » – au regard d'une nouvelle censure postrévolutionnaire par exemple – tout en prônant un investissement citoyen et politique dans le processus révolutionnaire. Sans doute, et comme à peu près partout, une « chape de plomb » s'était vite abattue sur tous ceux qui s'étaient réclamés d'un certain engagement dans la révolution ; aussi, l'étiquette de « cinéma militant » pouvait renvoyer à une ligne qui est souvent reprise à outrance dans nombre d'études et d'analyses, faisant encore et toujours la distinction entre l'art militant et le reste. Pour reprendre l'ironie de Christian Biet et Olivier Neveux, le militant ne pouvait être qu'un « imbécile archaïque[42] ». Or, l'avantage de l'historien tient à la distance qui le sépare des événements, et force est de constater qu'un certain nombre de sujets abordés par les films correspondaient aux débats sociaux, politiques, culturels, et même philosophiques que, seule une période aussi incontrôlable qu'une révolution, pouvait permettre.

Dans la pratique, le cinéma produit dans le Portugal révolutionnaire puis postrévolutionnaire avait pu, partiellement ou fidèlement, reprendre des modèles de cinéma militant, tout autant que suivre une certaine forme de cinéma d'auteur et/ou de cinéma politique. En même temps, ces films pouvaient être de fiction ou documentaire. La période révolutionnaire ouvrait pleinement dans le champ de l'art un « chaos » capable de bouleverser les définitions mêmes de l'art. Pour assumer pleinement cette orientation qui dépasse certains cadres préétablis, il faut revendiquer également un type de sources particulièrement privilégié dans ce travail : la parole des acteurs eux-mêmes, et notamment des cinéastes et techniciens. Au cours de cette recherche, plusieurs entretiens ont été menés avec António da Cunha Telles,

[42] Christian Biet et Olivier Neveux (dir.), *Une histoire du spectacle militant : théâtre et cinéma militants, 1966-1981*, Vic la Gardiole, L'Entretemps, 2007, p. 9.

Fernando Matos Silva, José Nascimento, Solveig Nordlund, Alberto Seixas Santos et António-Pedro Vasconcelos[43].

Les différentes façons d'accompagner un processus révolutionnaire tendent toutes, avec plus ou moins de réussite, vers une modification radicale de faire du cinéma. Le cinéaste João Botelho disait laconiquement que « la révolution, c'est aussi la forme[44] » ; il entendait par là affirmer la capacité du cinéma, dans un contexte de libération générale, à s'émanciper, non seulement par les sujets traités – des événements politiques jusqu'aux thèmes sociaux –, mais aussi à travers les formes employées. En poursuivant la réflexion sur les propos de Botelho, il est possible de comprendre en quoi le cinéma pouvait révolutionner sa propre fonction dans un tel contexte. Le cinéaste confirme d'ailleurs l'importance de la parole dans la prise de position décisive de ce cinéma en direction du peuple portugais :

> Nous venons du fascisme ordinaire portugais qui nous empêchait de parler ; trois personnes qui parlaient ensemble, c'était défendu : c'était un pays de silence ! Avec la chute de cet ancien régime, on pouvait parler : c'est pour cela que nos films ont soutenu le primat des textes, le primat des œuvres littéraires.
>
> On pouvait affirmer le son contre l'image. Affirmer le texte, le son, la poésie. Et affirmer aussi le temps et la durée. C'était permis par cette liberté énorme de faire les choses (…).
>
> Je dirai, au fond, que ce lien entre notre cinéma et la révolution se tient dans la capacité que nous avons eue d'affirmer sans contrainte[45].

Même si João Botelho parle sans doute plus largement du cinéma dit de fiction (notamment lorsqu'il parle du « primat des œuvres littéraires »), ses considérations mettent en valeur la notion d'affirmation et de liberté. Dans l'approche de ce corpus, l'approche esthétique ne saurait ainsi se départir d'un regard sur la dimension émancipatrice potentiellement présente dans les films les plus subversifs de la période ; que ce soit dans les formes les plus directes (dans la séquence 1974-1976 essentiellement) ou dans un cinéma dialectique qui repense l'événement et le processus révolutionnaires, l'analyse reprend à son compte la perspective résumée ainsi par Brecht : « Il n'existe en effet aucune différence entre la forme et le contenu,

[43] Dans une moindre mesure, des échanges plus succincts avec João Botelho, José Fonseca e Costa, et Margarida Gil ont également pu influencer quelques réflexions.
[44] Cité dans Jacques Lemière, *Le cinéma comme interpellation du pays*, *op. cit.*, p. 228.
[45] Cité dans *Ibid.*, p. 237.

et ce que dit Marx de la forme est valable ici : elle n'a de valeur qu'en tant qu'elle est la forme de son contenu[46]. »

**Repenser l'histoire et les formes révolutionnaires**

Les enjeux liés au corpus étant posés, il faut alors justifier les bornes chronologiques de ce travail. L'activité persistante, bien que ralentie, de certaines coopératives de cinéma issues de la période révolutionnaire, justifie l'utilisation d'une séquence 1974-1982, dans laquelle les années révolutionnaires et postrévolutionnaires (1974-1977) font office de moment singulier d'intenses débats, et les années 1977-1982, de reflux, voire de régression.

C'est dans un contexte de tournant – 1977 fut également l'année où le Portugal déposa pour la première fois une demande d'adhésion à la Communauté européenne, indiquant clairement un positionnement politique et culturel défini par le cadre législatif européen – que les cinéastes vécurent également la fin de différentes expériences cinématographiques et télévisuelles. Au sein de la production cinématographique, la période entérina le retour du producteur et la fin des coopératives, dans la distribution et l'exploitation, beaucoup des points soulevés n'avaient pas reçu de réponses satisfaisantes, et en ce sens, le cinéma portugais se tournait, comme le pays en général, vers l'Europe, vers une forme d'internationalisation et de nouveaux débouchés.

Le temps était alors propice à l'émergence, difficile à plusieurs égards, de films qui enclenchèrent une réflexivité sur la phase révolutionnaire qui venait de passer. Les difficultés tenaient tant au point de vue des cinéastes, pour la plupart vivant la fin de la révolution comme un échec, qu'au nouveau contexte de production et aux nouvelles orientations générales dans le champ du cinéma ; l'ère du cinéma direct et d'intervention étant apparemment passée, dans quel espace ces films pouvaient-ils exister ? C'est ce dont se souvient Rui Simões quand il disait à propos de *Bon peuple portugais* : « Cela ne semblait pas avoir de sens, la révolution était finie, à quoi cela rimait-il de sortir ce film dans les années 1980 ?[47] »

Le point de départ paraît donc évident : la rupture politique et sociale – la Révolution portugaise de 1974-1975 –, constitue l'endroit d'où part un nouveau regard sur le cinéma. À

[46] Bertolt Brecht, *Écrits sur la littérature et l'art 1. Sur le cinéma, précédé de Extraits des carnets, Sur l'art ancien et l'art nouveau, Sur la critique et Théorie de la radio*, traduit par Jean-Louis Lebrave et Jean-Pierre Lefebvre, Paris, L'Arche, 1976, p. 183.
[47] Extrait d'un entretien avec Rui Simões réalisé en avril 2010 à Lisbonne.

l'inverse, l'année 1982 pourrait être l'endroit depuis lequel le cinéma commença à regarder l'événement avec une nouvelle distanciation. En 1981 et 1982, deux films qui avaient connu un processus de « mise au monde » douloureux, lent, retardé, ont été finalisés. Films-pivots, *Bon peuple portugais* de Rui Simões, sorti en 1981, et *Gestes et fragments* (*Gestos e Fragmentos*) d'Alberto Seixas Santos, finalisé en 1982, marquent, par leur réflexivité, par un certain recul pris, non seulement par rapport à la période révolutionnaire elle-même mais aussi au regard des images de cette révolution, la quintessence du cinéma portugais révolutionnaire et sa fin. En plaçant ces deux films à part, notre hypothèse tient au fait que si les modes de productions du cinéma au Portugal avaient entériné les changements liés à la normalisation politique de début des années 1980, une partie des « acquis » révolutionnaires allait aussi irriguer un pan du cinéma postérieur, par son exigence, par sa confrontation à la réalité et à l'indétermination de genres déjà évoqué.

De manière symbolique, cette thèse s'ouvre – chronologiquement – avec une révolution et se clôt dans le cinéma ; l'ensemble des événements révolutionnaires et postrévolutionnaires au centre de ce travail se pense ainsi comme « une construction permanente qui s'étale considérablement dans le temps » et qui « s'exerce à travers un réseau de relations aux effets structurants »[48]. Arlette Farge a admirablement synthétisé les enjeux que pose l'événement à l'historien :

> Morceau de temps, l'événement est encore un créateur : il crée du temps qui suit son accomplissement, il crée des relations et des interactions, des confrontations ou des phénomènes de consentement, il crée du langage, du discours. […]
>
> Un événement en histoire est une jonction d'altérités, en plus d'un morceau de temps, il est appelé à prendre son devenir et son sens dans sa réception et dans les représentations qu'on a de lui. Les altérités peuvent être des combats, et les luttes sociales dicibles ou tues, exprimées ou non, sont aussi le lieu d'inscription de l'événement. C'est pourquoi la mobilité de l'événement impose une infinie souplesse du regard historique porté sur lui[49].

La Révolution portugaise peut ainsi être envisagée comme l'un de ces événements dont raffole et qui rassure l'historien des représentations ; l'idée que ce « morceau de temps » est également « créateur » et implique une « souplesse » ou une « mobilité » de l'analyse sous-tend

[48] Arlette Farge, « Penser et définir l'événement en histoire », *Terrain*, mars 2002, nº 38, p. 67-78.
[49] *Ibid.*

une des approches de ce travail. Cependant, le phénomène révolutionnaire doit également être appréhendé dans ses dimensions de processus et de rupture : la révolution est une rupture (politique) qui se déploie à la faveur d'un processus (dans le cas portugais, nous avons évoqué plus haut la dénomination du PREC). Cette thèse interroge les temporalités différentielles qui irriguent le déclenchement et le déroulement d'une séquence révolutionnaire : comment un processus révolutionnaire s'enclenche-t-il et se manifeste-t-il, comment le cinéma se positionne-t-il face à ou avec l'événement (nous en traitons plus particulièrerment dans le Chapitre 5), comment le cinéma fusionne-t-il avec une dynamique collective (Chapitre 6), comment explore-t-il la profondeur d'une rupture (Chapitre 7) ?

Pour mener à bien ce programme, sont mobilisées les méthodes de la recherche historique et de l'analyse de films. L'apport de la seconde pour la première pourrait permettre de mieux saisir le rôle du cinéma dans l'histoire, notamment prérévolutionnaire, du Portugal. En effet, encore à ce jour, le cinéma est très peu utilisé comme source pour l'historien dans les histoires globales de la Révolution portugaise, à peine est-il parfois cité comme illustration. Par exemple, dans les ouvrages consacrés à la Réforme agraire, un sujet en soi au sein de la période révolutionnaire – que ce soit dans les travaux généraux d'António Barreto[50] ou dans ceux plus spécifiques de Constantino Piçarra[51] par exemple – les films, pourtant nombreux à avoir été réalisés dans la région, ne sont jamais mentionnés. Si l'accès difficile aux films peut justifier la non mention (voire la méconnaissance) de ce cinéma (notamment pour les travaux de Barreto plus anciens), il semble dommageable dans les travaux plus contemporains de ne pas réussir à ne serait-ce qu'envisager ces sources très peu travaillées, d'autant que le cinéma, comme d'autres pratiques artistiques, faisant partie du domaine de ce qui est créé par l'homme dans une société et dans un temps donné, organise « notre façon d'être au monde, donc d'écrire l'histoire[52] ».

D'un autre côté, l'apport de la recherche historique dans un examen des formes paraît également bénéfique. Les films, utilisés comme sources premières, s'offrent alors comme les ferments de nouveaux éclaircissements qui suscitent l'attraction et l'approfondissement par le

---

[50] António Barreto, *Anatomia de uma revolução: a reforma agrária em Portugal, 1974-1976*, Mem Martins, Europa-América, 1987, 350 p.
[51] Constantino Piçarra, *As ocupações de terras no distrito de Beja, 1974-1975*, Coimbra, Almedina, 2008, 238 p.
[52] Arlette Farge, « Écriture historique, écriture cinématographique », *in* Antoine de Baecque et Christian Delage (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles, Éd. Complexe IHTP, CNRS, 1998, p. 111-125. Farge écrit également : « Par ailleurs, le cinéma ne sert pas de preuve supplémentaire, mais il s'insinue dans la réflexion historienne parce qu'il permet par son mode d'écriture de faire réfléchir l'historien sur sa manière particulière de construire un récit. »

recours aux archives non-films (presse de l'époque, documents publicitaires, courriers et archives personnelles de certains cinéastes et critique de films principalement) et à des entretiens avec plusieurs cinéastes et techniciens portugais ayant participé à la Révolution portugaise de 1974-1975.

La confrontation entre les objets « cinéma portugais » et « révolution », tantôt méprisée, tantôt évitée, dans beaucoup de récits et d'études jusqu'ici, s'inscrit en conséquence dans ce renouveau historiographique en cours au Portugal et dont Paulo Cunha, l'un des instigateurs, provoquait l'avènement à la conclusion de sa thèse :

> Malgré la finalisation de ce projet de doctorat, cette contribution pour l'étude du cinéma portugais continue d'être parcellaire, provisoire et en cours. Il ne s'agit pas, et n'a jamais prétendu l'être, d'un travail définitif. J'ai toujours eu conscience que cela fut et sera une recherche ouverte.
>
> J'espère que cela sera un document utile pour aider d'autres chercheurs, qui s'intéressent aux problèmes ici abordés, et qui leur permettront de questionner et de mettre en critique cet objet si complexe qu'est le cinéma portugais[53].

Avec la modeste ambition de répondre à cet appel à d'autres recherches spécifiques et en ayant recours aux méthodes évoquées plus haut, cette thèse de doctorat entre en résonnance avec d'autres travaux qui exhument la teneur des rencontres entre le cinéma et des formes d'engagement et de militance, en France mais pas seulement[54]. Ainsi, ce travail espère s'insérer et activer une constellation de nouvelles contributions tant à l'histoire du cinéma qu'à l'esthétique des formes révolutionnaires. Trois axes sont ainsi proposés et tracés pour circonscrire les lieux et espaces de rencontre entre cinéma et révolution dans le cas portugais ; les trois parties qui structurent cette thèse pourraient presque synthétiquement se résumer dans les mots : organisation, action, réception.

En effet, dans un premier temps, l'observation de l'histoire prérévolutionnaire instaure des axes institutionnel et politique qui permettent de découvrir les modalités par lesquelles les cinéastes et techniciens portugais avaient « pris le pouvoir » au sein des instances. De ce pouvoir découlèrent des conflits mais aussi des questionnements avant, pendant et après la

---

[53] Paulo Cunha, *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980), op. cit.*, p. 451.
[54] Nous pourrions citer notamment les recherches de Ros Gray et José Filipe Costa au Royaume-Uni, et surtout en France celles de Sébastien Layerle, d'Olivier Hadouchi, d'Hélène Fleckinger, de Catherine Roudé, de David Faroult et de Raquel Schefer.

Révolution : comment le cinéma portugais s'est-il confronté aux enjeux politiques sous la dictature salazariste ? Quelle organisation et quelle méthode de production devaient accompagner le processus révolutionnaire ? Le coopérativisme cinématographique pouvait-il vivre une nouvelle étape décisive de son expérimentation dans le Portugal des années 1970 ? Et qu'en resta-t-il au tournant des années 1980 après que le pays tout entier eût fini par « emboîter le pas » de l'Europe et de la normalisation, abandonnant ces expérimentations ?

Dans un deuxième temps nodal, l'analyse de plusieurs films permet de concevoir une histoire formelle de la Révolution portugaise de 1974-1975, en faisant notamment appel à plusieurs concepts et outils empruntés à l'anthropologie, à la sociologie ou la philosophie. Face au surgissement de la rupture révolutionnaire, les premières œuvres films, réactivant les potentialités du cinéma direct, cherchèrent à faire corps et film avec chaque action, chaque geste, chaque cri. Comment alors combiner engagement citoyen et geste créatif ? Quels films fallaient-ils réaliser dans l'immédiat ? Lorsque la Révolution s'étendit dans un processus long et chaotique, comment continuer le combat, sans rien perdre des luttes internes, des avancées décisives et des éclats sociaux parfois brefs ou minoritaires ? Enfin, tandis que le processus s'éteignait, quels étaient les motivations des derniers cinéastes révolutionnaires, notamment Rui Simões et Alberto Seixas Santos ?

Enfin, parce que les actions, militantes comme artistiques, créent des impacts, audibles dans les couloirs de l'histoire, sensibles dans les traces de la mémoire, le dernier moment revient sur les convergences disciplinaires du champ de l'art : cette phase de rupture avait-elle changé les façons d'envisager les pratiques artistiques ? Dans le dernier élan de ces interrogations, suivant la circulation des films – des circuits traditionnels aux réseaux parallèles –, les analyses cherchent à répondre à une question qui ne perd pas son actualité : quel est le destin de ces images et de ces idées révolutionnaires ?

Ce travail veut ainsi ouvrir la voie à une observation précise de « la nécessité *déterminante* » pour les cinéastes de cette époque – et à quelques uns d'aujourd'hui – « de s'adresser d'abord à la conscience du spectateur[55] ».

[55] David Faroult dans David Faroult et Gérard Leblanc, *Mai 68 ou Le cinéma en suspens*, Paris, Éd. Syllepse, 1998, p. 35.

# PREMIÈRE PARTIE

# UNE HISTOIRE POLITIQUE DU CINÉMA PORTUGAIS

Si les dates choisies dans cette thèse peuvent apparaître comme des bornes strictes, il ne faut y voir qu'une délimitation pragmatique d'un corpus correspondant à la production tumultueuse puis résonante de films dans un cadre historique particulier de l'histoire du Portugal moderne : la Révolution portugaise de 1974-1975 et la transition démocratique. Cette période est d'ailleurs souvent étudiée dans une séquence délibérément à part par la majorité des historiens du Portugal. Dans les premières histoires du cinéma portugais, la période révolutionnaire est souvent traitée dans un chapitre (c'est le cas dans les histoires de Luís de Pina puis de João Bénard da Costa)[56], faisant correspondre les expressions cinématographiques avec la singularité de l'événement vécu par la population. Plus récemment et dans des travaux de chercheurs issus du champ académique (histoire, anthropologie, esthétique), le cinéma des périodes révolutionnaire et postrévolutionnaire trouve différents traitements : la priorité à la fiction et au cinéma commercialisé implique que les travaux de recherche de l'historien du cinéma Paulo Cunha, par exemple, englobent le moment révolutionnaire dans une acception plus large de l'internationalisation du Nouveau cinéma portugais (de 1949 à 1980)[57]. Dans une autre perspective, la recherche de Leonor Areal assume une rupture fondamentale en 1974 dans l'appréhension globale du cinéma portugais[58]. Elle justifie ce choix ainsi :

> La révolution a eu, c'était inévitable, un rôle déterminant dans le changement de paradigme au sein du cinéma portugais : elle représente le clivage entre un cinéma soumis aux règles de la censure officielle (même quand il a tenté de la défier, au début des années 1970) et un cinéma d'expression totalement libre, subitement confronté à d'autres intérêts, d'autres thématiques, une autre réalité[59].

---

[56] Notamment dans Luís de Pina, *A Aventura do cinema português*, *op. cit.*, dans Luís de Pina, *História do cinema português*, *op. cit.*, et dans João Bénard da Costa, *Histórias do cinema*, *op. cit.*

[57] Paulo Cunha, auteur de nombreux articles et codirecteur de plusieurs ouvrages sur le cinéma portugais et notamment sur la période du Nouveau cinéma portugais, a soutenu une thèse intitulée « O novo cinema português. Políticas públicas e modos de produção (1949-1980) » (« Le nouveau cinéma portugais. Politiques publiques et modes de productions (1949-1980) »). Il est l'un des responsables de l'association de chercheurs sur l'image en mouvement AIM, et est membre du Centre d'études interdisciplinaires du 20ème siècle (CEIS 20) de l'Université de Coimbra au Portugal.

[58] Leonor Areal, professeure et réalisatrice de documentaires, a soutenu une thèse sur l'histoire du cinéma portugais intitulé « Um pays imaginé. Fictions du réel dans le cinéma portugais » à l'Université nouvelle de Lisbonne et qui a donné lieu à une publication en deux volumes, dont la césure explicite est 1974 : Leonor Areal, *Cinema português. Um pais imaginado, vol. 1 – Antes de 1974*, Lisbonne, Edições 70, 2011, 549 p. et Leonor Areal, *Cinema português. Um pais imaginado, vol. 2 – Apos 1974*, Lisbonne, Edições 70, 2011, 477 p.

[59] Leonor Areal, *Cinema português. Um pais imaginado, vol. 2 – Apos 1974*, *op. cit.*, p. 15.

La Révolution a amené une rupture *de facto*. Pour autant, serait-il impensable de penser certains mouvements précurseurs, bien que parfois totalement hétérogènes ou isolés, comme ayant eu une influence sur les cinémas révolutionnaire et postrévolutionnaire ?

De la même manière, les parcours des cinéastes, pour au moins une grande partie d'entre eux, justifient de comprendre quels étaient les rapports de pouvoir entre le milieu du cinéma (critiques, ciné-clubs, cinéastes, publics cinéphiles) et l'État portugais. La situation de 1974 étant l'héritière directe d'un régime mis en place dès la fin des années 1920, l'attention portée à la reconnaissance des pratiques cinématographiques en temps de dictature et aux possibilités de création doivent se fonder sur la compréhension des mécanismes de censure et de législation de la production cinématographique. C'est peut-être sur ce dernier point qu'une continuité est la plus lisible ; s'il est souvent difficile d'observer une cohérence dans les choix esthétiques des cinéastes qui ont tenté d'autres formes de cinéma que ce que le régime voulait imposer, les débats, discussions et achoppements répétés autour de lois pour « développer » le cinéma au Portugal caractérisent l'histoire du cinéma portugais depuis les années 1940.

# Chapitre 1

# DES ANNÉES 1920 AUX ANNÉES 1970 : DE LA CENSURE AU NOUVEAU CINÉMA PORTUGAIS

Le cinéma portugais antérieur à la Révolution
a senti et a aidé à ouvrir les chemins de la liberté prochaine.
LAURO ANTÓNIO[60].

## 1. Premières rencontres institutionnelles du cinéma et du politique au Portugal

Afin d'introduire les premiers liens institutionnels qui furent établis entre la création cinématographique et le politique, il convient d'observer trois temps. Le premier permet un rapide détour par la période antérieure à la dictature militaire (1926-1933) – il s'agit de la Première république (1910-1926). Durant cette période, et comme ce fut le cas dans d'autres pays découvrant le cinématographe, la méfiance des élites politiques (entre autres) symbolisait les rapports entre créateurs et gouvernants (1.1.). Le deuxième temps correspond au niveau européen aux « années brunes » ou à l'épisode de « fièvre méditerranéenne des dictatures »[61] ; au Portugal, c'était l'ère de l'autoritarisme (militaire puis personnel, de 1926 à 1974). Cela fut un moment de relations plus directes, à travers l'établissement d'un contrôle d'État sur toute la production et la diffusion cinématographique notamment par l'outil commode qu'est la censure officielle (1.2.). En marge néanmoins, des initiatives ponctuelles mais tenaces ont pu tenter de sortir des cadres institutionnels alors restreints (1.3.).

[60] Lauro António, « O 25 de Abril no cinema português », *Historia*, mars 2004, nº 64, p. 52.
[61] Patrice Touchard, Christine Bermont-Bousquet, Patrick Cabanel, et Maxime Lefebvre (dir.), *Le siècle des excès. Le XXe siècle de 1870 à nos jours*, 6e éd., Paris, PUF, 2012, p. 180.

### 1.1. Préalable équivoque : un dégoût réciproque sous la Première république

Le premier moment républicain du Portugal moderne fut marqué par l'incapacité du régime à redresser l'économie du pays, incapacité qui se traduisait par l'errance institutionnelle et une grande instabilité ministérielle ; de graves troubles civils finirent par éclater comme lors de l'éphémère monarchie du Nord (« *monarquia do Norte* ») à Porto (fin 1918) et lors de la nuit sanglante (« *noite sangrenta* ») durant laquelle eurent lieu plusieurs assassinats d'hommes politiques, le 19 octobre 1920. L'économiste Ronald H. Chilcote insiste sur le fait que cette « Première république libérale de 1910-1926 a marqué un tournant définitif contre la monarchie, contre la vieille aristocratie et contre l'Église conservatrice, mais elle a été une période d'instabilité politique[62]. » Ce constat amène l'historien Jean-François Labourdette à parler d'un « échec » lorsqu'il présente cette Première république[63].

Le sentiment d'échec rejoint l'analyse de l'historien du cinéma Tiago Baptista. Ce dernier observe les rapports entre cinéma et politique durant la Première république dans un article qui s'intéresse aux années 1910 pour saisir les premières rencontres du cinéma et du monde politique, rencontres en grande partie avortées. Pourquoi partir de la Première république ? C'est que le « démarrage de la production cinématographique au Portugal est contemporain de la Première république[64] » et que cette dernière montra particulièrement peu d'intérêt pour le cinéma, se contentant d'y voir un divertissement, peu enclin à être utilisé par les républicains dont la tradition se basait essentiellement sur l'usage de la parole, du texte, et du talent oratoire, moins que de l'image. Au contraire de ce qui allait se passer durant l'*Estado Novo*, rien ne fut mis en place pour contrôler, soutenir ou influencer la production cinématographique nationale. D'un autre côté, les films produits dans les années 1910 et 1920, principalement par la Invicta Film, se désintéressèrent également de la république, exception faite du film *Os Olhos da Alma* de Roger Lion (1923) qu'analyse Tiago Baptista. À travers le parcours fatal d'un personnage – Diogo de Sousa – tenté par la politique lisboète, le film dépeint l'engagement politique comme mortifère, synonyme de désordre, de violence, de chaos. Mais comme le décrit à juste titre

[62] Ronald H. Chilcote, *A Revolução portuguesa: estado e classes sociais na transição para a democracia*, Porto, Afrontamento, 2014, p. 29.
[63] Jean-François Labourdette, *Histoire du Portugal*, 2e éd., Paris, PUF, 2000, 128 p.
[64] Tiago Baptista, « Cinema e política na Primeira República », Actas do Colóquio A Vida Cultural em Lisboa no tempo da I República, Lisbonne, CML, 2011, p. 165.

Baptista, il s'agit moins d'une critique du républicanisme de l'époque que d'une attaque idéologique directe envers la politique en général.

Ce dégoût réciproque qui semblait alors exister entre le monde du cinéma et celui de la politique allait considérablement se transformer au moment où le régime d'*Estado Novo* fut instauré par Salazar (concrètement à partir de 1933) et dès lors que le cinéma fut considéré comme une activité d'importance nationale.

### 1.2. Images officielles, propagande, et censure sous le salazarisme

En effet, dans la foulée de la mise en place du nouveau régime autoritaire, le critique et cinéphile Luís de Pina souligne la création du Secrétariat à la propagande nationale (« *Secretariado da Propaganda Nacional* », SPN) [65]. Le but annoncé par cette structure était de produire un cinéma de qualité, considérant les possibilités techniques et économiques du Portugal. Le SPN produisit des documentaires, quelques moyens et longs-métrages comme *L'exposition du monde portugais* (*A Exposição do Mundo Português*, 1941) ou *Inauguration du stade national* (*Inauguração do Estadio Nacional*, 1944), et surtout des courts-métrages dont beaucoup étaient intégrés au journal d'actualités *Jornal Português* (95 numéros produits entre 1938 et 1951), remplacé par la suite par *Imagens de Portugal* en 1953[66].

Les deux hommes forts du cinéma de la période autoritaire étaient António Ferro, qui dirigeait le SPN, et António Lopes Ribeiro, réalisateur et ami du premier, dont une grande partie de la filmographie s'intéressa aux actes officiels du régime de Salazar. António Ferro fut notamment l'instigateur d'un concept décliné en programme politique, connu sous l'expression de « Politique de l'esprit » (« *Política do Espírito* ») qui promouvait une conception de la culture dont les objectifs étaient la création d'un art national et le perfectionnement des normes esthétiques du peuple portugais. Dans son sillage et sur un scénario écrit par António Ferro lui-même sous un pseudonyme, Lopes Ribeiro réalisa *La Révolution de mai* (*A Revolução de Maio*) en 1937. Ce film, l'un des rares où la propagande visant la promotion du régime est évidente, raconte comment un homme aux inclinations communistes finit par abandonner ses idéaux et

---

[65] Dans son texte inclus dans l'ouvrage dirigé par Jean-Loup Passek, *Le cinéma portugais*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, 188 p.

[66] Maria do Carmo Piçarra a par ailleurs produit une analyse minutieuse de ces images produites pour le journal d'actualités dans *Salazar vai ao cinema: o Jornal Português de actualidades filmadas*, Coimbra, Minerva, 2006, 224 p.

par embrasser la cause de Salazar sous l'influence de la femme dont il est tombé amoureux. Trois ans plus tard, en 1940, Lopes Ribeiro réalisa l'autre rare film de fiction propagandiste, *Sortilège de l'Empire* (*Feitiço do Império*), qui célèbre la puissance de l'empire colonial portugais. Cela n'est pas anodin selon l'historien Yves Léonard qui voit dans l'année 1940 le moment de l'apogée de la mystique impériale défendue et prônée par Salazar[67].

António Ferro, qui a donc beaucoup œuvré pour le régime[68], fut le pilier de ce qu'on pourrait appeler une cinématographie salazariste. Il quitta néanmoins son poste en 1949, semble-t-il déçu par les lenteurs de mise en application de la loi de 1948 dite de « protection du cinéma national[69] ». Le SPN, devenu entretemps le Secrétariat national de l'information, de la culture populaire et du tourisme (« *Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo* », SNI) en 1944, continua d'être un instrument d'intervention de l'État, notamment dans la production de programmes à caractère documentaire servant à montrer les progrès apportés par le régime. Pourtant, la production cinématographique proprement dite sembla ne pas se remettre du départ de Ferro, puisque quelques années plus tard, en 1955, le Portugal allait connaître une année sans aucune production de film de long-métrage.

Néanmoins, au-delà de la volonté du régime d'influer sur la production, il faut également observer le rapport cinéma/politique sous l'angle de la censure qui, en amont, modelait toutes productions et façonnait ce que le cinéma devait être dans ce contexte. Pour comprendre cela, il faut s'attarder sur le cadre légal dans lequel le cinéma portugais s'insérait.

Ainsi, même si la définition de critères pour la diffusion des films au Portugal précédait le coup d'État militaire de 1926[70], et que des décrets datant de 1925 et 1926 se prononçaient déjà sur la surveillance morale des films, un pas significatif fut franchi avec le Décret n°13 564 du 6 mai 1927 qui établit l'Inspection générale des théâtres comme organe de contrôle à même de veiller à ce que les films (mais pas seulement) ne fussent pas contre l'ordre morale et qu'ils ne questionnassent pas le régime politique et social. Cette censure devint plus claire en 1929 quand cet organisme devint l'Inspection générale des spectacles et fut rattaché non plus au

---

[67] Yves Léonard, « Portugal (1928-1974) Sous l'œil de Salazar », *in* Raphael Muller et Thomas Wieder (dir.), *Cinéma et régimes autoritaires au XX^e siècle : écrans sous influence*, Paris, PUF, 2008, p. 81-96.

[68] Ferro lança notamment dès 1937 un projet de cinéma ambulant afin de diffuser directement l'idéologie du régime et ses bienfaits jusque dans les campagnes analphabètes du pays.

[69] Patricia I. Vieira, *Portuguese film, 1930-1960: the staging of the new state regime*, New York, Bloomsbury Academic, 2013, p. 3-4.

[70] Lauro António, *Cinema e censura em Portugal*, *op. cit.* Lauro António rappelle notamment le Décret n° 3354 du 10 septembre 1917 qui visait à réglementer la projection des films sur le territoire portugais (p. 25).

ministère de l'Instruction publique mais au ministère de l'Intérieur (par le Décret n° 17 046-A du 28 juin 1929), puis intégré dans le SNI en 1944 (Décret-loi n°34 133 du 24 novembre 1944).

La législation de l'époque traduisait également la volonté de mainmise du régime sur le cinéma portugais : dès la dictature militaire (1926-1933), la loi dite des « 100 mètres » en 1927 impliquait la diffusion de films portugais correspondant à cette longueur de métrage, ce qui favorisa la production de courts-métrages formatés pour la diffusion en avant-programme. Une ordonnance en 1933 « incitait les distributeurs portugais à acquérir des films sonores produits dans les studios locaux[71] ». Cette même ordonnance exemptait de taxes la Tobis Portuguesa[72] qui venait d'être créée par l'État pour développer le cinéma sonore au Portugal.

Une loi en particulier enclencha la volonté étatique de contrôle direct de la production, il s'agissait de la loi 2 027 du 18 février 1948, connue sous le nom de Loi de protection du cinéma national, qui impliquait notamment la création d'un fonds de soutien au cinéma géré par le SNI. L'objectif était, selon l'article 1 de ladite loi, de « protéger, coordonner et stimuler la production du cinéma national […] en gardant pour objectif sa fonction sociale et éducatrice, ainsi que ses aspects artistiques et culturels[73]. »

Des prix furent également remis aux films à partir de 1944 par le SNI, faisant remarquer que seuls les cinéastes proches du régime (Leitão de Barros, Lopes Ribeiro, Jorge Brum do Canto) furent récompensés ainsi qu'Amália Rodrigues, icône du fado, qui fut la seule à gagner trois prix de la meilleure actrice.

Par ailleurs, en 1945, fut créé un comité de censure qui allait décider de toute diffusion de film sur le territoire portugais (Décret-loi n°34 560 du 11 mai 1945). Comme l'explique la chercheuse en littérature et cinéma Patrícia Vieira, les « critères de censure n'étaient pas établis objectivement mais la critique de figures publiques, de politiques du gouvernement ou de l'empire portugais, ainsi que toute allusion à la pauvreté ou à des idéologies de gauche étaient certaines d'être susceptibles de coupures ou de censure[74]. » La législation fut précisée les années suivantes : le Décret-loi n° 2027 du 18 février 1948 imposa un visa de censure délivré par l'Inspection des spectacles à tous films devant être projetés au Portugal ; le Décret-loi n° 38

---

[71] Patricia I. Vieira, *Portuguese film, 1930-1960, op. cit.*, p. 3-5.
[72] Société fondée officiellement en 1932 afin de développer une industrie cinématographique au Portugal, les studios et laboratoires de la Tobis Portuguesa permirent la production du premier long-métrage sonore « fait par des Portugais », *La Chanson de Lisbonne* (*A Canção de Lisboa*) en 1933. Par la suite, la Tobis continua d'être au cœur de la production de nombreux films portugais.
[73] Patricia I. Vieira, *Portuguese film, 1930-1960, op. cit.*, p. 3-5.
[74] *Ibid.*, p. 8.

964 du 27 octobre 1952 puis le Décret-loi n° 41 051 du 1er avril 1957 instaurèrent et précisèrent une classification officielle des films (pour adultes, pour enfants, puis précision par âges) et enfin la Loi 7/71 du 7 décembre 1971 qui instaurait l'Institut portugais du cinéma (IPC), ne remettait toutefois pas en cause les législations précédentes sur la censure ; elle ajoutait même un contrôle en amont, puisque l'IPC soutenant la production, chaque tournage devait nécessiter un visa d'approbation sur demande du producteur (Décret 286/73 du 5 juin 1971).

Dans ce cadre, de nombreux films étrangers furent censurés[75], de même que beaucoup de films portugais ; l'un des cas les plus célèbres est *Vidas sem Rumo* de Manuel Guimarães (1956), véritablement défiguré par les coupes demandées par la censure et finalement impropre à être visionné tel quel. C'est ainsi que même sans produire massivement des films de propagande, le régime finissait par formater la plupart des productions de l'époque, car dépendantes de l'argent du SNI, et de ce fait, soumises à la censure voire à l'autocensure[76] ; Carla Ribeiro parle à juste titre d'un « conditionnement étatique[77] ». Alves Costa résume également cela par une phrase : « les réalisateurs, cependant, en général, ne faisaient pas preuve d'une imagination créative et acceptait l'action castratrice de la censure en allant vers des projets qui la charmaient ou qui n'amèneraient pas de problème avec celle-ci, contribuant ainsi à l'aliénation du public tout en prétextant de le divertir[78]. » Le cinéaste et critique Lauro António révèle lui aussi la force des institutions autoritaires, même lors du prolongement du régime sous Marcelo Caetano[79], en rappelant que les personnes voulant faire du cinéma restaient toujours sous l'œil intransigeant du régime et étaient soumises à des menaces telles que des interdictions de projections, des coupures de scènes, des discriminations dans la distribution d'éventuelles subventions, voire même des peines de prison[80]. Le même auteur, publiant un ouvrage

---

[75] « […] Dans les années 1960, ont été interdits – pour raisons d'ordre politique, moral, social, religieux, sexuel, militaire, etc. – près de 300 films […] (certains seront plus tard « libérés » mais avec coupures, sous Marcelo Caetano) dont *Hiroshima mon amour*, *Une femme mariée*, *Lilith*, *Sandra*, *Le journal d'une femme de chambre*, *Embrasse-moi, idiot*, *Jules et Jim*, *The Servant*, *L'Avventura*, *La fureur de vivre*, *Jamais le dimanche*, *Le Lauréat.* » D'après Alves Costa, *Breve história do cinema português: 1896-1962*, Lisbonne, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação, 1978, p. 124.

[76] Patricia I. Vieira, *Portuguese film, 1930-1960*, *op. cit.*, p. 9.

[77] Carla Ribeiro, « O cinema do SPN/SNI – o ideal de Ferro, a realidade de chumbo », *O Olho da Historia*, 2010, nº 15, p. 13.

[78] Alves Costa, *Breve história do cinema português*, *op. cit.*, p. 123.

[79] Salazar fut victime d'un accident cérébral en septembre 1968 ; il fut maintenu dans l'illusion qu'il contrôlait encore le pays jusqu'à sa mort en juillet 1970. Du 28 septembre 1968 au 25 avril 1974, le pouvoir était de fait exercé par Marcelo Caetano, Premier ministre. La période 1968-1972, caractérisée par un certain adoucissement de l'autorité et l'espérance d'une évolution possible du régime, est plus connue sous l'expression de « *primareva marcelista* », littéralement le « printemps marceliste ».

[80] Lauro António, « O 25 de Abril no cinema português », *op. cit.*, p. 53.

important en 1978 (*Cinema e Censura em Portugal: 1926-1974*), se montrait pour autant prudent, car à peine quelques années après la chute du salazarisme, il relevait des signes inquiétants de regrets envers le salazarisme et en appelait à un véritable travail critique sur la période autoritaire, ce à quoi il s'essayait en contribuant à définir et documenter la censure :

> La censure est, dans son application aux œuvres d'art, une survivance médiévale, dont l'égal « physique » est la torture. La censure est une torture intellectuelle, la destruction d'une œuvre par la mutilation de son corps au nom de principes évidemment inquisitoriaux[81].

### 1.3. Les expressions en dehors de l'idéologie du régime salazariste

Pourtant, en dehors de réalisations produites ou soutenues par le SPN/SNI, Luís de Pina souligne tout de même quelques éclats parmi l'ensemble très morose de la production « officielle ». Il relève, entre autres, les réalisations de Manoel de Oliveira en 1938, *On fabrique déjà des voitures au Portugal* (*Em Portugal já se Fazem Automóveis*) et *Miramar, plage aux roses* (*Miramar, Praia de Rosas*), et surtout le long-métrage *Aniki-Bobo* en 1942 ; la production dominante restait néanmoins partagée entre comédies mondaines et mélodrames mettant notamment en exergue le fado et sa fabuleuse incarnation, Amália Rodrigues.

Pour Yves Léonard, le déclin de la production cinématographique du SPN/SNI dans les années cinquante tient à la montée en puissance de la télévision et à l'essor de la génération du « ciné-clubisme » (« *cineclubismo* ») qui allait préparer le Nouveau cinéma portugais (« *novo cinema português* ») [82].

Pour ce qui relève du développement de la télévision, il faut en effet rappeler que la Radio-télévision portugaise (« *Radio-Televisão Portuguesa* », plus connue désormais sous son acronyme RTP) fut créée en 1956. Luís de Pina souligne qu'au-delà de cette émergence d'un nouvel outil et nouveau média, l'État portugais sembla rapidement donner sa priorité à la télévision plutôt qu'au cinéma, il justifie cette orientation par la nécessité du contrôle :

> Cela ne valait pas la peine de s'occuper du cinéma ; la télévision, en revanche, était un moyen qui convenait au gouvernement, comme elle convient à tous les pouvoirs politiques, puisque l'antenne nationale peut être contrôlée alors que les cinéastes avec leur caméra à la

[81] Lauro António, *Cinema e censura em Portugal*, *op. cit.*, p. 17.
[82] Yves Léonard, « Portugal (1928-1974) Sous l'œil de Salazar », *op. cit.*

> main et leur petit projecteur 16 mm restent normalement des personnes un peu rebelles, incontrôlables, et arrogantes. C'est ainsi que mourut le cinéma comme projet national prioritaire, et c'est seulement avec la rencontre de certaines personnes et les institutions, à partir de la fin des années 1960, qu'il y aura un élan nécessaire[83].

En ce qui concerne le mouvement des ciné-clubs au Portugal, il s'agit également d'un autre espace de confrontation concrète entre le monde du cinéma, l'ensemble grandissant des spectateurs cinéphiles notamment, et le pouvoir politique. Paulo Cunha observe en effet que la tentative de contrôle du SPN/SNI par la création en 1956 d'une Fédération portugaise des ciné-clubs (« *Federação Portuguesa dos Cineclubes* ») confirme le rôle réel et symbolique qu'ont pu incarner l'ensemble des ciné-clubs qui existaient et se développaient dans de nombreuses villes du Portugal. D'ailleurs, dans les années qui suivirent, plusieurs ciné-clubs cessèrent leurs activités, par refus de se conformer aux demandes de cette fédération autoritaire[84]. Le tournant 1955-1957 (1955, année sans productions de films de long-métrage, 1956, tentative de contrôle des ciné-clubs et lancement de la RTP, et 1957 mise en place d'une nouvelle législation limitative) apparaît ostensiblement comme un virage étatique vers un plus grand contrôle autoritaire et prohibitif, à l'image de ce qu'en dit Luís de Pina : « Ce n'est pas un hasard si, en 1956, avec le Décret-loi n° 40 572 qui crée la Fédération portugaise des ciné-clubs, et en 1957, avec le Décret-loi n° 41 062 qui limite la circulation du cinéma de format réduit, sont introduites de sévères restrictions au ciné-clubisme et au cinéma 16 et 8 mm[85]. »

Cependant, Luís de Pina trouve des prémices plus fines à ce tournant dès la fin des années 1940[86]. Il souligne en effet l'activité de la critique cinéphile, la publication d'ouvrages sur le cinéma, et la création en 1948 de la Cinémathèque nationale[87] par Félix Ribeiro, chercheur et cinéphile. Pour lui, le cinéma des années cinquante connaît une crise globale de structure même si le monde du cinéma n'échappe pas à la politisation du monde ; ainsi, la politique culturelle du régime commençait à être contestée symboliquement par l'influence du néo-réalisme italien sur l'œuvre, par exemple, de Manuel Guimarães, notamment dans *Saltimbanques*

---

[83] Luís de Pina, *A Aventura do cinema português*, *op. cit.*, p. 63-64.
[84] Paulo Cunha, « Cineclubismo e Censura em Portugal 1956-76 », Congresso Internacional sobre Censura ao Cinema e ao Teatro, Faculdade de Ciências Sociais e Humanos da Universidade Nova de Lisboa, Lisbonne, 2013.
[85] Luís de Pina, *A Aventura do cinema português*, *op. cit.*, p. 63-64.
[86] Dans Jean-Loup Passek, *Le cinéma portugais*, *op. cit.*
[87] Pour diverses raisons logistiques et administratives, la Cinémathèque nationale n'ouvrira au public que dix ans plus tard. Son influence fut donc réduite durant les années 1950, et elle commença réellement à devenir un lieu important dans les années 1960.

(*Saltimbancos*) en 1951. Dans sa description des productions des années 1950, Luís de Pina offre, par ailleurs, un long détour par le documentaire : « Plus intéressants sont les cinéastes qui se révèlent dans le domaine du documentaire (...)[88] ». Ce sont d'abord des documentaires éducatifs ou informatifs commandités par les services publics et les grandes entreprises, mais qui gardent une grande capacité de description et d'analyse de l'état du pays dans les années 1950. Le « mouvement documentaire » permit également de redonner une place de choix à Manoel de Oliveira silencieux depuis quatorze ans (*Aniki-Bobo*) avec *Le Peintre et la ville* (*O Pintor e a Cidade*), court-métrage où il utilisa pour la première fois la couleur et qu'il termina en 1956.

Les années 1950, caractérisées généralement par une certaine pauvreté esthétique, furent celles d'une gestation latente : « sous ces images, des personnes et des choses se préparent, une nouvelle vague se forme dans plusieurs secteurs[89]. » Ce qui se préparait, c'était en fait le Nouveau cinéma portugais.

[88] Jean-Loup Passek, *Le cinéma portugais*, *op. cit.*, p. 36.
[89] *Ibid.*, p. 35.

## 2. L'importance du Nouveau cinéma portugais

Il n'est sans doute pas possible de penser le cinéma révolutionnaire portugais des années 1970 sans passer par une étude du cinéma des années 1960 au Portugal et notamment de ce qu'on a appelé le « *novo cinema português* ». Ce qui semblait être un sursaut de modernité dans le cinéma portugais – comme dans d'autres « nouveaux cinémas » européens – était aussi un signe de résistance culturelle dans le contexte d'un régime où s'opérait une censure très rigoureuse envers le cinéma. En cela, ce mouvement et ses multiples vagues purent aussi être le terrain de préparation esthétique et politique des expériences cinématographiques à venir.

Grâce aux travaux cruciaux, récents, des chercheurs Paulo Cunha[90] et Michelle Sales[91] pour ne citer qu'eux, l'histoire du Nouveau cinéma portugais est désormais bien mieux balisée ; en regard des écrits premiers des critiques, des cinéphiles et des dirigeants de la Cinémathèque portugaise, l'apport théorique de Cunha et Sales permet de réinterroger le terme même de « nouveau cinéma » (2.1.). À partir de là, l'histoire de ce mouvement peut se délier en trois temps, avec un premier moment où apparaît la personnalité d'António da Cunha Telles (2.2.) comme producteur. L'essoufflement des productions de Cunha Telles invite à observer la réception de ces « nouveaux » films portugais et, à travers les paroles des cinéastes, de revenir sur le rapport au public qui se pose avec l'émergence du Nouveau cinéma portugais (2.3.). Enfin, la seconde période de productions du mouvement s'ouvre avec le soutien de la Fondation Calouste Gulbenkian et la création du Centre portugais du cinéma (CPC) pour irriguer ensuite en grande partie le cinéma portugais des années 1970 (2.4.).

### 2.1. Généalogie et histoire du « *novo cinema português* »

L'expression « *cinema novo* » ou « *novo cinema* » (littéralement « nouveau cinéma ») permet de situer dans les années 1960 un ensemble de films rompant avec le cinéma promu par le régime et souvent produit et réalisé par une nouvelle génération de cinéastes.

La caractérisation de ce Nouveau cinéma portugais est un enjeu qui fit couler beaucoup d'encre dans les différentes histoires du cinéma portugais composées depuis lors, histoires qui

---

[90] Paulo Cunha, *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980), op. cit.*

[91] Michelle Sales, *Em busca de um novo cinema português*, Thèse de doctorat, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010, 236 p. Sa thèse a été publiée en 2011 : Michelle Sales, *Em Busca de um Novo Cinema Português*, Covilhã, Livros LabCom, 2011, 235 p.

se confrontaient aux témoignages des propres artisans (au premier rang desquels les ciné-clubistes, cinéastes, et critiques de cinéma) de ce moment de l'histoire. Ainsi, il n'est pas toujours aisé d'en saisir les particularités tant cette expression de « *cinema novo* » a souvent été reprise comme un écho à la Nouvelle vague française et donc aux nouveaux cinémas dans d'autres pays européens. Par ailleurs, il existait déjà un mouvement parfaitement homonyme au Brésil et qui eut vraisemblablement un retentissement bien plus remarquable dès les années 1950-1960. D'ailleurs, Paulo Filipe Monteiro, auteur d'une thèse sur le cinéma portugais de fiction des années 1960 aux années 1990, écrit à ce sujet que la possible confusion entre « *novo cinema* » et « *cinema novo* » sert sans doute à caractériser deux tendances dans ce renouveau du cinéma portugais :

> […] [C]elle qui préfère un « *cinema novo* » dans lequel, comme dans le cinéma brésilien, la possibilité d'une affirmation d'un cinéma national est intimement liée à un contenu politique, et l'autre pour lequel le « *novo cinema* » est plus proche de la « nouvelle vague » française, de la politique des auteurs à la française, dans laquelle la liberté de création n'accepte pas des libertés prédéterminées, sauf la liberté d'imposer le cinéma comme art[92].

Par ailleurs, des cinéastes eux-mêmes ne se reconnaissaient pas dans cette appellation et n'y voyaient pas un juste regard sur leurs créations dans les années 1960 ou 1970 ; c'est ainsi le cas de José Fonseca e Costa qui ne cachait pas son rejet de l'étiquette « *cinema novo* », ou également d'António Faria. Fonseca e Costa insistait notamment sur le fait que cette dénomination effaçait les différences qu'il pouvait y avoir entre les cinéastes, entre les films, entre les contenus et les esthétiques[93].

Si l'expression est commode, le fait que cela devienne un « label » pose problème et rappelle la pique de François Truffaut en 1962, lui aussi méfiant envers le terme de « Nouvelle vague » : « le seul trait commun des auteurs nouvelle vague était leur pratique du billard électrique ». Truffaut disait aussi, plus sérieusement, que le seul liant entre les cinéastes français de la Nouvelle vague était la liberté.

---

[92] Paulo Filipe Monteiro, *Autos da alma : os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*, Thèse de doctorat, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisbonne, 1995, p. 655.
[93] Paulo Cunha, *Os filhos bastardos. Afirmação e reconhecimento do Novo Cinema Português 1967-74*, Mémoire, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2005, p. 30.

L'histoire du Nouveau cinéma portugais est particulièrement détaillée dans les travaux de Paulo Cunha qui s'intéresse à la généalogie et à l'affirmation de ce nouveau cinéma[94]. Pour définir ce Nouveau cinéma portugais, il écrit notamment :

> L'expression Nouveau cinéma portugais sera utilisé dans [mon] travail pour se référer à une période (1955-1974) qui actualise un ensemble d'intentions homogènes favorables à la rénovation esthétique et éthique du cinéma portugais, et non pas pour définir un mouvement esthétique unique, mais bien comme une conceptualisation d'une unité formée en opposition à une idée du cinéma en vigueur dans le cinéma portugais particulièrement depuis les années 1950[95].

Plusieurs éléments sont à croiser en effet pour comprendre la naissance de ce nouveau cinéma. Premièrement, Paulo Cunha relève comme premières cristallisations d'une demande voire d'un besoin de nouveau cinéma la contestation autour de la Loi de protection du cinéma national de 1948[96] et le contrecoup pour les professionnels de cinéma de ce qu'on a appelé « l'année zéro » du cinéma portugais en 1955. Plus précisément, il prend comme point de départ précurseur du Nouveau cinéma portugais – et comme point de rupture entre un « vieux » et un « nouveau » cinéma possible – l'année 1949 :

> Je suis resté convaincu, dès lors, que ce changement de paradigme n'a été possible que grâce au clair désinvestissement étatique dans le phénomène cinématographique après le départ d'António Ferro de la direction du SNI. D'après moi, ce fut la fin du projet culturel et artistique de ce dirigeant qui avait fleuri durant la seconde moitié des années 1930 et la première moitié des années 1940, et qui laissa un vide politique qui permit l'affirmation de divers projets culturels et artistiques alternatifs qui étaient déphasés dans leur ensemble par rapport aux idéologies coordonnées de l'*Estado Novo*[97].

En termes de pratiques, deux d'entre elles se dégageaient nettement au tournant des années 1950-1960 pour favoriser l'émergence d'une nouvelle génération de jeunes gens se vouant au cinéma, jeunes gens « formés » au sein de ciné-clubs très importants et souvent très actifs dans la critique cinéphile.

---

[94] Paulo Cunha, *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980), op. cit.*
[95] Paulo Cunha, *Os filhos bastardos. Afirmação e reconhecimento do Novo Cinema Português 1967-74, op. cit.*, p. 18.
[96] *Ibid.*, p. 17.
[97] Paulo Cunha, *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980), op. cit.*, p. 10.

La première pratique significative tenait à la lecture et à l'exercice de la critique au sein de plusieurs publications. Paulo Cunha a analysé plus précisément l'influence de la découverte et de la lecture assidue des revues européennes – les françaises *Cahiers du Cinéma* et *Positif* notamment, ou les italiennes *Bianco & Nero* et *Cinema Nuovo* – sur les idées de ces jeunes futurs cinéastes[98]. Il décrit notamment comment la lecture de ces revues est devenu le ciment de réunions informelles dans des cafés lisboètes notamment entre différents groupes de cinéphiles. Ces « *tertúlias* » (littéralement « petits comités ») étaient connus selon le nom de l'établissement où elles avaient lieu, les deux plus connus étant celles du « Vá-Vá », un café sur l'Avenida dos Estados Unidos et celles du « Riba Douro », un café de l'Avenida da Liberdade. Ces deux lieux annonçaient également déjà les différents groupes de cinéastes qui se diviseront dans les années à venir selon des goûts esthétiques et des choix éthiques et politiques. Le producteur et réalisateur António da Cunha Telles revient également sur ces rendez-vous au café comme point de départ d'une nouveauté dans le milieu cinématographique portugais :

> Quand nous sommes revenus [de l'étranger], nous nous revoyions plus souvent. Nous nous rencontrions au « Vá-Vá », un café sur l'Avenida dos Estados Unidos, Fonseca e Costa avait un bureau au-dessus, Fernando Lopes habitait à 5 minutes à pied, j'avais un bureau en face, voilà pourquoi nous nous retrouvions dans ce café. Le Nouveau cinéma portugais est né de ce retour de personnes qui avaient été à l'étranger et qui surtout n'avaient pas réussi à s'intégrer dans le vieux cinéma portugais qui existait au Portugal[99].

Aussi, les cinéphiles du « Vá-Vá » étaient plus proches des *Cahiers du Cinéma* et on y retrouvait notamment un trio plus restreint avec Alberto Seixas Santos, António-Pedro Vasconcelos et João César Monteiro qui s'étaient autoproclamés « kimonistes[100] ». Par opposition, ceux du « Riba Douro » étaient plus proches des théories italiennes d'un cinéma réaliste et social[101].

---

[98] Paulo Cunha, « As origens do novo cinema português: o turismo cinéfilo e o novo cinema português », X Estudos de Cinema e Audiovisual Socine, São Paulo, SOCINE, 2010, p. 204.
[99] Extrait d'un entretien avec António da Cunha Telles réalisé en octobre 2012 à Lisbonne.
[100] Paulo Rocha, dans ses souvenirs, explique qu'il s'agissait pour ce groupe d'énerver le Parti communiste en insistant sur le fait qu'ils « aimaient les kimonos et les belles Japonaises ». L'appréciation partagée des films de Mizoguchi était également une des raisons de cette appellation (cf. Fabrice Revault d'Allonnes (dir.), *Pour João César Monteiro : « Contre tous les feux, le feu, mon feu »*, Crisnée, Yellow Now, 2004, p. 107).
[101] Paulo Cunha, « As origens do novo cinema português: o turismo cinéfilo e o novo cinema português », *op. cit.*, p. 206.

Au-delà de la lecture, le passage à l'écriture dans diverses revues, des journaux généralistes aux magazines spécialisés, a permis le jaillissement plus fréquent de plumes acerbes envers le cinéma soutenu par le régime et de textes défendant progressivement un cinéma moderne. Paulo Cunha détaille ainsi :

> Les publications qui se montraient les plus anticonformistes […] étaient : *Imagem* (2e édition, 1954-1961), dirigée par Ernesto de Sousa et proche du mouvement ciné-clubiste, *Filme* (1959-1964), dirigée par Luís de Pina et qui adopta progressivement une vision critique envers le cinéma produit à son époque, *Diário de Lisboa*, au sein duquel Lauro António était le responsable de la critique cinématographique (à partir de 1965), et qui donnait la parole à un ensemble de rédacteurs qui incluait la plupart des éléments de la « nouvelle critique » et les plus exigeants de « l'ancienne critique »[102].

Cette nouvelle vigueur de la critique était telle que l'importance de la presse devint problématique selon Paulo Cunha, quand, en l'absence de réelles analyses, académiques ou critiques, les slogans journalistiques prenaient le dessus ; le rôle de la presse a ainsi été prévalent dans la construction de l'expression « *cinema novo* » (sous quelques formes déviées parfois : « nouvelle vague », mais aussi « jeune cinéma », « cinéma indépendant », etc.) et l'imposition d'une vision homogène de ce moment du cinéma portugais.

Cette vision du Nouveau cinéma portugais est restée longtemps la seule version possible et envisageable pour saisir le cinéma portugais de cette période. La formalisation de celle-ci est intervenue lors de la première rétrospective du Nouveau cinéma portugais à la Cinémathèque portugaise en 1985 et se traduisit dans la publication d'un catalogue l'accompagnant : *Cinema Novo Português 1960-74*. Bénard da Costa y narrait notamment une histoire « cyclique et romantique » selon Cunha, dans laquelle Manoel de Oliveira faisait figure de leader guidant le collectif des jeunes cinéastes. Ce qui était d'autant plus prégnant tenait à la façon dont ce catalogue entérinait la division du Nouveau cinéma portugais en deux temps que nous reprenons partiellement ici (les années Cunha Telles et les années Gulbenkian) et écartait notamment quasi définitivement les films précurseurs du renouveau, *Dom Roberto* de José Ernesto de Sousa (1962) et *Pássaro de Asas Cortadas* d'Artur Ramos (1963) pour des raisons idéologiques. Pourtant, entretemps, avaient été publiés deux petits volumes d'histoire du cinéma portugais,

[102] Paulo Cunha, « A Crítica de Cinema e o Cinema Português. O Caso do Novo Cinema Português (1955-1974) », Encuentro de Salamanca: El cine a través de la crítica, en España y Portugal, Salamanca, 2006.

l'un par Alves Costa publié en 1978[103], l'autre par Eduardo Prado Coelho en 1983[104], et prenant chacun précisément comme date-tournant l'année 1962 et ce, de manière évidente, dès le titre des ouvrages. De la même manière, Luís de Pina a insisté sur l'année 1962 (sortie de *Dom Roberto*, et création des productions Cunha Telles) pour y voir le vrai point de départ d'un changement dans le cinéma portugais[105]. Néanmoins, chez Bénard da Costa, les films d'Ernesto de Sousa et de Ramos cités plus haut étaient ainsi rattachés au passé par leur forme néo-réaliste.

Il apparaît aussi que cette histoire proposée par Bénard da Costa minimisait le rôle des ciné-clubs dans la « formation » des jeunes cinéastes, alors même qu'un bon nombre d'entre eux participèrent à la vie des ciné-clubs dans les années 1950 et 1960. Comme le rappelle à juste titre Paulo Cunha :

> Durant les années 1960 et le début des années 1970, le mouvement ciné-clubiste a survécu mais a perdu beaucoup de son influence sociale et culturelle qu'il avait conquise dans les années 1950. Même si c'est parfois de manière symbolique, certaines personnalités liées au mouvement ciné-clubiste – comme Henrique Alves Costa, Manuel de Azevedo ou Henrique Espírito Santo – ont joué un rôle important dans le processus d'affirmation et de reconnaissance du Nouveau cinéma portugais. L'importance de la Semaine du Nouveau cinéma portugais, organisée par le Ciné-club de Porto en décembre 1967 ou l'intervention de certaines de ces personnalités dans les débats publics concernant ce qui sera la Loi 7/71, accueillie comme une loi progressiste et défendant les intérêts du cinéma moderne portugais, sont deux bons exemples de la présence du mouvement ciné-clubiste dans l'histoire du cinéma portugais[106].

Le cinéaste Alberto Seixas Santos a également beaucoup souligné le rôle qu'ont pu avoir les ciné-clubs au Portugal dans les années 1950 :

> Les ciné-clubs étaient au fond un mouvement de divulgation du cinéma, mais qui étaient aussi le lieu d'un rassemblement de tous ceux qui étaient contre le régime, tous les membres des ciné-clubs étaient contre le gouvernement. (…) Ce mouvement a eu une grande influence, indiscutablement, parce que c'est grâce à cela que nous avons appris à voir le cinéma. La suite logique était que nous avons fini par être dirigeants de ciné-clubs, défiant, en tant qu'étudiants,

---

[103] Alves Costa, *Breve história do cinema português*, *op. cit.*
[104] Eduardo Prado Coelho, *Vinte anos de cinema português, 1962-1982*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação, 1983, 192 p.
[105] Luís de Pina, *Panorama do cinema português*, *op. cit.*, p. 42.
[106] Paulo Cunha, « Cineclubismo e Censura em Portugal 1956-76 », *op. cit.*

> nos collègues à rejoindre ce mouvement culturel important. À mon avis, au Portugal, c'est l'élément le plus important pour comprendre la suite[107].

C'est à la lumière de cette institutionnalisation du discours sur le Nouveau cinéma portugais, parfois parcellaire et subjectif, qu'il faut entendre également les oppositions de Fonseca e Costa, António Faria, ou António de Macedo à l'usage répété et englobant du terme « Nouveau cinéma portugais ».

La seconde pratique qui modifia l'expérience de ces jeunes gens relevait des bourses d'études accordées par le Fonds national du cinéma ou la Fondation Calouste Gulbenkian qui facilitèrent des voyages d'études ou des stages pratiques à l'étranger, dans des institutions comme l'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC) à Paris ou la London School of Film Technique (LSFT) à Londres, mais également en Italie pour certains. Entre 1951 et 1974, on dénombre 45 voyages de techniciens et de jeunes cinéastes soutenus par des bourses[108], et la liste des noms suffit à comprendre qu'il s'agit essentiellement des mêmes noms qui firent le Nouveau cinéma portugais des années 1960-1970. Les visites rendues à divers festivals et les prix reçus à l'étranger rentrent aussi dans cette possibilité de voyage et de confrontation à d'autres théories, d'autres esthétiques et d'autres types de films.

Ces deux pratiques corroborent l'idée que ce jeune cinéma portugais[109] est en partie né sous les influences croisées ou contradictoires du néo-réalisme italien et de la Nouvelle vague française. Les cinéastes eux-mêmes le confessent[110], et en 1969, dans *O Tempo e o Modo*, João César Monteiro, cité par Paulo Cunha, le confirmait avec verve :

> Je fais partie de la première génération de cinéastes cultivés au Portugal. Par cinéastes cultivés j'entends des personnes qui, durant les années 1960, ont fait de manière répétée le trajet entre le cinéma Gaio (désormais fermé), la Cinémathèque rue d'Ulm ou le *National Film Theatre*. Des personnes qui ont réussi à saisir pratiquement tout le cinéma existant […][111].

Les différences de parcours, les raisons et les intentions parfois distinctes ou paradoxales de ces jeunes gens expliquent la difficulté d'une définition unanime de ce moment du cinéma

---

[107] Extrait d'un entretien avec Alberto Seixas Santos réalisé en février 2011 à Lisbonne.
[108] Paulo Cunha, « As origens do novo cinema português: o turismo cinéfilo e o novo cinema português », *op. cit.*, p. 207-208.
[109] Expression qui est d'ailleurs utilisée pour une rétrospective importante organisée dans le cadre du festival de cinéma de Nice en 1972 : « Jeune cinéma portugais ».
[110] Paulo Cunha, « As origens do novo cinema português: o turismo cinéfilo e o novo cinema português », *op. cit.*, p. 210-212.
[111] *Ibid.*, p. 202.

portugais. Cependant, un trait fondamental semble unir toutes ces personnalités : la volonté de faire un *autre* cinéma par opposition au *vieux* cinéma produit jusqu'au début des années 1950.

### 2.2. Premier moment fort : l'impulsion donnée par António da Cunha Telles

La sortie de *Dom Roberto* de José Ernesto de Sousa apparaît comme un essai ambigu et « déceptif » pour reprendre l'expression de la chercheuse Ilda Teresa Castro[112]. Le film est pourtant un précurseur du renouveau possible du cinéma portugais, tout comme dans une autre mesure, *Pássaro de Asas Cortadas* d'Artur Ramos. Cependant, *Dom Roberto* ne rencontra pas le public et ceux-là même qui avaient soutenu sa réalisation le réduisirent à un « résidu néo-réaliste[113] ». Le film fut pourtant le premier (et unique) cas de film totalement produit par le mouvement des ciné-clubs, suite à la constitution d'une coopérative spécifique en 1960 par la revue *Imagem*.

Cependant, cette relation au public – l'échec commercial pour ne pas le nommer – a été celle qui sembla perdurer lors des années 1960 au Portugal malgré une première tentative de changement sous l'impulsion du producteur António da Cunha Telles.

En effet, la première étape vécue « positivement » de ce renouveau du cinéma portugais, notamment grâce aux succès d'estime des films, passe par l'influence décisive d'António da Cunha Telles. La réputation de ce dernier s'est vite cristallisée autour d'une expression qu'imposa quelques années plus tard José Bénard da Costa, celui de « producteur-miracle ». Comme beaucoup des éléments propres à cette histoire du cinéma portugais encore parcellaire et souvent écrite dans un premier temps par les témoins ou acteurs eux-mêmes de cette histoire, il convient de relativiser, par l'examen assidu des sources (témoignages comme archives), l'homogénéité et la fluidité des « années Cunha Telles » que les premières histoires du Nouveau cinéma portugais tendaient à façonner.

Cunha Telles a vécu quatre ans à Paris (1957-1961) avant de retourner au Portugal ; entretemps, il s'est formé en réalisation à l'IDHEC, et a suivi des cours à la Sorbonne et au Centre audiovisuel de l'ENS Saint-Cloud. De retour à Lisbonne, il rencontra des difficultés à s'insérer dans le milieu cinématographique portugais, et malgré une solide formation technique

---

[112] Ilda Teresa Castro, « António Reis e o espaço de um lugar - sintomatologias de Jaime », Atas do III Encontro Anual da AIM, Lisbonne, AIM, 2014, p. 28.
[113] Paulo Cunha, *Os filhos bastardos. Afirmação e reconhecimento do Novo Cinema Português 1967-74*, *op. cit.*, p. 52.

et son envie de réaliser des films, il se contenta un temps de diriger des cours de cinéma expérimental avec Fernando Garcia dans le cadre du Centre universitaire de Lisbonne. Ces cours furent cependant une sorte de laboratoire qui fit se croiser les futurs cinéastes et techniciens du Nouveau cinéma portugais : les frères Fernando et João Matos Silva, Elso Roque, Acácio de Almeida, Gabriela Gamito, Teresa Olga, Manuel Fernandes, ou encore Alfredo Tropa.

Comme l'affirme l'historien Paulo Cunha[114] et au regard du témoignage que Cunha Telles lui-même nous a donné, l'idée de produire des films au Portugal n'était pas l'idée première de Cunha Telles, ce ne fut qu'un concours de circonstances, du fait de ses relations avec le jeune cinéaste Paulo Rocha et de ses contacts en France ; le mythe du « producteur-miracle » revenu de France pour relancer le cinéma portugais s'effrite ainsi face à ce constat.

Cunha Telles devint, un peu malgré lui, producteur ; son nom resta associé à presque vingt projets entre 1962 et 1968 (avec des courts, moyens, et longs-métrages). Parmi les titres les plus marquants : *Les Vertes années* (*Os Verdes Anos*, 1963) et *Changer de vie* (*Mudar de Vida*, 1967) de Paulo Rocha, *Belarmino* de Fernando Lopes, *Catembe* de Faria de Almeida (1964), *Domingo à Tarde* (1965) et *Sete balas para Selma* (1968) d'António de Macedo, *Les Îles enchantées* (*As Ilhas Encantadas*, 1965) de Carlos Villardebó, *O Crime da Aldeia Velha* (1964) et *O Trigo e o Joio* (1965) de Manuel Guimarães. Durant cette période, il participa également à des coproductions, avec notamment *Vacances portugaises* de Pierre Kast (1963) et *La Peau douce* de François Truffaut (1964). Cunha Telles revient sur l'origine de ces films en insistant sur l'apport d'un axe « d'entente » et « d'échanges » entre la France et le Portugal :

> À cette époque, il y avait une « aventurière » très sympathique au Portugal qui s'était marié avec un Américain très riche – un fils de Rockfeller : Clara d'Ovar. Elle avait un restaurant portugais, et elle était très amie des cinéastes de la Nouvelle vague. Elle a fait des films avec Pierre Kast, Jacques Doniol-Valcroze, puis c'est aussi grâce à elle que François Truffaut a tourné *La Peau douce* ici. Il y a eu un certain échange entre le Portugal et la France, il y a eu une espèce d'entente entre le cinéma portugais et le cinéma français, alors même que la Nouvelle vague était déjà presque en train de se terminer[115].

Les films qui reçurent le meilleur enthousiasme critique furent sans nul doute *Les Vertes années* de Paulo Rocha et *Belarmino* de Fernando Lopes, sortis respectivement en 1963 et 1964,

---

[114] Paulo Cunha, « Produções António da Cunha Telles: caso de estudo », Faro, Encontro Anual da AIM, 2011.
[115] Extrait d'un entretien avec António da Cunha Telles réalisé en octobre 2012 à Lisbonne.

et qui furent rapidement associés à une forme évidente de modernité, de renouveau, de vitalité. Cependant, la grande majorité de ces films restèrent des échecs commerciaux et ne trouvèrent pas leur public, les chiffres étant parfois très sévères : certains films ne tinrent à l'affiche qu'une semaine, c'est le cas notamment des *Îles enchantées* de Carlos Villardebó[116]. Par ailleurs, il fut courant dans les récits de l'époque d'identifier les productions Cunha Telles à un style particulier, hérité de la Nouvelle vague française, porté par des techniques de production modernes et par la jeunesse des réalisateurs. À l'analyse des titres produits, cela s'avère difficilement défendable ; ce qui vaut pour les deux films emblématiques que sont *Les Vertes années* et *Belarmino*, ne s'applique pas complètement aux films de Manuel Guimarães ou d'António de Macedo. Paulo Cunha, en interrogeant en outre le rôle concret de Cunha Telles dans le processus créatif, affirme qu'il « n'existe pas d'identité esthétique commune[117] » aux films produits par Cunha Telles dans les années 1960.

Les insuccès commerciaux successifs – notamment celui lié au film *Sete balas para Selma* en 1968 – et les difficultés financières inhérentes vécues par Cunha Telles, l'amenèrent assez logiquement à abandonner la production. Les jeunes critiques et cinéastes démunis, se replièrent désormais dans le film publicitaire qui, il faut le souligner, permit à un grand nombre de techniciens du cinéma portugais de se former. Luís de Pina insiste sur cet aspect en relevant que presque tous les cinéastes de la nouvelle génération sont passés par ce genre (Fernando Lopes, Fonseca e Costa, Faria de Almeida, António de Macedo, António Escudeiro, Fernando Matos Silva, Alfredo Tropa, António-Pedro Vasconcelos, entre autres[118]).

Cunha Telles, lui, se tourna alors vers la distribution et l'exploitation[119].

### 2.3. Le Nouveau cinéma portugais et ses publics : intérieur/extérieur

C'est dans ce cadre complexe – fin des productions Cunha Telles qui ouvrait simultanément une nouvelle crise et une nouvelle attente dans le cinéma portugais – que surgirent tout de même durant la fin des années 1960 et le tout début des années 1970 l'expérimental et cru *À faire vomir les chiens* (*Nojo aos Cães*, 1970) d'António de Macedo, les

---

[116] Selon les chiffres analysés dans Paulo Cunha, « Radicalismo e experimentalismo no novo cinema português 1967-74 », Cinema em Português: Actas das II Jornadas, Covilhã, Livros LabCom, 2011, p. 84-85.
[117] Paulo Cunha, « Produções António da Cunha Telles: caso de estudo », *op. cit.*
[118] Jean-Loup Passek, *Le cinéma portugais*, *op. cit.*, p. 50.
[119] Voir dans la Partie 3, Chapitre 9, 3. Une réponse à l'événement : une salle de cinéma comme centre éphémère du cinéma militant.

documentaires militaires de Quirino Simões (sans lien de parenté avec Rui Simões, cinéaste de la Révolution portugaise de 1974-1975), l'essai *Une Abeille sous la pluie* (*Uma Abelha na Chuva*, 1971) de Fernando Lopes, ou encore un film réalisé presque clandestinement par António Faria, *Inde* (*Índia*, 1972) qui cherchait à rompre avec l'idée d'une grandeur nationale liée à l'expansion coloniale. Ces films, qui furent tous produits avec de grandes difficultés, apparurent dans un moment et un espace d'entre-deux : héritiers déçus du mouvement productif lancé par Cunha Telles et objets isolés par rapport au paradigme collectif qui va suivre avec les années Gulbenkian.

Paulo Cunha, reprenant à son compte une expression du réalisateur António de Macedo pour décrire ces quelques films, parle de « films du désespoir » pour caractériser *Une Abeille sous la pluie*, *À faire vomir les chiens*, *L'Auberge des plaies* (*A Pousada das Chagas*, 1972) de Paulo Rocha et *A Sagrada Família: Fragmentos de um Filme-Esmola* de João César Monteiro (1972), comme des cas qui « signalent le moment le plus radical et le plus expérimental dans le parcours du Nouveau cinéma portugais[120] ». Il est intéressant de remarquer que les deux premiers films cités font partie de ces productions post-Cunha Telles et que les deux derniers ont été produits sous l'égide du Centre portugais du cinéma (CPC) lors du deuxième temps du Nouveau cinéma portugais. Néanmoins, ces quatre exemples pris par Paulo Cunha révèlent une distanciation vis-à-vis du public, ou plus largement du marché cinématographique et des recettes de billetterie, ce qui est sensible même dans les propos des cinéastes, que ce soit dit et assumé de façon pragmatique (Fernando Lopes et António de Macedo ont fait leur film grâce à l'argent gagné dans leur travail publicitaire par ailleurs) ou que ce soit avancé de manière provocante par « l'enfant terrible de la critique » portugaise des années 1960, João César Monteiro :

> Je veux juste faire des films dont le point central soit mon nombril – qui n'est pas remarquable d'ailleurs –, sans public, en dehors du public, contre le public, de préférence à la maison et dans des endroits familiers, comme la baignoire, le lit et les toilettes. […] Le public, pour moi, n'existe pas. […] Si je devais faire un film pour le public, je crois que je ferai un film pornographique et spectaculaire[121].

[120] Paulo Cunha, « Radicalismo e experimentalismo no novo cinema português 1967-74 », *op. cit.*, p. 86.
[121] *Ibid.*, p. 90. Paulo Cunha reprend la citation de João César Monteiro dans Maria Regina Louro, « João César Monteiro. Cinema contra o público », *Cinema Novo*, 17, III-VII, 1981, pp. 19-21.

Néanmoins, il semble que ce passage radical par lequel certains cinéastes soient passés – et c'est peut-être ainsi qu'on devrait renommer cette période transitionnelle, une « période de désespoir » – entérina les rapports difficiles entre le Nouveau cinéma portugais et le public portugais, habitué aux productions hollywoodiennes ou aux comédies calibrées pour plaire au régime salazariste. En effet, en conséquence des échecs commerciaux répétés et au regard du succès d'estime acquis par certains des films à l'étranger dans divers festivals, les cinéastes du Nouveau cinéma portugais semblèrent abandonner l'idée d'atteindre le public, et comprenant que leurs films ne pouvaient se faire qu'en marge d'un système commercial classique, ils ne purent plus qu'espérer que les films s'imposassent en revenant de l'extérieur[122].

La croyance et la tension vers l'extérieur qui se traduisaient déjà par les voyages d'études à l'étranger des cinéastes prirent ici une autre dimension puisque l'extérieur n'était plus simplement un passage (même « obligé ») mais une issue, une gageure. En analysant les archives du SNI, Paulo Cunha montre que dès les années 1960, le département lié au régime passa d'un simple appareil de contrôle des sorties des films vers l'étranger (y compris vers les sélections de festivals) à un initiateur d'une réelle stratégie tournée vers l'international en envoyant à l'extérieur du territoire des films interdits ou censurés à l'intérieur[123]. Par la suite, au sein du Centre portugais du cinéma, les cinéastes confirmèrent cette tendance, allant plus loin d'une certaine manière qu'en travaillant avec les festivals, en collaborant directement à l'élaboration de rétrospectives ou de cycles de cinéma portugais comme l'illustra la Semaine du jeune cinéma portugais organisée à Nice en 1972. Cette tentative de toucher un public international et d'en recevoir les retombées escomptées, en termes de critique et de couverture médiatique, fut un succès et fut répétée ailleurs dans les années qui suivirent, et ce, jusqu'à l'année 1977[124].

---

[122] Ces réflexions sont détaillées et largement commentées dans Paulo Cunha, « O Público e o Novo Cinema Português », *Estudos do Século XX*, 2007, nº 7, p. 349-360.
[123] Paulo Cunha, « Os festivais de cinema na internacionalização do Novo Cinema Português », Cinema em Português: IV Jornadas, Livros LabCom, 2012, p. 198.
[124] *Ibid.*, p. 196.

## 2.4. Seconde salve : les années Gulbenkian

La seconde phase du Nouveau cinéma portugais intervint suite à la Semaine du Nouveau cinéma portugais organisée par le Ciné-club de Porto fin 1967. Durant ces rencontres, les journées furent consacrées à des projections et les soirées à des séances de discussions et des tables-rondes qui réunissaient intellectuels reconnus, membres de ciné-clubs, critiques et journalistes, cinéastes et techniciens du cinéma. Paulo Cunha décrit précisément ce qui provoqua un tournant crucial dans ce qu'on a essayé de décrire comme le « Nouveau cinéma portugais » :

> Entretemps, le Ciné-club de Porto avait sollicité à la Fondation Calouste Gulbenkian une subvention pour son initiative. Le 14 novembre, le soutien de la Gulbenkian était conditionné par une suggestion : dédier une des sessions de travail « à une réflexion sur comment il serait souhaitable, du point de vue du cinéma et des artistes qui s'y consacrent, que la Fondation intervienne dans le cinéma ». Conséquemment à cette proposition, signée par Carlos Wallenstein, responsable du Département de théâtre, fut organisée la table-ronde intitulée « La Fondation Calouste Gulbenkian et le cinéma portugais – Perspectives futures pour le Nouveau cinéma portugais »[125].

Cette implication de la Fondation Calouste Gulbenkian qui annonçait un possible soutien financier à la production cinématographique portugaise donna lieu lors de la dernière session de travail à un compte-rendu qui répondait à cette éventuelle intervention de la fondation. Le texte final, remis officiellement à la Fondation Calouste Gulbenkian en avril 1968 et qui fut intitulé *Le métier du cinéma au Portugal* (*Oficio do cinema em Portugal*), faisait l'état des lieux de la situation de crise que traversait le cinéma portugais et qui se déclinait dans tous ses compartiments, de la production à la distribution, en passant par la publicité et l'exploitation. La solution préconisée dans ce texte – choisie suite à des débats agités entre les différents groupes de cinéastes présents durant cette semaine – consistait en la création d'un département de cinéma indépendant au sein même de la Fondation Calouste Gulbenkian. La Fondation Calouste Gulbenkian avait en effet déjà un département dédié au théâtre, un autre à la danse, mais rien de spécifiquement rattaché au cinéma. En réponse, la Fondation Calouste Gulbenkian rejeta rapidement cette proposition et avança l'idée de la création d'un organisme autonome

[125] Paulo Cunha, *Os filhos bastardos. Afirmação e reconhecimento do Novo Cinema Português 1967-74*, *op. cit.*, p. 56.

qu'elle pourrait soutenir uniquement de manière financière (et non pas organisationnelle, administrative, statutaire)[126]. C'est ainsi que l'idée d'une coopérative apparut comme une voie envisageable pour sortir le cinéma portugais de la crise dans laquelle il était enserré.

Les cinéastes portugais investis dans les débats durant la semaine du Ciné-club de Porto, et qui avaient participé à l'écriture du rapport pour la Fondation Calouste Gulbenkian, allaient dès lors organiser la création et l'existence d'une coopérative – le Centre portugais du cinéma (CPC).

Les statuts du CPC furent déposés en avril 1969, ils durent être corrigés puis furent approuvés en décembre 1970. Le CPC fut légalement officialisé en juin 1971 ; dans les statuts on pouvait lire que le but du CPC était de « développer et rendre prestigieux le cinéma portugais, notamment à travers la production de films de libre création artistique[127]. » Le CPC était organisé et géré par une assemblée générale, un bureau de direction et un conseil fiscal, chacun ayant des prérogatives particulières. La coopérative regroupait dès ses débuts : António-Pedro Vasconcelos, António de Macedo, Alberto Seixas Santos, Alfredo Tropa, Artur Ramos, Fernando Lopes, Fernando Matos Silva, Gérard Castello-Lopes, José Ernesto de Sousa, José Fonseca e Costa, Manuel Costa e Silva, Manuel Faria de Almeida, Manoel de Oliveira, Manuel Ruas, Paulo Rocha, Acácio de Almeida, Elso Roque et António Escudeiro[128]. João Bénard da Costa, qui fut boursier de la Fondation Calouste Gulbenkian quelques années auparavant, fut désigné comme l'intermédiaire privilégié du CPC au sein de la fondation. Restés à l'écart, António da Cunha Telles, victime de ses échecs précédents et déçu de l'absence de soutien de la fondation dans les années 1960, João César Monteiro, dont la plume acerbe et volontiers provocatrice le laissait quelque fois à distance, et António Campos, cinéaste autodidacte, rejoignirent le CPC en 1972[129].

Avec le lancement du CPC, commença alors une nouvelle étape pour le Nouveau cinéma portugais comme l'indique Paulo Cunha :

---

[126] *Ibid.*, p. 69.
[127] Paulo Cunha, *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980), op. cit.*, p. 411.
[128] Selon des propos de José Fonseca e Costa rapportés par Paulo Cunha, l'idée d'une coopérative avait déjà été lancée au moment des rencontres à Porto par Gérard Castello-Lopes, António-Pedro Vasconcelos et José Fonseca e Costa ; ces derniers avaient même déjà écrit un petit document pour fonder une coopérative de cinéastes. (Paulo Cunha, *Os filhos bastardos. Afirmação e reconhecimento do Novo Cinema Português 1967-74*, *op. cit.*, p. 71.)
[129] Après sa création, rejoignirent progressivement le CPC : António Reis, Luís Galvão Teles, João Matos Silva, Rogério Ceitil, José de Sá Caetano, Margarida Cordeiro, António Faria, Eduardo Geada, Lauro António, Jaime Silva, Luís Couto, Edgar Gonsalves Preto, António Damião, Noémia Delgado et Luís Filipe Rocha.

> Dans un même élan, la Fondation Calouste Gulbenkian finançait, de manière directe ou indirecte, quatre longs-métrages et trois courts-métrages, enclenchant une petite « révolution » dans le cinéma portugais. L'année 1970 resterait comme « l'année zéro » des « années Gulbenkian », expression popularisée alors et entérinée postérieurement par António Roma Torres. Après ce qu'on avait appelé « l'année zéro du cinéma portugais » (1955), qui avait marqué le début d'une contestation, et après l'expérience significative des productions Cunha Telles, le cinéma portugais cherchait un nouveau point de rupture avec le passé[130].

Avec le premier plan de production soutenu par la Fondation Calouste Gulbenkian, quatre films de long-métrage furent préparés et attribués « démocratiquement » ; il avait été très rapidement décidé de permettre au maître et déjà vétéran Manoel de Oliveira de revenir à la fiction en décembre 1967 durant les rencontres de Porto, et à José Fonseca e Costa de réaliser après près de dix ans d'attente son premier long-métrage. Les deux autres films revinrent à des membres des différents « noyaux » qui s'étaient vite instaurés au sein du CPC, avec le groupe d'António de Macedo, José Fonseca e Costa, Manuel Ruas et Faria de Almeida, celui réunissant Fernando Lopes, Fernando Matos Silva et Alfredo Tropa et enfin le groupe d'Alberto Seixas Santos, António-Pedro Vasconcelos et João César Monteiro.

La première production des « années Gulbenkian », *O Recado* de José Fonseca e Costa (1971) fut présentée en séance privée dans le grand auditorium de la Fondation Calouste Gulbenkian. Les jours suivants furent présentés les autres films financés par le premier plan de production du CPC. Le 25 février 1972, la première officielle eut lieu en présence du président de la République, Américo Thomaz, et permit d'assister aux projections du long-métrage *Le Passé et le présent* (*O Passado e o Presente*, 1972) de Manoel de Oliveira et du court-métrage *L'Auberge des plaies* de Paulo Rocha.

Le deuxième plan de production prévoyait les premiers longs-métrages de Seixas Santos (*La Douceur de nos mœurs*, *Brandos Costumes*) et Fernando Matos Silva (*Le Mal aimé*, *O Mal Amado*), ainsi que les films de Cunha Telles (*Meus Amigos*), António de Macedo (*A Promessa*) et Paulo Rocha (*L'Île des Amours*, *A Ilha dos Amores*). À partir de ce moment, le CPC et ses réalisateurs ne parvinrent plus à tenir les délais impartis ou furent confrontés à la censure (cas du film *La Douceur de nos mœurs* de Seixas Santos qui ne sortit qu'en 1975, et du *Mal aimé* qui put sortir quelques jours après le 25 avril 1974) ; l'argent prévu pour *L'Île des Amours* de Paulo Rocha fut finalement réattribué sur deux moyen-métrages : *Jaime* d'António Reis (1974)

[130] *Ibid.*, p. 82-83.

et *A Sagrada Família: Fragmentos de um Filme-Esmola* de João César Monteiro. Il en est de même pour le troisième plan de production annoncé avant le 25 avril 1974.

En plus de ces difficultés, le CPC fit face à des divisions en son sein propre que traduisirent les critiques des uns envers les films des autres ; *O Recado* de Fonseca e Costa, mais également *Perdido Por Cém…* d'António-Pedro Vasconcelos (1973), ont un temps exacerbé les tensions et les clivages au moment de leurs sorties respectives. Des questionnements sur le fonctionnement des répartitions de subventions au sein même du CPC éclatèrent également rapidement à travers les prises de positions de certains des membres, ce qui expliqua, entre autres choses, la fatigue déclarée de Fernando Lopes lorsqu'il quitta la direction du CPC laissant la place à Paulo Rocha[131]. Pour Leonor Areal, les films *Le Mal aimé* de Fernando Matos Silva (1974), *Sofia e a Educação Sexual* d'Eduardo Geada (1974), *Cartas na Mesa* de Rogério Ceitil (1973) et *Inde* d'António Faria restèrent les derniers films du Nouveau cinéma portugais puisque *La Douceur de nos mœurs* d'Alberto Seixas Santos, bien que tourné en 1973, fut terminé au montage après la révolution en intégrant des matériaux d'archives autrement inaccessibles ; en ce sens, il était déjà un film du cinéma de la liberté[132].

La création de la première coopérative regroupant tous les cinéastes souhaitant la fin du système salazariste et les premières productions du CPC, souvent censurées ou malmenées par le régime de Marcelo Caetano, apparaissent comme des révélateurs de l'effritement du régime et de la possibilité, sous couvert de discrétion, d'abnégation et d'organisation (voire d'unité dans ce cas unique où tous les cinéastes lièrent leurs destins particuliers dans une ambition commune), de produire d'autres images, un autre cinéma.

[131] *Ibid.*, p. 90-92.
[132] Leonor Areal, *Cinema português. Um pais imaginado, vol. 1 – Antes de 1974, op. cit.*, p. 367.

# Chapitre 2

## 1971-1974 :
## LA PRISE DE POUVOIR DU CINÉMA

Plus que tout autre mode artistique ou moyen de communication,
le cinéma a saisi, a conservé et a reflété les instants de la Révolution des œillets
et les transformations subséquentes accomplies au Portugal.
JOSÉ DE MATOS-CRUZ[133].

La conquête d'une création libre s'est également faite dans les actes, en même temps que dans les images. Les cinéastes de la révolution étaient, pour la plupart, sinon des militants, des personnes engagées, sensibles à la situation sociale et politique de leur pays.

Dans le même temps, la révolution se fit avec une égale vigueur dans l'institution cinématographique ; toute la structure de création fut prise en main par les cinéastes eux-mêmes. Cependant, cette main basse doit être relativisée et replacée dans son contexte, puisque certains éléments marquants antérieurs à la révolution permettent de saisir les modifications institutionnelles du cinéma portugais dans les années 1970 ainsi que les rapports entre le pouvoir politique et la création cinématographique.

De même que l'importance du Nouveau cinéma portugais a pu être observée en tant que mouvement ayant rassemblé un ensemble de cinéastes, critiques, et techniciens prêts à aller à l'encontre des normes édictées par le régime, il faut sans doute y voir aussi la préparation de cette prise de pouvoir institutionnelle progressive. Comme le soulignait déjà Luís de Pina : « Lorsque le film [*A Promessa*] quitte l'affiche, le 25 avril est proche mais, comme le dit António de Macedo lui-même, les cinéastes de la résistance ont déjà conquis le pouvoir cinématographique[134]. »

---

[133] José de Matos-Cruz, « 25 de Abril: o Cinema e o Mundo », *Camões, Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, Avril-Juin 1999, n° 5, p. 126-137.
[134] Jean-Loup Passek, *Le cinéma portugais*, *op. cit.*, p. 49.

## 1. Le cinéma et le processus révolutionnaire : anticipation et préparation

Dans un article de synthèse sur l'histoire du cinéma portugais révolutionnaire[135], Lauro António souligne que le cinéma portugais prérévolutionnaire est un fameux indice de la détérioration du régime : les films *Le Mal aimé* de Fernando Matos Silva, *La Douceur de nos mœurs* d'Alberto Seixas Santos, ou *Sofia e a Educação Sexual* d'Eduardo Geada étaient tout simplement « impensables[136] » avant la mort de Salazar. Il ne s'agit pourtant pas de faire, rétrospectivement, du Nouveau cinéma portugais des années 1970, un cinéma « annonciateur » ou même prophétique, mais bien de saisir que des lignes de forces travaillaient en profondeur l'expression cinématographique et que la cohérence énergique d'un groupe au moins uni contre le fascisme tendait vers une prise de pouvoir de la création. Ce travail préliminaire du cinéma correspondait à la période politique durant laquelle Marcelo Caetano promit une relative libéralisation du pays ; c'est ainsi que les cinéastes purent s'infiltrer dans les mailles lâches d'une dictature qui déclinait, à l'image des propos de Lauro António qui a lui-même participé à cette aventure du cinéma portugais des années 1970 :

> Curieusement, dans les deux ou trois années antérieures au 25 Avril, on pouvait relever des indices clairs d'un régime qui était de plus en plus muet, qui perdait de la conviction, en promettant une libéralisation des mœurs qui n'existait que dans les discours, et dont les intellectuels et les artistes profitaient pour attaquer à nouveau et avec force, sans tenir compte de la prudence conseillée par les expériences précédentes[137].

D'ailleurs, pour confirmer l'idée que ce cinéma était en avance sur son temps, le régime avait réussi à maintenir les interdictions de diffusion commerciale pour les films cités plus haut, notamment *Le Mal aimé* de Fernando Matos Silva. Et comme le souligne encore Lauro António, après le 25 avril 1974, ces films surgirent sur les écrans de Lisbonne, confirmant le réajustement entre liberté réelle, vécue dans les rues, et liberté d'expression et de création.

Dans la même ligne de pensée, Yves Léonard conclut un article sur le cinéma portugais sous Salazar ainsi :

> Avant même la Révolution des Œillets du 25 avril 1974, ce « novo cinema » traduit un renouveau et trace précocement la voie d'un cinéma politiquement non conservateur et fort

[135] Lauro António, « O 25 de Abril no cinema português », *op. cit.*
[136] *Ibid.*, p. 53.
[137] *Ibid.*

éloigné du cinéma de propagande et d'exaltation nationaliste des deux premières décennies de l'*Estado Novo*[138].

De même, Luís de Pina décrit le cinéma d'avant le 25 avril 1974 comme portant en lui « les germes de la contestation, de la polémique, du malaise[139] ». Plus précis encore, Jacques Lemière, auteur d'une thèse sur le cinéma portugais après 1974[140], prend pour signe exemplaire la publication d'un numéro de la revue de cinéma *Cinéfilo* et plus particulièrement un article de João César Monteiro au sujet de *Jaime*, un film d'António Reis, et relève tout un lexique de la rupture dans l'écrit de Monteiro qui lui permet, partant de l'évènement artistique, de pressentir le politique :

> On est justifié à y voir l'expression symbolique de ce que le cinéma portugais, les gens du cinéma portugais, du fait de leurs combats antérieurs, de 1962 à 1972, étaient prêts à rencontrer l'évènement, ce qui ne signifie pas (c'est le propre de l'évènement) qu'ils ne seraient pas pour toujours perturbés et transformés par lui ; on est tenté d'y apercevoir le signe d'une capacité de ce cinéma à l'anticipation artistique de l'évènement politique[141].

Dans ce travail latent des images qui perturbait le régime et ses dogmes, il semble pertinent d'y voir une puissance politique du cinéma. Dès lors, il est tentant de voir dans les propos de Dominique Noguez, parlant dans *Le Cinéma autrement* de l'efficacité politique des films, une possible appréhension du mouvement cinématographique portugais du début des années 1970 jusqu'au moment de la Révolution. Noguez précise en effet que l'efficacité politique des films reste toujours limitée, étant donné que cette efficacité dépend pour beaucoup du public atteint et visé. Même si la seule efficacité politique doit se trouver dans le militantisme quotidien, il cerne quatre modes d'efficacité politique explicite dont le quatrième correspond probablement aux films du Nouveau cinéma portugais censurés par le régime : le cinéma prospectif. Ce cinéma, écrit Noguez, est un cinéma du glissement vers l'avant, voire un cinéma de prémonition[142].

---

[138] Yves Léonard, « Portugal (1928-1974) Sous l'œil de Salazar », *op. cit.*, p. 96.
[139] Jean-Loup Passek, *Le cinéma portugais*, *op. cit.*, p. 53.
[140] Jacques Lemière, *Le cinéma comme interpellation du pays : parcours de cinéastes, évènement politique et idée nationale*, Thèse de doctorat, Université Lille 1 - Sciences et technologies, Lille, 2007, 549 p.
[141] Jacques Lemière, « Le cinéma et la question du Portugal après le 25 avril 1974 », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2005, vol. 80, n° 1, p. 49.
[142] Dominique Noguez, *Le cinéma, autrement*, Nouv. éd. augmentée, Paris, Éditions du Cerf, 1987, p. 62.

Pour autant, et avec précaution, il ne s'agit pas de donner rétrospectivement à ce cinéma une force politique qu'il n'avait pas déjà : les difficultés avec lesquelles les cinéastes pouvaient travailler suffisent à montrer la puissance inquiétante que les censeurs savaient trouver dans les films à l'image de ce que décrit Fernando Matos Silva lors de la confrontation de l'un de ses programmes pour la télévision au début de l'année 1974 avec la censure ; ce court récit oscille entre le ridicule et la stupeur :

> Je me souviens d'une anecdote quand la monteuse montrait à la censure un des programmes que nous avions faits, le dernier plan montrait un âne et un vieux sur une vieille route, et un des censeurs disait : « Il y a quelque chose qui ne me plaît pas, je ne sais pas quoi, mais quelque chose ne va pas... », l'autre lui répondit : « Tu ne vois pas ! Sur cette terre, seuls restent les ânes et les vieux ! », et le premier reprit : « C'est ça ! Coupez ! Coupez ! ». C'était un temps très compliqué.[143]

L'émergence du cinéma de la révolution n'est donc pas le résultat d'une modification brutale du champ des possibles, mais résulte bien plus d'une dynamique latente, croissante, convulsive, qui cherchait à ébranler la rigueur d'un régime dépassé. Cela devenait d'autant plus insupportable dans le milieu des cinéastes qu'ils avaient pu, pour la plupart, expérimenter la liberté et la créativité lors d'études à l'extérieur de leur pays, que ce soit à Londres, à Paris ou ailleurs. Revenir et être contraint au Portugal de se taire finissait par rendre absurdes leur présence, leur pratique et leur engagement au sein même de leur pays. Après des années de contrôle étatique et la contestation grandissante de nombreux cinéastes, il devenait de plus en plus clair que l'unique moyen de « rénover » le cinéma portugais devait se faire par les cinéastes eux-mêmes, non plus seulement par leurs créations, difficilement envisageables sans les « miracles » que furent par exemple le producteur Cunha Telles puis l'intervention de la Fondation Calouste Gulbenkian, mais par la conquête du pouvoir dans les institutions à même d'organiser et de soutenir la production, la distribution et l'exploitation du cinéma au Portugal.

[143] Extrait d'un entretien avec Fernando Matos Silva réalisé en février 2011 à Lisbonne.

## 2. Un enjeu de pouvoir : la Loi 7/71

Dans les conclusions de son important travail sur l'histoire du Nouveau cinéma portugais, Paulo Cunha s'interroge sur la question de la prise de pouvoir institutionnelle de la génération qui a fait ce nouveau cinéma ; et en effet, pour beaucoup d'auteurs – Cunha cite Paulo Filipe Monteiro, João Bénard da Costa et Luís de Pina notamment – les cinéastes du nouveau cinéma avaient déjà pris le pouvoir avant le 25 avril 1974[144]. Cunha nuance cette impression avec l'apport de témoignages de cinéastes et précise que cette prise de pouvoir peut également être perçue comme une reconnaissance du régime envers ce nouveau cinéma, le régime acceptant alors de « céder » le pouvoir aux représentants de ce renouveau cinématographique. Plusieurs observations justifient cette vision de la prise de pouvoir des cinéastes, la première d'entre elles tient à la discussion autour de l'échec de la Loi de protection du cinéma national de 1948.

Au tournant des années 1960-1970, les législateurs du régime salazariste tentèrent à nouveau de proposer une loi délimitant et contrôlant l'activité cinématographique ; celle-ci déclencha et stimula les débats et discussions autour de l'idée de ce que pouvait (ou devait) être le cinéma au Portugal (2.1.). L'enjeu principal de la Loi 7/71 conduisit à la création de l'Institut portugais du cinéma (IPC) qui allait permettre de financer annuellement la production d'œuvres cinématographiques portugaises (2.2.). De manière plus distanciée, une autre conséquence de ces débats entourant la nouvelle législation amena à penser la question de la formation d'une école de cinéma (2.3.).

[144] Paulo Cunha, *Os filhos bastardos. Afirmação e reconhecimento do Novo Cinema Português 1967-74*, *op. cit.*, p. 216-217.

## 2.1. Autour de la Loi 7/71 : débats et conceptions du cinéma

Sans doute en conséquence du choc représenté par l'enthousiasme véhiculé par la campagne d'Humberto Delgado en 1958[145], le régime renforça son implication et son autorité dans divers secteurs du pays ; le contrôle de la création cinématographique n'en était pas exempt, et cela expliqua peut-être le lancement d'un nouveau travail législatif pour réévaluer la loi de 1948 qui avait déjà été contestée. Malgré cette première impulsion, les discussions de la première commission convoquée pour moderniser cette législation n'aboutirent pas. Entretemps, le SNI fut d'autant plus mis sous influence du gouvernement en devenant le secrétariat d'État de l'information et du tourisme (« *Secretaria de Estado da Informação e Turismo* », SEIT) en 1969 ; César Moreira Baptista qui dirigeait le SNI depuis 1958 avait jusqu'ici dévolu l'argent de son institution à des bourses d'études à l'étranger et à des investissements dans la récente télévision publique. En 1969, Moreira Baptista annonça que la priorité du SEIT était d'avancer sur un nouveau projet de loi pour le cinéma portugais.

Pour illustrer les débats qui surgirent autour de cette nouvelle loi, Paulo Cunha s'appuie sur un exemple assez éclairant : en novembre 1969, le journal *Diário de Lisboa* organisa une table-ronde intitulée « Cinéma portugais : réalités et aspirations » (« *Cinema Português – realidades e aspirações* ») qui réunissait divers protagonistes et métiers du cinéma portugais. Lors de cette discussion, se fit jour les différents points de vue des intervenants correspondants plus ou moins à des intérêts corporatistes : le distributeur et exploitant Gérard Castello-Lopes réclamait la mise en place d'une véritable industrie du cinéma au Portugal, ce qu'appuyait également le réalisateur Jorge Brum do Canto qui insistait également sur la construction de salles et la promotion du cinéma chez les plus jeunes pour recréer un goût du cinéma portugais. Cette question du goût du public ou de son aptitude et habitude à voir des films était également au cœur de ce que souleva le producteur António da Cunha Telles, mais aussi Manuel de Azevedo, alors modérateur de la table-ronde, et le ciné-clubiste Manuel Neves. Ils insistèrent sur la nécessité de « former » le public (Azevedo), en lui proposant des rétrospectives de qualité

[145] Humberto Delgado, militaire portugais, se présenta aux élections présidentielles contre le candidat soutenu et protégé par Salazar. Son opposition au régime lui valut un certain écho auprès de la population, et il fut surnommé le Général sans peur (« *General sem medo* ») pour avoir répondu « Évidemment, je le renvoie » à un journaliste qui lui demandait ce qu'il ferait du Premier ministre Salazar s'il gagnait les élections. Il perdit tout de même les élections contrôlées et truquées par le régime. Victime de représailles, il dut s'exiler au Brésil un temps. Convaincu désormais que seul un renversement armé pourrait faire tomber le régime salazariste, il fomenta un coup en 1962 qui échoua. Il fut assassiné en 1965 par des officiers de la PIDE, la police répressive du régime, à la frontière espagnole.

du cinéma portugais, avec des séances présentées et commentées par des réalisateurs, avec le soutien de la presse et des ciné-clubs notamment (Cunha Telles), et cette question devait être centrale, selon eux, dans le nouveau projet de loi.

Présentée à l'Assemblée nationale le 22 janvier 1970, la nouvelle loi devait, conformément au fonctionnement de l'*Estado Novo* prévu par Salazar, désormais passer par la Chambre corporative[146] pour que celle-ci rendît son avis. La loi instaurait notamment la fondation et le fonctionnement de l'Institut portugais du cinéma (IPC) comme un organisme permettant de coordonner et de financer le cinéma portugais. Le projet de loi prévoyait de consolider le Fonds du cinéma national en améliorant son système de financement (avec l'ajout d'une taxe supplémentaire sur les billets de 15 %) et en variant les possibilités de soutiens (prêts, subventions, garanties), mais aussi de favoriser la création de nouvelles salles, d'offrir divers prix (notamment un pour le film portugais ayant eu le meilleur succès à l'étranger), et, entre autres mesures, de permettre le doublage de films en portugais (demande émanant des exploitants de salles)[147].

Durant les débats qui eurent lieu à la Chambre corporative, plusieurs remarques furent énoncées afin de cerner les points faibles de la nouvelle législation. La dimension artistique du cinéma n'était par exemple aucunement avancée dans le projet de loi, tout semblait encadrer la production cinématographique dans son seul aspect quantitatif et industriel. La question d'une réelle formation des techniciens du cinéma fut également soulevée, et pour les professionnels du cinéma, la loi devait y répondre à travers l'IPC notamment. L'avis de la Chambre corporative souhaitait également voir éclaircie la manière dont l'IPC allait être géré en proposant que la place des professionnels du cinéma soit importante, que leur implication dans le nouvel IPC soit forte et équilibrée par rapport au contrôle de l'État. Sur la deuxième partie de la loi, concernant les modalités de financement des films, la Chambre émit plusieurs réserves et proposa un meilleur encadrement de la production, semblant ainsi privilégier les professionnels déjà en place plutôt que l'émergence de nouvelles productions ; à l'inverse, elle insista sur la nécessité de favoriser les créations de nouveaux cinéastes en proposant par exemple un meilleur soutien des courts et moyens-métrages. Concernant la dernière partie de la loi (régime de

---

[146] La « *Câmara Corporativa* » est la deuxième chambre parlementaire du régime d'*Estado Novo* établit dans la Constitution de 1933. Contrairement à l'Assemblée nationale dont les représentants votent les lois et sont directement élus, la Chambre corporative n'a qu'un rôle purement consultatif et est constitué de représentants des différentes corporations du pays (municipalités et régions, universités, syndicats, entreprises, organismes sociaux).
[147] Paulo Cunha, *Os filhos bastardos. Afirmação e reconhecimento do Novo Cinema Português 1967-74*, *op. cit.*, p. 120-122.

financement), la Chambre sembla vouloir équilibrer l'effort, jusqu'ici consenti par les exploitants qui devaient subir de nouvelles taxes, pour que tout l'argent soit réinvesti dans le cinéma portugais. En somme :

> Malgré sa forme globalement positive, l'avis de la Chambre corporative n'était pas exempt de critiques envers certains aspects qu'elle considérait insuffisamment développés dans le projet de loi. Les remarques sur la composition et les compétences de l'IPC et du Conseil du cinéma démontraient surtout son intérêt à accentuer la représentation corporative et, en conséquence, à diminuer l'influence et les interférences des organismes étatiques dans la gestion du cinéma portugais[148].

De son côté, le Syndicat national des professionnels du cinéma (présenté plus simplement comme SNPC ou SPC) énonça en réaction que le projet de loi et l'avis proposé par la Chambre semblaient favoriser certains secteurs du cinéma, essentiellement l'exploitation, au détriment de la production. Plus intéressant encore, Cunha rappelle en citant Matos-Cruz, que certains cinéastes du Nouveau cinéma portugais, António de Macedo, Fernando Lopes, Alberto Seixas Santos et José Fonseca e Costa s'étaient entretenus avec les députés « libéraux » Francisco Pinto Balsemão et Joaquim Magalhães Mota pour faire en sorte que « la nouvelle loi du cinéma puisse correspondre aux légitimes aspirations des cinéastes[149] ».

En janvier 1971, le projet de loi fut à nouveau présenté à l'Assemblée nationale pour être voté finalement à la fin du mois, les débats devant s'étaler sur plusieurs jours. Paulo Cunha, dans un travail minutieux, restitue la teneur et la conduite des discussions qui se résument à une alternance entre deux visions ; d'un côté, le point de vue des députés conservateurs majoritaires peu enclins à laisser une grande autonomie au nouvel IPC, plutôt favorable à un contrôle étatique de la production cinématographique en justifiant souvent cela par la qualité parfois immorale et indigne des films, reprenant une rhétorique assez classique empreinte de paternalisme et favorable au contrôle des mœurs ; d'un autre côté, la voix de quelques députés libéraux, notamment Francisco Pinto Balsemão et Joaquim Magalhães Mota cités plus haut, qui étaient plus proches de certains des points défendus par le SNPC ou les cinéastes du Nouveau cinéma portugais, soulevant même devant l'Assemblée la question épineuse de la censure. Les

[148] *Ibid.*, p. 129.
[149] *Ibid.*, p. 130-131.

débats généraux accouchèrent d'une validation de la loi avec la confirmation d'un maintien du contrôle de l'État sur l'application des règles de fonctionnement de l'IPC.

Avant que ne puissent commencer les débats spécifiques qui allaient détailler les différents segments de la loi, une sorte de lettre ouverte à l'Assemblée fut envoyée par un ensemble de soixante-deux cinéastes et techniciens du cinéma pour alerter les députés de « leur profonde inquiétude au regard de la teneur des interventions de certains députés, révélateurs à la fois d'une frappante absence de connaissance envers l'exercice du métier de cinéaste au Portugal, et à la fois de conceptions archaïques autour de l'idée de cinéma comme phénomène de création artistique et catalyseur culturel[150]. » Ce qui est particulièrement intéressant et symptomatique de l'importance que revêtait cette nouvelle législation pour l'ensemble des professionnels du cinéma tient dans le constat que les soixante-deux signataires étaient autant des techniciens que des cinéastes du Nouveau cinéma portugais comme des « anciens » du « vieux cinéma » et des techniciens de la télévision portugaise (RTP). Dans les jours qui suivirent et en conséquence de ce document envoyé à l'Assemblée, une vingtaine de distributeurs tentèrent à leur tour de faire pression sur les débats en envoyant leur propre document à l'Assemblée nationale. Durant les discussions sur les spécificités de la loi, il semble que la relative opposition qu'avaient montré les députés « libéraux » se soit estompée et ce fut le député conservateur Veiga de Macedo qui fit le plus entendre ces considérations en s'appuyant notamment sur les propositions de la Commission de l'éducation nationale, de la culture populaire et des intérêts spirituels et moraux (« *Comissão de Educação Nacional, Cultura Popular e Interesses Espirituais e Morais* »). La loi fut modifiée en conséquence des débats et observations retenues durant les semaines de discussion, et la Loi 7/71 sur le cinéma fut adoptée à la fin de l'année 1971.

[150] *Ibid.*, p. 140.

### 2.2. Conséquence fondamentale de la nouvelle législation : la création de l'IPC et la reconnaissance tacite d'une génération

Après de multiples tergiversations administratives, l'Institut portugais du cinéma qui était un des points fondamentaux de la Loi 7/71 fut finalement créé et mis en place à la fin de l'année 1973. Son premier secrétaire général fut Carlos Assis de Brito. L'IPC, « inspiré et influencé par des organismes étrangers couronnés de succès – les instituts nationaux de cinéma brésilien, britannique ou suédois – […] semblait destiné à récupérer l'influence étatique sur la production, influence qui avait été perdue dès la création du CPC[151]. »

L'attente était considérable, et le nouveau Conseil du cinéma lié à l'IPC – composé désormais de Jorge Brum do Canto (SNPC), Manuel Ruas (SNPC), et António de Macedo – devait dès lors répondre à ces expectatives par la concrétisation en pratique de cette loi tant débattue. En parallèle du CPC, qui avait mis en place un lien direct entre une coopérative de cinéastes et les subventions d'une fondation privée (Fondation Calouste Gulbenkian), l'IPC apparaissait comme une réponse étatique directe, bien qu'hésitante et parfois ambiguë, qui faisait progressivement glisser le mode de production vers une relation entre cinéastes individuels (membres ou non de coopératives) et subventions publiques.

L'annonce d'un premier plan de production fut faite en mars 1974, et il était alors indéniable que le choix des films soutenus (sur plus de vingt projets présentés) révélait et favorisait des cinéastes du Nouveau cinéma portugais. Les projets de films défendus étaient : *Cântico Final* de Manuel Guimarães, *Matai-vos uns aos Outros* d'Artur Ramos, *Benilde ou la Vierge Mère* (*Benilde ou a Virgem-Mãe*) de Manoel de Oliveira, d'António de Macedo, *Mefistófeles e Maria Antónia* de José Fonseca e Costa, *L'Île des Amours* de Paulo Rocha, *Continuar a Viver* d'António Cunha Telles et *Os Corpos Celestes* de Sá Caetano. Parmi les films courts soutenus (sur plus de quarante projets soumis), on peut relever : *Vamos ao Nimas* de Lauro António, *A Lenda do Mar Tenebroso* de Ricardo Ruas Neto, *Os Últimos Aventureiros* d'António Escudeiro, *O Piano* de Sinde Filipe et *As Aves Migratórias* de Hélder Mendes. Si Artur Ramos, Manuel Guimarães et Manoel de Oliveira font figure d'« anciens » dans cette liste, les autres noms sont intimement liés au Nouveau cinéma portugais dans toutes ses acceptions (Paulo Rocha et Cunha Telles pour le premier moment, Macedo et Sá Caetano pour

[151] *Ibid.*, p. 151.

le second), et ceux qui apparaissent dans la commission court-métrage sont de jeunes promesses portées par le renouveau cinématographique des années 1960.

Par ailleurs, Paulo Cunha souligne qu'un « autre facteur révélateur de l'influence du *novo cinema* dans le nouveau Conseil du cinéma est l'adoption du projet de Musée de l'image et du son, réclamé dans [le texte] *Le métier du cinéma au Portugal* et initié par le CPC[152]. »

Ainsi, la mise en place de l'IPC et son premier plan de productions, ainsi que les orientations données par le nouveau Conseil du cinéma laissaient entrevoir que le régime, sous son ère « marceliste » relativement plus libérale, concédaient à la nouvelle génération de cinéastes le pouvoir de la création, non plus seulement symboliquement mais aussi concrètement, logistiquement, pragmatiquement. Il apparaissait désormais difficile de contrecarrer ce cinéma et ses tenants, et sans doute à dessein, le régime préférait jouer le jeu de ses « ennemis » en espérant au fond garder un contrôle général.

### 2.3. Concrétisation collatérale : l'idée d'une « école de cinéma »

La question de la formation avait été une des questions soulevées lors des débats autour de la nouvelle législation et de fait, ce débat courrait en filigrane depuis de nombreuses années au Portugal. Le fait d'avoir une « école » pour former des personnes aux métiers du cinéma apparaissait d'autant plus nécessaire pour tous ces cinéastes et techniciens qui avaient découvert l'IDHEC ou d'autres écoles en Italie, en Belgique, en Angleterre, etc. En ce sens, cette question revêtait une dimension politique ; l'éducation étant un enjeu national, citoyen et politique par définition, cela peut expliquer la lenteur avec laquelle cette idée fut finalement acceptée par le régime conservateur.

Même s'il est possible de remonter à la fin des années 1950 pour trouver les prises de position ou les suggestions de personnalités diverses quant à une « formation » dédiée aux métiers du cinéma, une des premières expériences notables fut celle de l'atelier universitaire de cinéma expérimental organisé et dirigé par les cinéastes Fernando Garcia et António da Cunha Telles dès novembre 1961 au sein de l'organisation de la Jeunesse portugaise[153]. Ce premier

---

[152] *Ibid.*, p. 153.

[153] La Jeunesse portugaise (« *Organização Nacional Mocidade Portuguesa* ») était une organisation nationale créée en 1936 dans le cadre de l'*Estado Novo* pour encadrer les jeunes (le passage par cette organisation était obligatoire pour les jeunes de 7 à 14 ans, puis sur la base du volontariat jusqu'à l'âge de 25 ans). D'inspiration militaire et patriotique, l'organisation se transforma quelque peu sous Marcelo Caetano, réduisant son aspect militaire pour laisser plus de place à l'encadrement catholique. En 1971, une loi supprima le caractère obligatoire

cours de cinéma avait pour but de former essentiellement des techniciens du cinéma susceptibles de postuler à des bourses d'études pour l'étranger ; Cunha Telles rappelle ainsi que son cours avait un accord avec l'IDHEC à cette époque. Le cours fut à nouveau donné en 1968 et en 1972. D'autres cours furent donnés dans diverses institutions au début des années 1970, mais ces initiatives restaient ponctuelles. La première véritable école de cinéma allait naître dans le cadre de la réflexion ouverte sur la refonte du Conservatoire national.

En effet, à la fin des années 1960, le ministère de l'Éducation nationale avait demandé à António Lopes Ribeiro et à Ivo Cruz (directeur du Conservatoire national) de proposer un texte de suggestions pour renouveler l'offre proposée par le Conservatoire. Lopes Ribeiro proposa une visite préalable dans diverses écoles européennes, ce qui fut fait les mois suivants ; parmi différentes observations, le rapport conclut à la non-nécessité d'une école de cinéma au Portugal pour plusieurs raisons (absence d'industrie cinématographique, inquiétude concernant le recrutement de professeurs compétents et constat que la formation devait avant tout être empirique, sur un tournage). Cependant, le changement de ministre à l'Éducation nationale entraîna une réévaluation du projet de réforme, et une commission fut chargée de discuter la réforme. La présidente de la commission était la musicologue Madalena de Azeredo Perdigão, la femme du directeur de la Fondation Calouste Gulbenkian, et elle nomma dans sa commission le cinéaste Alberto Seixas Santos responsable pour les questions relatives au cinéma. Ce dernier rejeta clairement les observations de Lopes Ribeiro et proclama à l'inverse la possibilité d'une école de cinéma au Portugal. En novembre 1972, le ministre de l'Éducation nationale annonçait la création d'un enseignement supérieur de cinéma au sein du Conservatoire national. Alberto Seixas Santos fut logiquement nommé directeur de cette École pilote pour la formation de professionnels de cinéma dont il avait élaboré la maquette pédagogique en s'inspirant sans doute de ses propres expériences à l'étranger. Les cours débutèrent en 1973, le cursus était étalé sur quatre ans et nécessitait aux étudiants un engagement total, les noms des premiers professeurs engagés regroupaient des cinéastes, Fernando Lopes, Paulo Rocha et Cunha Telles, des techniciens comme Manuel Costa e Silva, et des critiques comme Bénard da Costa et Eduardo Prado Coelho. Au regard de cette liste, Paulo Cunha affirme que cette nouvelle

---

de cette organisation ce qui fit considérablement baisser son influence ; elle fut définitivement supprimée avec la Révolution de 1974-1975.

institution est la « fille exclusive du triomphe de la génération du Nouveau cinéma portugais[154]. »

À la veille d'une révolution, le cinéma portugais semblait ainsi bien différent de ce qu'il représentait au tournant des années 1960-1970 ; pour Paulo Cunha, la Loi 7/71 et ses conséquences apparaissent cruciales pour expliquer la progressive reconnaissance du Nouveau cinéma portugais :

> Le processus de reconnaissance du Nouveau cinéma portugais par l'*Estado Novo* est devenu visible et effectif surtout après la création de l'IPC et de l'École de cinéma. (…) La confirmation définitive de la reconnaissance d'une nouvelle génération par le pouvoir politique intervint avec une publication officielle du SEIT (*O Cinema Português*) et l'annonce du premier plan de production de l'IPC[155].

Plus qu'une reconnaissance d'estime, que le régime aurait d'ailleurs bien eu du mal à justifier directement, il s'agit d'une reconnaissance pragmatique, le pouvoir étant tour à tour concédé en amont sur des points de discussion (participation aux commissions, prise en compte des rapports et débats) puis délégué en aval (postes pivots attribués à certains cinéastes, surtout Seixas Santos à l'École de cinéma du Conservatoire national et António de Macedo au Conseil du cinéma). Cette prise de pouvoir fait dire à Jacques Lemière que « [l]es années 1972-1974 sont donc des années préparatoires[156] » d'une victoire totale sur le régime finissant.

---

[154] Paulo Cunha, *Os filhos bastardos. Afirmação e reconhecimento do Novo Cinema Português 1967-74, op. cit.*, p. 162.
[155] *Ibid.*, p. 163.
[156] Jacques Lemière, *Le cinéma comme interpellation du pays*, *op. cit.*, p. 393.

## 3. Impact de la révolution : confirmation et extension du pouvoir

La prise de pouvoir des cinéastes, par le poids de la génération du Nouveau cinéma portugais, et par les changements progressifs apportés par la création de l'IPC notamment, mena, à l'aube du 25 avril 1974, à la prise de pouvoir du cinéma : les caméras allaient être les outils privilégiés pour encadrer le tournant social et politique.

Le processus révolutionnaire favorisa les cinéastes qui profitèrent d'une sorte d'accélération du temps, propice à la confirmation de leur rôle prépondérant (3.1.). Très rapidement, une des premières conséquences de la chute du régime politique précédent fut la fin de la censure qui, selon plusieurs cinéastes, provoqua en réaction les premières divisions entre cinéastes (3.2.). Enfin, les effets de la Révolution pouvaient par ailleurs se lire dans *Cinéfilo*, revue de cinéma dans laquelle plusieurs plumes (dont celle remarquable de João César Monteiro) pouvaient débattre d'esthétique en temps de lutte. La revue servait également, de fait, de support de transmissions quant aux débats internes à la profession après la Révolution (3.3.).

### 3.1. Soudain, la révolution, partout

Les évènements arrivèrent avec une « hallucinante rapidité » pour reprendre l'expression de l'historien Jean-François Labourdette[157] : le mécontentement grognait depuis des années et avaient conquis les « capitaines » de l'armée portugaise, dégoûtés par la guerre coloniale et réticents à sa poursuite. La sortie de l'ouvrage du général António de Spínola, *Le Portugal et l'avenir* (*O Portugal e o Futuro)*, encourageait les officiers à prendre les choses en mains. À partir de février 1974, le mouvement fut dès lors permanent ; une réunion à Cascais désigna comme chefs du mouvement les généraux Spínola et Costa Gomes. Ces derniers furent destitués le 14 mars, entérinant la rupture avec le régime. Deux jours plus tard, une première tentative du 5ème régiment d'infanterie de Caldas da Rainha échoua à renverser le régime. Pourtant, le mouvement ne se démobilisa pas et décida de préparer un coup de force dont la coordination dépendrait du major Otelo Saraiva de Carvalho. Dans la nuit du 24 au 25 avril, la chanson « E Depois do Adeus » donna le signal du début des opérations, mais la mémoire a surtout retenu

[157] Jean-François Labourdette, *Histoire du Portugal*, Paris, Fayard, 2000, p. 612.

la deuxième chanson qui confirmait le mot d'ordre, « Grândola, Vila Morena », de José Afonso, qui retentit peu après minuit sur Rádio Renascença (le journal *República* avait la veille attiré l'attention sur l'émission nocturne de ladite radio). Le Mouvement des forces armées (MFA) fit sortir les militaires des casernes qui prirent en peu de temps les secteurs stratégiques de la capitale : la radio, la télévision, le quartier général de la région militaire, l'aéroport, etc. Des batteries furent installées au monument du Christ-Roi, dominant Lisbonne sur la rive gauche du Tage. Parallèlement, des opérations similaires se déroulaient dans tout le pays. Il n'y eut aucune résistance du pouvoir ; réfugié dans la caserne de la Garde nationale républicaine (GNR), Marcelo Caetano remit le pouvoir à António de Spínola. La seule effusion de sang eut lieu devant le siège de la DGS (« Direction générale de sécurité », ex-PIDE, « Police internationale et de sûreté de l'État ») où cinq personnes perdirent la vie.

Très vite, la Junte de salut national mise en place assuma le pouvoir. Elle prit les premières décisions d'importance : dissolution de la police politique (DGS) et de toutes les institutions du régime défunt (destitutions du président de la République, du gouvernement, des gouverneurs d'outre-mer, dissolution de l'Assemblée nationale, du Conseil d'État et de l'Action nationale populaire), et levée de la censure. Les prisonniers politiques furent également libérés. La junte annonça la tenue d'une élection pour une Assemblée constituante dans un délai d'un an. Les 28 et 30 avril, le leader du Parti socialiste portugais[158] Mário Soares, et celui du Parti communiste portugais[159], Álvaro Cunhal, revinrent d'exil. La journée du 1er mai, baptisée « Jour du travailleur » et première célébration libre de cette fête, consacra le succès du renversement révolutionnaire. La célébration réunit plus d'un demi-million de personnes auxquelles se mêlèrent les militaires, le canon de leurs fusils orné d'œillets rouges qui donnèrent le fameux surnom de cette révolution (« Révolution des œillets »). La semaine suivante, de nouveaux partis furent créés : le Mouvement démocratique portugais (MDP), issu de la Commission démocratique électorale (CDE) proche du PCP, le Mouvement de la gauche socialiste (MES), l'Union démocratique populaire (UDP) d'obédience marxiste-léniniste, le Parti travailliste démocratique portugais, le Parti chrétien social-démocrate, le Parti de la démocratie chrétienne (PDC) et enfin, le plus à droite, issu de l'ancienne aile libérale de l'Assemblée, le Parti populaire

[158] Le Parti socialiste portugais (PSP) fut créé lors d'un congrès de l'Action socialiste portugaise (ASP), alors en exil, le 19 avril 1973 à Bad Münstereifel, en Allemagne de l'Ouest.

[159] Le Parti communiste portugais (PCP) fut fondé en 1921 sous le nom de « Section portugaise de l'Internationale communiste ». Interdit après le coup d'État de 1926, il fut l'un des éléments importants de la résistance à la dictature de Salazar. Pendant plus de cinquante ans, les membres du PCP furent contraints à vivre dans la clandestinité par la police secrète afin d'éviter l'emprisonnement, la torture ou l'assassinat.

démocrate (PPD). Les pays occidentaux reconnurent la junte mais s'inquiétèrent progressivement quand ils virent l'évolution du processus révolutionnaire.

Cette succession presque incroyable d'actions militaires et de changements politiques radicaux suscita également l'incrédulité des propres témoins et acteurs de ces événements, à l'image de ce qu'en dit João Bénard da Costa ; pour exprimer ce qu'ont vécu les Portugais pendant plus d'un an, il utilise la forme d'une énumération éclairante sur la vigueur avec laquelle s'est passée cette révolution :

> On a tout vécu : l'explosion libertaire qui a marqué les mois de mars à septembre 1974, avec la libération des prisonniers politiques, la fin de la censure, la création de dizaines de formations politiques (de l'extrême-droite à l'extrême-gauche, et surtout dans cette dernière), l'agitation sociale, les grèves, les « épurations », les « occupations sauvages », et les manifestations quotidiennes dans les rues ; la crispation d'un pouvoir militaire qui a produit des structures comme le Conseil de la révolution et qui a essayé sans y parvenir de contrôler le pouvoir (de septembre 1974 à mars 1975) ; les premières élections libres pour la formation d'une Assemblée Constituante, le 25 avril 1975, qui ont donné une victoire aisée au Parti Socialiste ; et un contrôle partiel de l'appareil d'État, de la communication sociale et des principales entreprises par le Parti Communiste, avec la nationalisation des banques, des assurances et des principales structures productives, une réforme agraire, etc. (de mars à novembre 1975). On a connu un « été très chaud » (été 1975) durant lequel beaucoup ont prédit l'éminente prise de pouvoir des communistes, transformant alors le Portugal en une « démocratie populaire ». En dix-huit mois, un pays qui dans les quarante-deux années précédentes avaient eu trois présidents de la République et deux chefs de gouvernement, a eu deux présidents de la République et six gouvernements provisoires[160].

Une première étape dans l'avènement d'un nouveau cinéma était contenue textuellement dans le mot d'ordre qui fleurissait au moment de la révolution : « le pouvoir aux cinéastes et à tous ceux qui font le cinéma ». Dans cette utilisation du terme « pouvoir » se révélait la nécessité pour les cinéastes et les techniciens de détenir les clés de la production et de la diffusion des œuvres.

[160] João Bénard da Costa, *Histórias do cinema*, *op. cit.*, p. 144.

### 3.2. La fin de la censure et les premières divisions entre cinéastes

Du 25 avril jusqu'au 1er mai 1974, l'euphorie l'emporta sur les divisions et les sensibilités qui avaient parfois jailli dans les débats, par exemple autour de la Loi 7/71, énoncés plus haut. Cet unanimisme premier permit à la mobilisation des cinéastes – pour la plupart des membres du Centre portugais du cinéma (CPC) – de gagner rapidement le terrain des institutions du cinéma.

Le 29 avril, quatre jours après l'abdication de Marcelo Caetano, les cinéastes firent leur « 25 Avril » en descendant dans la rue, scandant des « Victoire, Victoire ! », pour occuper le siège de l'Institut portugais du cinéma (IPC) et celui de la Direction des services des spectacles qui exerçait la censure.

Pour saisir cette séquence ouverte par la révolution et qui se prolongea quelque peu après le processus révolutionnaire en cours (PREC)[161], l'étude de José Filipe Costa publiée sous le titre *O cinema ao poder!* (« Le cinéma au pouvoir ! »), développe avec précision les débats et propositions de politiques de cinéma de 1974 à 1976. La journée du 29 avril y est ainsi décrite comme « le point culminant d'une mini-chronologie vertigineuse – du 25 au 30 avril[162] ». Cette occupation des institutions qui fondaient le fonctionnement du cinéma portugais de l'ancien régime était emmenée par une « Commission des professionnels du cinéma antifascistes » formée le 28 avril, et qui était en fait une émanation du Syndicat national des professionnels du cinéma (SNPC). António da Cunha Telles raconte son souvenir de l'enchaînement des événements :

> Au moment du 25 avril, j'avais acheté plusieurs films d'Eisenstein que j'ai distribués, et j'ai notamment pris *Le Cuirassé Potemkine*. Les russes se moquaient de moi en me disant : « tu ne pourras pas le passer… » J'ai signé le contrat. J'ai eu de la chance avec la révolution, j'ai fait l'occupation de la censure ici dans la rue São Pedro de Alcantara et j'ai donné les clés à la Junte de salut national. Les capitaines étaient complètements dispersés, ils se demandaient : « comment faire sans la censure pour montrer les films ? » On leur a dit qu'il ne fallait pas de classification, qu'aucun spectacle pour adultes n'avait besoin de

[161] Pour rappel, le PREC est ici entendu, dans une acception élargie, comme le moment transitoire entre le 25 avril 1974 qui mettait fin de fait à la l'Estado Novo et la fin des expériences révolutionnaires comme le mouvement paysan en 1976-1977.

[162] José Filipe Costa, *O cinema ao poder! A Revolução do 25 de abril e as políticas de cinema entre 1974-76: os grupos, instituições, experiências e projetos.*, 2e éd., Niterói, Editora da UFF, 2013, p. 19.

> classifications. Et c'est ce qu'ils ont écrit, c'est ainsi que la censure a été abolie. Et le 1er mai 1974, le cinéma Império a sorti *Le Cuirassé Potemkine*.[163]

Après l'appui au programme du Mouvement des forces armées, après la prise en main des institutions du cinéma pour arrêter la censure qui fut effectivement abolie début mai à l'issue d'une réunion avec des représentants du MFA, le Syndicat national des professionnels du cinéma travailla néanmoins à un nouveau règlement sur la classification des œuvres en fonction de l'âge des spectateurs. Les films interdits furent en effet projetés comme l'annonçait *Cinéfilo*. Dans le film *Les Armes et le peuple* (*As Armas e o Povo*, film collectif, 1975), il est possible de voir l'affiche du *Cuirassé Potemkine* sur la devanture du cinéma Império au centre de Lisbonne le 1er mai 1974.

Cette éphémère unité des cinéastes face au régime commença à se déliter rapidement, et les premières tensions ostensibles au sein du CPC éclatèrent à partir du 1er mai justement. Comme le suggère avec une certaine ironie un plan de *Bon peuple portugais* de Rui Simões dans lequel un militaire énumère les différentes formations politiques présentes au Portugal après la fin de la dictature (près d'une vingtaine), chaque cinéaste ou technicien du cinéma était aussi un citoyen avec des idées et un engagement parfois partisan.

Ce croisement du politique et de la création amène plusieurs constats. Pour Jacques Lemière, qui se base notamment sur les propos du cinéaste José Álvaro Morais, les dissensions au sein du groupe de cinéastes formant le CPC remontaient bien avant la révolution, à travers le fonctionnement de la distribution des subventions de la Fondation Calouste Gulbenkian (les cinéastes se répartissaient à tour de rôle, par équipe, les sommes de la Fondation pour réaliser un film par an en moyenne)[164].

Cependant, et comme le souligne José Filipe Costa en s'appuyant sur les propos de cinéastes comme Fernando Lopes ou António-Pedro Vasconcelos, les désaccords tenaient pour beaucoup à l'orientation politique des intéressés :

> La réinterprétation des cinéastes protagonistes de ces événements, comme Fernando Lopes ou António-Pedro Vasconcelos liés à l'avènement du Cinema Novo et à la formation des

[163] Extrait d'un entretien avec António da Cunha Telles réalisé en février 2011.
[164] Jacques Lemière, *Le cinéma comme interpellation du pays*, *op. cit.*, p. 231.

> coopératives en 1975, valorise par-dessus tout le poids substantiel du PC dans l'impulsion des premiers mouvements, au détriment des autres formations ou partis[165].

En effet, dès la fin du mois de mai, António-Pedro Vasconcelos semblait viser certains de ces collègues en écrivant dans *Cinéfilo* du 1er juin 1974 que cinéma et politique partisane ne faisaient pas bon ménage[166]. La place du Parti communiste portugais tenait sûrement au fait qu'il était le seul parti à posséder une cellule de cinéma convenablement organisée et à laquelle participaient des personnes comme Manuel Neves et Henrique Espírito Santo. En ce sens, la force du PCP tenait à cette possibilité d'intervenir et d'influer sur les décisions à prendre pour l'avenir du cinéma. Au même titre qu'au niveau institutionnel et étatique, une tentative de socialisation allait voir le jour dans les mois suivants, dans le cinéma, les tensions et ruptures montraient que ce poids communiste n'allait pas sans divisions et conflits, ce qui fragilisait la possibilité de créer une organisation collective et autonome.

Les divisions n'intervinrent pas seulement entre réalisateurs et techniciens mais bien aussi dans le milieu des ciné-clubs, comme le souligne Luís de Pina en prenant l'exemple d'Aveiro, une ville du nord du Portugal : « les ciné-clubs se réunissent les 25 et 26 mai, et surgissent les premières divergences dans un mouvement qui était uni contre le régime [antérieur][167]. »

Finalement, la réalisation du film *Les Armes et le peuple* devait rester comme le dernier symbole d'une union possible. Cependant, si l'on se penche sur le fonctionnement du tournage qui réunissait près d'une vingtaine de collaborateurs – cinéastes, monteurs, directeurs de la photographie, de production, etc. –, on observe que des équipes étaient déjà formées et tournaient chacune de leur côté, avec des déséquilibres certains selon ce qu'il fallait filmer. José Filipe Costa semble le relever dans des propos de Fernando Lopes :

> [Fernando Lopes] détectait dès le plan de tournage à quelles personnes les tâches incomberaient, révélant le poids émergent du PCP, pressentant dans le choix de l'opérateur qu'on lui avait choisi un « *controleiro*[168] » du parti. Par ailleurs, il s'apercevait que certaines

---

[165] José Filipe Costa, *O cinema ao poder! A Revolução do 25 de abril e as políticas de cinema entre 1974-76: os grupos, instituições, experiências e projetos.*, *op. cit.*, p. 23-24.
[166] Dans *Cinéfilo*, n°34, Lisbonne, 1er juin 1974. Cité et traduit par Jacques Lemière, *Le cinéma comme interpellation du pays*, *op. cit.*, p. 231.
[167] Luís de Pina, « Cinema de Abril : cronologia », *in 25 Abril. Imagens*, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa, 1984.
[168] Un « *controleiro* » était une personne chargée de surveiller les agissements d'autres individus afin qu'ils ne dénonçassent pas des informations liées à un parti (dans ce cas, le Parti communiste, dont l'histoire fut essentiellement clandestine).

> figures, comme Mário Soares et ses successeurs, étaient filmées de de manière à les secondariser dans la foule réunie au stade[169].

C'est sans doute ce qui fait l'hétérogénéité du film même, à l'instar des différences formelles entre la partie tournée par le cinéaste brésilien Glauber Rocha alors présent au Portugal, et la partie finale se déroulant lors d'un meeting dans le stade dont parle Fernando Lopes, qui allait par la suite se nommer le stade du 1er mai. Ainsi, encore aujourd'hui, dans les souvenirs des cinéastes ayant participé à cette unique réalisation collective et complète, se ressentent les divergences qui ont engendré l'éclatement du CPC. Quand Fernando Matos Silva parle des cinéastes comme travaillant « tous » pour ce film, ce que semble attester le générique, d'autres nuancent cet unanimisme ; António-Pedro Vasconcelos préfère ainsi dire qu'il est resté « en dehors » parce qu'il était « rebelle » (il dira plus tard qu'il préférait laisser l'enregistrement des événements à la télévision) alors qu'il reste à ce jour toujours crédité comme participant au film. Quant à Alberto Seixas Santos, lui aussi crédité, il subissait en fait une opération du cœur en Suède et n'était ni présent au moment du 25 avril, ni durant les jours qui suivirent, pour les premiers tournages du film collectif[170].

Malgré ces conflits entre cinéastes et artisans du cinéma, José Filipe Costa montre que ce n'est pas simplement une question de positionnement politique et partisan mais bien plus une divergence d'opinions sur les moyens d'atteindre des buts sur lesquels la plupart des cinéastes se retrouvaient : croire en un cinéma qui peut transformer la réalité, profiter d'une opportunité unique de dynamiser le cinéma portugais, et identifier le rôle de l'État par rapport à la production, la distribution et la diffusion des films[171].

---

[169] José Filipe Costa, *O cinema ao poder! A Revolução do 25 de abril e as políticas de cinema entre 1974-76: os grupos, instituições, experiências e projetos.*, *op. cit.*, p. 24.
[170] Informations tirées d'entretiens avec Fernando Matos Silva, António-Pedro Vasconcelos et Alberto Seixas Santos réalisés en 2011.
[171] José Filipe Costa, *O cinema ao poder! A Revolução do 25 de abril e as políticas de cinema entre 1974-76: os grupos, instituições, experiências e projetos.*, *op. cit.*, p. 25.

### 3.3. *Cinéfilo*, une revue-relais

Les événements liés aux premières mesures actualisées par les cinéastes et techniciens de cinéma furent racontés dès le début du mois de mai 1974 dans la revue *Cinéfilo*, animée notamment par Fernando Lopes, António-Pedro Vasconcelos, et João César Monteiro (« l'équipe la plus folle du monde[172] » dira plus tard Fernando Lopes lui-même) :

> Réunion à neuf heures trente au Syndicat de tous les membres de la Commission des professionnels du cinéma antifascistes, auxquels se sont joints quelques acteurs de théâtre, des ciné-clubistes, José Afonso et le capitaine Varela Gomes[173], qui avaient été contactés entretemps.
>
> Les groupes d'occupation des installations de la censure et de l'IPC travaillent activement à la préparation d'affiches et, aux environs de onze heures, ils descendent la rue São Pedro de Alcântara (où est installé le Syndicat des professionnels de cinéma) et ils se dirigent vers les bâtiments de la censure et de l'IPC, situés un peu plus bas, dans la même rue. Nous recommandons le reportage du *Diário Popular* sur l'événement :
>
> Les premières installations à être occupées ont été celles de la Direction des services des spectacles. Son ancien directeur, José Maria Alves, était absent.
>
> À l'Institut portugais du cinéma, où s'étaient dirigées seulement six personnes – Fernando Lopes, Fonseca e Costa, Moedas Miguel, Henrique Espírito Santo, Lauro António et Sá Caetano –, la Commission a rencontré le secrétaire de l'institution, Carlos Assis Brito. Ils ont tenu avec lui une conversation extrêmement cordiale, exposant les objectifs immédiats parmi lesquels, la sortie urgente des films portugais interdits par la censure.
>
> Pendant cette discussion, la majeure partie des membres de la Commission des professionnels du cinéma antifascistes, auxquels se sont joints de nombreux membres de la CDE[174], se maintenaient à l'intérieur des installations de la Direction des services des spectacles, au sein des trois étages du 18 rue São Pedro de Alcântara[175].

---

[172] Manuel Costa e Silva et José Navarro de Andrade (org.), *Fernando Lopes por cá*, *op. cit.*, p. 84.
[173] J. Varela Gomes était le chef du centre militaire de Beja (au sud du Portugal) et avait organisé une révolte contre le pouvoir en janvier 1962 qui fut réprimée par les forces du régime.
[174] La Commission démocratique électorale (CDE), rattachée au Mouvement démocratique portugais (MDP-CDE), fut l'une des organisations politiques d'opposition au régime fasciste les plus importantes au Portugal dès 1969.
[175] *Cinéfilo*, n°31, mai 1974.

À partir de ce moment, l'ensemble des événements fut ainsi immédiatement transcrit et diffusé à travers la revue *Cinéfilo*, qui devenait non seulement un espace d'expression privilégié mais également un organe de communication « syndical » au sein du milieu cinématographique. Cette publication, qui avait été relancée en 1973, assumait pleinement son irrévérence et sa liberté de ton, déjà ardemment défendues avant le 25 avril 1974 comme le rappelait Fernando Lopes : « La liberté est totale, l'unique problème était que nos textes devaient passer par la censure[176]. » Après le 25 avril 1974, la ligne éditoriale accompagnait le processus et les principales étapes de la prise de pouvoir par les cinéastes s'y retrouvaient, traduites par le dynamisme de la revue et le style euphorique de ses rédacteurs.

Ainsi, il suffit d'observer les sommaires des numéros de *Cinéfilo* précédant la révolution pour sentir une forme de bouillonnement critique et une certaine audace dans le choix des sujets. Dans le numéro 28 (13 avril 1974), un article sur le Festival de cinéma fantastique d'Avoriaz était intitulé « Le futur fait plus peur que Dracula ». Dans le numéro 29 (20 avril 1974), une grande place était offerte au film *Jaime* réalisé par António Reis avec notamment un long entretien (des pages 23 à 32) entre le cinéaste et João César Monteiro, et qui avait pour titre « "Jaime" d'António Reis, l'inespéré dans le cinéma portugais » Le numéro 30 (27 avril 1974) fut le dernier numéro de cette période encore organisé sous la pression de la censure.

À partir du numéro suivant, l'accompagnement des événements révolutionnaires se traduisit par une modification profonde du type de publication : *Cinéfilo* ressemblait de plus en plus à un tract militant, servant d'outil de diffusion à des manifestes pour un nouveau cinéma portugais, et d'espace de débats sur les avancées politiques dans les institutions et les organisations cinématographiques au Portugal.

Le numéro 31 (4 mai 1974) fut le premier à paraître sans censure : sur sa couverture, on pouvait y lire : « *Não a censura* », littéralement « non à la censure ». Ce numéro offrait, dans sa structure même, des éléments pour saisir ce qui était en train de se passer, et la transmission de ces informations fut d'autant plus saisissante qu'elle était donnée par les acteurs de ces événements. Il y avait d'abord des articles ou des dossiers journalistiques sur la censure elle-même dans le cinéma et l'arrêt immédiat de son application. C'était par exemple le cas d'un article sur la projection de films jusqu'ici interdits, notamment *Le Cuirassé Potemkine* de Sergueï Eisenstein (1925), *Terre en Transe* (*Terra em Transe*, 1967) de Glauber Rocha et *Le*

[176] Manuel Costa e Silva et José Navarro de Andrade (org.), *Fernando Lopes por cá*, *op. cit.*, p. 84.

*Mal aimé* de Fernando Matos Silva dont la sortie fut avérée au cinéma Satélite à Lisbonne le 3 mai 1974.

Un autre article du même numéro (en page 7) revenait plus en détails sur la censure complète opérée à l'encontre du film de Fernando Matos Silva avec pour titre : « *Le Mal aimé*, l'ultime film portugais victime de la censure fasciste ». Ensuite, d'autres articles adoptaient une démarche plus historienne, en délimitant notamment une chronologie des événements révolutionnaires ou en publiant des extraits de documents de la censure, comme des fiches émettant un avis sur le film jugé et annonçant dès lors les modifications à apporter audit film (coupes) ou, cas extrême arrivé au *Mal aimé*, son interdiction totale[177].

La censure, cette chape qui étouffait un cinéma libre, était au cœur des préoccupations de ces artistes et intellectuels. Non seulement la censure disparut grâce à l'occupation de la Direction des services des spectacles par les membres de la Commission des professionnels du cinéma antifascistes, mais il fallut aussi entériner cette fin de la censure en dévoilant son fonctionnement, ses actes (ses documents, ses preuves) et l'absurdité liée aux conceptions de l'ancien régime.

L'étude de la revue *Cinéfilo* revêt donc une importance cruciale pour comprendre les enjeux de libération de l'expression des hommes de cinéma et leur volonté réelle de prise de pouvoir, ce que semble traduire les mots d'António-Pedro Vasconcelos, plus de trente-cinq ans après avoir été le rédacteur en chef de *Cinéfilo* : « Il y a beaucoup de choses en 1974 sur les premières sorties du cinéma portugais. Et la revue reçoit et traite directement le 25 avril 1974. Juste avant le 25 avril et juste après, c'est une revue très importante[178]. »

Dans les numéros qui suivirent, la revue *Cinéfilo* sembla se constituer un socle d'influences et de filiations nettes qui annonçait et accompagnait, en quelque sorte, le cinéma de la révolution. Le numéro 32 (18 mai 1974) était par exemple dédié à Glauber Rocha. Ensuite, le numéro 33 (25 mai 1974) s'intéressait aux nouvelles perspectives du théâtre portugais et revenait sur la situation du cinéma dans le mouvement révolutionnaire ; le numéro 34 (1er juin 1974) revenait sur la classification des films qui était alors en discussion pour remplacer la

[177] Lauro António présente plusieurs fiches de censure dans son ouvrage sur le cinéma et la censure au Portugal et cite notamment comme autres cas de films portugais totalement interdits *Catembe* de Faria de Almeida sur le Mozambique et *À faire vomir les chiens* d'António de Macedo ; d'autres, non officiellement censurés, ne pouvaient pas être présentés dans les salles portugaises, c'était le cas de *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço* de João César Monteiro ou *Grande, Grande Era a Cidade* de Rogério Ceitil et Lauro António (Lauro António, *Cinema e censura em Portugal*, *op. cit.*, p. 51.).

[178] Extrait d'un entretien avec António-Pedro Vasconcelos réalisé en février 2011 à Lisbonne.

censure ; le numéro 35 (8 juin 1974) proposait un entretien avec le chanteur José Afonso, un article sur Warhol, un sur *Le Cuirassé Potemkine* et un autre sur le théâtre populaire ; et au sommaire du numéro 36 (15 juin 1974) apparaissait, entre autres, un article sur le cinéma amateur. Enfin, dans le numéro 37 (22 juin 1974), dernière publication de la revue (son existence étant liée au journal *O Século* qui stoppa à ce moment sa publication), était inscrit en une « Ceci est notre fin, ce numéro est un numéro de mort », et contenait dans ses dernières pages, un texte de Jean-Luc Godard, extrait lui-même d'une entrevue publiée dans la revue *Cinéma* en 1970.

# Chapitre 3

# 1974-1977 :
# VERS UNE SOCIALISATION DU CINÉMA

L'antifascisme nous unissait, la démocratie nous a séparés.

ANTÓNIO-PEDRO VASCONCELOS[179].

## 1. Luttes de pouvoir en temps de révolution

Les questions de pouvoir, traduites dans les orientations des politiques de cinéma développées ou envisagées, furent exacerbées durant le processus révolutionnaire en cours. L'engagement des cinéastes, techniciens, projectionnistes et autres métiers du cinéma résonnait avec les soubresauts de cette période troublée, euphorique et inédite, qui traversaient tous les pans de la société portugaise (et des sociétés bissau-guinéenne, mozambicaine, capverdienne, angolaise, de São Tomé-et-Principe, et du Timor oriental par extension). En ce sens, les années 1974-1976 sont, dans le cadre du cinéma, un moment de crise aigüe, à remettre en perspective comme le relève José Filipe Costa :

> Il s'agissait de l'opportunité historique visant à retirer le pouvoir de la distribution et de l'exploitation qui faisait circuler et reproduire un cinéma nord-américain hégémonique dans le pays, avec sa force d'assimilation politique et culturelle, pour construire un cinéma national et lui attribuer un espace de visibilité. C'est en cela que se distingue la période analysée – ce fut le moment où la ligne de division entre le secteur de la production et celui de la distribution et de l'exploitation fut la plus saillante dans l'histoire du cinéma portugais[180].

En effet, les débats se répandirent autant dans les couloirs des commissions et autres réunions officielles que dans les tribunes de différents journaux ; au cœur de la plupart des questionnements, la place de la production (autrement dit, de la création) par rapport à la

[179] Extrait d'un entretien avec António-Pedro Vasconcelos réalisé en février 2011 à Lisbonne.
[180] José Filipe Costa, *O cinema ao poder! A Revolução do 25 de abril e as políticas de cinema entre 1974-76: os grupos, instituições, experiências e projetos.*, *op. cit.*, p. 11.

distribution et à l'exploitation (autrement dit, la diffusion). Ce point nodal de l'histoire du cinéma portugais créa alors une ligne de fracture qui allait séparer des parcours et des carrières (1.1.). Progressivement, par l'entremise de Vasco Pinto Leite, le 2ème gouvernement provisoire allait se placer comme un interlocuteur privilégié pour diriger les débats et tenter de concilier les avis divergents de la profession (1.2.).

### 1.1. Le cinéma coupé en deux : production contre distribution

Reprenant le fil du travail minutieux de José Filipe Costa, l'observation des discussions et des actions syndicales, pour la plupart retranscrites dans la revue *Cinéfilo*, semble un point de départ commode pour comprendre les joutes politiques enclenchées dans la séquence révolutionnaire autour de l'avenir du cinéma portugais et de ses possibilités de changement :

> C'est au sein du SPC que beaucoup de professionnels voyaient le point de départ le plus adéquat pour restructurer le cinéma portugais, l'espace où pouvait se gérer un programme d'action, malgré la vague de flux et de repositionnements constants, les dynamiques et les confrontations des courants politiques[181].

Le Syndicat national des professionnels du cinéma (SNPC) a longtemps été dominé par la figure tutélaire d'António Lopes Ribeiro et était encore présidé, au moment de la Révolution portugaise de 1974-1975, par Jorge Brum do Canto, un cinéaste du « vieux cinéma » (mais moins proche de l'idéologie salazariste que ne l'était Lopes Ribeiro). Durant cette période, le SNPC regroupait tant des travailleurs du monde de la production cinématographique, que des travailleurs de la distribution et de l'exploitation, ces derniers étant d'ailleurs les plus représentés. La période révolutionnaire a profondément modifié cette répartition des forces au sein du SNPC.

La création d'une Commission des professionnels du cinéma antifascistes au sein du Syndicat apparut comme une manière pour le milieu de la production et de la création de se distinguer des autres branches représentées, plus imposantes en nombre de membres et de personnes représentées. Ce clivage entre production d'un côté, distribution et exploitation de l'autre, fut concrètement entériné un mois après le 25 avril 1974 par une scission syndicale. La majorité des travailleurs du secteur de la production quitta le SNPC et se regroupa dans un

[181] *Ibid.*, p. 29.

nouveau syndicat, le Syndicat des travailleurs du film, qui prit rapidement le nom de Syndicat des travailleurs de la production cinématographique et télévisuelle (STPCT). Dans ce dernier, se concentraient surtout les techniciens et réalisateurs, dont beaucoup venaient du Nouveau cinéma portugais. Au SNPC restèrent donc les personnes travaillant dans la distribution et l'exploitation (distributeurs, exploitants, mais aussi ouvreurs, guichetiers, projectionnistes) en prise avec le marché et le public.

Cette scission eut notamment comme point de débat central la place du cinéma états-unien dans les salles portugaises. En effet, une rapide analyse des entrées en salles à l'époque montrait que le public se rendait massivement dans les salles où les films états-uniens étaient projetés, et dédaignait les salles où les films portugais étaient diffusés. De ce simple constat, les réalisateurs et techniciens tirèrent une raison essentielle pour séparer les intérêts divergents du milieu de la production et de celui de la distribution, trop dépendants de l'impérialisme états-unien. Certains y voyaient, comme António-Pedro Vasconcelos, le moment de trouver un moyen d'unifier la chaîne du cinéma portugais de la production jusqu'à la distribution ; en sa qualité de programmateur au cinéma Londres, ce dernier vivait une sorte de situation d'entre-deux, à la fois réalisateur et présent dans le milieu de l'exploitation de salles :

> À chaque fois que je programme un film portugais pour la séance de minuit au Londres [nom d'une salle de cinéma lisboète], la salle reste invariablement vide. Or, comme chacun sait, les ouvreurs vivent largement des pourboires, manière qu'ont les patrons de faire payer partiellement au public le travail de leurs fonctionnaires. Conclusion du syllogisme : à chaque fois qu'un film portugais est projeté, les ouvreurs ne m'égorgent pas, mais seulement parce qu'on leur a donné des leçons de catéchisme quand ils étaient petits.
>
> Le jour où, d'une part, le cinéma portugais sera prioritaire et que la distribution et l'exploitation formeront avant tout la chaîne qui le fait circuler, et d'autre part, que la qualité révolutionnaire des films sera la préoccupation prioritaire d'un gouvernement du prolétariat, on pourra alors penser que parler du Syndicat des professionnels du cinéma ou du Syndicat des travailleurs du film consiste à parler de la même chose[182].

Malgré l'opposition de l'historique SNPC, les dissidents du STPCT proposèrent ainsi, par le biais d'un document intitulé « Définition d'une politique cinématographique qui serve les principes énoncés dans le programme du MFA », de fonder une nouvelle organisation du

[182] Dans *Expresso*, Suplemento Artes, Letras e Ciências, 28 décembre 1974, p. 1.

cinéma portugais autour d'un Institut portugais de l'activité cinématographique (IPAC) qui pourrait alors mettre en place la socialisation des moyens de production, de distribution et d'exploitation. Le STPCT voyait dans l'Institut portugais de l'activité cinématographique la possibilité de concrétiser, de manière radicale, une socialisation de l'industrie cinématographique ; la nouvelle législation devait en ce sens « placer le cinéma au centre de la vie sociale et culturelle[183] ». Pour cela, il fallait s'assurer que soient prises en compte certaines nouvelles prérogatives comme l'obligation immédiate pour les distributeurs et les exploitants d'investir une partie de leurs bénéfices dans des films portugais, le contingentement stricte des films importés par quantité et genre, la fixation d'un prix maximum pour les importations de films, l'accélération du processus de mise en place d'un dispositif de contrôle de la billetterie, et la création de « Groupes d'action et d'animation cinématographiques ». À court terme, l'IPAC se voyait

> […] conférer un éventail exhaustif de compétences, comme la constitution d'un circuit de distribution, le financement des Unités de production, la participation à "la production d'autres films, en contrôlant leur gestion", la création d'un distributeur publique et l'implantation d'un circuit populaire d'exploitation[184].

Paradoxalement, ces propositions se faisaient « à l'ombre de ce que la Loi 7/71 avait institutionnalisé comme responsabilité de l'État envers le cinéma[185] » et il était envisagé que l'IPAC reprît le même système de financement et occupât le même bâtiment que l'IPC.

Cette nouvelle architecture du cinéma portugais rendit ostensible les tensions politiques au sein des différentes professions. Le cadre particulier du PREC comme phase ouverte et expérimentale permit l'émergence assumée d'un discours révolutionnaire appliqué au champ de l'art et du cinéma, révélant une volonté de penser le cinéma comme possédant une fonction sociale, politique et culturelle. Les propos d'Eduardo Geada le soulignent de la sorte :

> Tout syndicat révolutionnaire, dont l'orientation est fondée sur la lutte des classes, cherche à prendre part à la transformation socialiste des relations de production, puis à l'abolition du patronat. Produisant ou véhiculant son idéologie en même temps qu'elle récolte les recettes de billetterie, l'industrie cinématographique, dans la société capitaliste, oblige les travailleurs de

[183] José Filipe Costa, *O cinema ao poder! A Revolução do 25 de abril e as políticas de cinema entre 1974-76: os grupos, instituições, experiências e projetos.*, *op. cit.*, p. 73.
[184] *Ibid.*, p. 71.
[185] *Ibid.*, p. 38.

> la distribution et de l'exploitation (largement majoritaires dans le Syndicat) à lutter pour la prospérité patronale et la solvabilité économique d'une activité dont le fondement est précisément la diffusion d'une idéologie dominante, contribuant ainsi à l'aliénation des spectateurs-travailleurs[186].

Le syndicalisme fut ainsi mis en avant comme le lieu privilégié pour propulser de nouvelles politiques cinématographiques à l'échelle du pays. Le STPCT continua d'être un espace qui réunissait diverses tendances selon les moments de la révolution mais il ne réussit jamais à obtenir un statut légal important, restant définitivement une structure en gestation ou en formation. A la fin de l'année 1975, le STPCT se rapprocha du Syndicat de l'activité cinématographique (SAC), qui avait pris le relais du SNPC[187].

### 1.2. Reprise en main du cinéma portugais par le pouvoir politique

Ainsi, le STPCT envisageait une refonte complète du système à travers l'idée d'une défense du cinéma portugais. Au-delà de ces ruptures syndicales, José Filipe Costa observe à juste titre que le principal lieu du consensus entre les divers courants et syndicats était la lutte contre l'impérialisme cinématographique états-unien. Néanmoins, malgré cet accord plus ou moins général sur l'idée d'une défense d'un cinéma portugais au service de la révolution, la construction d'un cinéma national resta soumise aux grandes tensions que vivaient, dans l'exercice d'une démocratie balbutiante, les cinéastes-citoyens portugais.

En septembre 1974, la création de la « Commission consultative pour les activités cinématographiques » (CCAC), sous l'impulsion de Vasco Pinto Leite, directeur général de la Culture populaire et des spectacles (« *Direção Geral da Cultura Popular e Espetáculos* ») et président de la Commission administrative de l'IPC dès le 2ème gouvernement provisoire (il fut nommé en août 1974), avait pour but de rédiger une nouvelle loi pour le cinéma portugais. Cette commission fut fonctionnelle jusqu'au 23 janvier 1975 au sein du ministère de la Communication sociale. Il s'agissait de la première incursion dans les affaires du cinéma portugais d'un gouvernement postrévolutionnaire et révélait simultanément une volonté étatique de ne pas laisser totalement le pouvoir aux seuls professionnels :

---

[186] Eduardo Geada, *O Imperialismo e o fascismo no cinema*, Lisbonne, Moraes, 1977, p. 124.
[187] José Filipe Costa, *O cinema ao poder! A Revolução do 25 de abril e as políticas de cinema entre 1974-76: os grupos, instituições, experiências e projetos.*, *op. cit.*, p. 45.

> La formation de la Commission consultative pour les activités cinématographiques fut l'expression d'un pouvoir institutionnel naissant et une des premières mesures du nouveau directeur général. Cette entité, au sein de laquelle siégeaient de nombreuses entités, associations, ciné-clubs et organismes liés au cinéma et aux partis – au total 36 éléments, soit 24 représentants de ses secteurs et 8 fonctionnaires publiques –, devait élaborer une déclaration de principes, légitimés par l'approbation des différents groupes représentatifs[188].

L'État devint alors un « arbitre du jeu » entre les différents secteurs du cinéma, pour reprendre une expression de José Filipe Costa, qui put donner parfois des échanges très virulents (du débat d'idées à l'invective) entre les représentants du SNPC, du STPCT et de l'État[189]. Seulement, les mois suivants les discussions semblaient altérer les lignes de front.

La division des secteurs, entre le milieu de la production et celui de la distribution et de l'exploitation, évolua jusqu'à déplacer la querelle entre l'État et le milieu de la distribution et de l'exploitation, suite au retrait des représentants de ce dernier dans la CCAC. Pour marquer leur désaccord, caractérisé par leur contestation de l'importance prise par le camp des réalisateurs et leur crainte de voir Vasco Pinto Leite privilégier les cinéastes, les organes de distribution et d'exploitation accentuèrent leur attachement à des institutions internationales comme la Fédération internationale des associations de producteurs de films (FIAPF). La FIAPF menaça ainsi de « boycotter l'entrée de films étrangers au Portugal dans le cas où la nouvelle loi pénalisant le mode de fonctionnement de la distribution et de l'exploitation fusse approuvée[190]. »

Alors que le projet de loi avançait et que Vasco Pinto Leite semblait prêt à l'entériner, une énième discussion provoqua une nouvelle rupture. Suite à la proposition soutenue par les coopératives – du CPC jusqu'aux nouvelles formations officialisées dès le 25 avril 1974 – de reverser une partie des profits générés par les films portugais directement aux coopératives afin de les capitaliser, Vasco Pinto Leite se montra intransigeant : cette clause « ne s'intégrait pas dans les principes socialistes de la nouvelle constitution[191] ». Les tensions opposaient désormais les coopératives, qui se rassemblèrent dans l'Association des coopératives et organismes de base de l'activité cinématographique (« *Associação de Cooperativas e Organismos de Base da Atividade Cinematográfica* » ou ACOBAC), et l'État représenté par Vasco Pinto Leite ; les

[188] *Ibid.*, p. 57.
[189] *Ibid.*, p. 58-65.
[190] *Ibid.*, p. 65.
[191] *Ibid.*, p. 66.

premiers voyaient d’un très mauvais œil le dirigisme d’un État dont le Parti communiste devenait le seul moteur, et le pouvoir se raidit face à l’action des professionnels de cinéma.

## 2. Tentative et échec du processus de socialisation

Au même titre que pour le reste du champ social au Portugal, l'année 1975 fut sans doute celle où le processus révolutionnaire s'accéléra pour entériner de réels changements, en avançant vers la socialisation de plusieurs secteurs de l'économie. Dans le contexte de la quatrième vague de grèves depuis le 25 avril 1974[192], le gouvernement provisoire dut également faire face à la tentative de coup d'État du 11 mars 1975 visant à déstabiliser notamment le Premier ministre Vasco Gonçalves. Cette initiative était due à des unités militaires proches de l'extrême-droite et à António de Spínola qui souhaitait revenir au pouvoir pour écarter une « menace bolchévique ». À partir de ce moment, la gauche militaire se renforça au sein du MFA et le processus révolutionnaire connut une forte accélération : le Conseil de la révolution remplaça la Junte de salut national. Dans les jours qui suivirent, le gouvernement annonça la nationalisation des secteurs-clés de l'économie portugaise. L'idée de « collectiviser » le cinéma prit au Portugal trois temps : un changement brusque d'organisation par la suppression de la CCAC et la création d'un Groupe de travail qui favorisa la tendance vers une socialisation (2.1.), la création des Unités de production cinématographique au sein de l'IPC comme outil de centralisation de la création dans la marche révolutionnaire (2.2.) ; Unités qui, de par les vives tensions qu'elles accentuèrent dans la profession, furent le point d'orgue et le déclin du processus de socialisation (2.3.).

### 2.1. Accélération du processus de socialisation du cinéma

Au niveau étatique, les rôles de Vasco Pinto Leite et de son ministre de tutelle (Correia Jesuíno, ministre de la Communication sociale) apparurent centraux dans la gestion de cette crise persistante. Alors même qu'un dénouement semblait proche pour une nouvelle loi, Vasco Pinto Leite interrompit les travaux de la CCAC, supprima cette instance et la remplaça en février 1975 par un Groupe de travail plus « flexible » selon Paulo Cunha[193], puisque celui-ci n'était composé que de cinq membres : Pessoa Guerreiro (Commission de dynamisation centrale de la 5ème Division de l'État-major des Forces armées), Manuel Neves (représentant les ciné-clubs), Carlos Assis de Brito (IPC), António-Pedro Vasconcelos (STPCT) et Rui Santos

[192] Raquel Varela, *História do povo na revolução portuguesa, 1974-75*, Lisbonne, Bertrand, 2014, p. 118.
[193] Paulo Cunha, *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980)*, *op. cit.*, p. 168.

(représentant l'Institut national pour le développement des temps libres des travailleurs, « *Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores* » ou INATEL, suite au désistement du SNPC qui ne se présenta jamais aux sessions de travail). Ce Groupe de travail était censé entériner la transition vers une « socialisation du cinéma » et faire progresser les prérogatives révolutionnaires au sein même des structures cinématographiques. La prise en compte du contexte global est ici cruciale pour saisir comment une structure *a priori* plus simple permettait de répondre à une urgence ; le processus révolutionnaire se trouvait en effet à un tournant :

> L'action et les projets du Groupe de travail nommé le 18 février 1975 sont indissociables du 11 mars 1975. La « voie de transition vers le socialisme » eut, à partir de cette date, un nouveau souffle et cela se refléta dans les décisions pour le cinéma[194].

En effet, après le 11 mars 1975, les cinéastes furent laissés de côté quant aux décisions sur l'avenir du cinéma, afin de privilégier, dans l'urgence et sous la menace, l'action politicienne. Les disputes politiques envenimaient la construction de nouvelles perspectives. Par conséquent, ce furent des hommes de pouvoir ou des bureaucrates, jugés sans doute plus efficaces pour accélérer le processus de concrétisation d'une nouvelle législation, qui reprirent en main les chantiers du cinéma portugais. Sans forcément contenter la plupart des réalisateurs qui avaient déjà préparé les bases d'une nouvelle organisation, ce Groupe de travail allait effacer la progressive prise de pouvoir d'une génération depuis le Nouveau cinéma portugais jusqu'au Centre portugais du cinéma. Ainsi, alors que le SNPC ne prenait pas part aux travaux, le STPCT se retira également très rapidement, contestant le fait qu'il n'y avait toujours pas de plan de production annoncé pour l'année 1975 par l'IPC et que pour le moment, les bénéfices de la taxe additionnelle de 15% sur les entrées servaient en fait au financement des Campagnes de dynamisation culturelle (« *Campanhas de Dinamização Cultural* »)[195].

Les équipes des Campagnes de dynamisation culturelle créées par le MFA et sa 5ème Division[196] reprenaient en quelque sorte une des propositions du STPCT relative à la formation de Groupes d'action et d'animation cinématographiques. Ces équipes, largement dominées par

---

[194] José Filipe Costa, *O cinema ao poder! A Revolução do 25 de abril e as políticas de cinema entre 1974-76: os grupos, instituições, experiências e projetos., op. cit.*, p. 75.
[195] Voir dans la Partie 3, Chapitre 9, 2.3.1. La tentative d'une révolution culturelle.
[196] La 5ème Division de l'État-major général des forces armées fut officialisée en août 1974 même si son activité avait débuté dès juin. Les autres divisions étaient celles du personnel (1ère), des informations (2ème), des opérations (3ème), et enfin celle de la logistique (4ème).

des officiers liés au Parti communiste portugais, étaient composées d'un réalisateur, d'un assistant de réalisation, d'un opérateur image, d'un opérateur son, d'un assistant image, d'un machiniste-lumière, et d'un officiel du MFA. Elles parcourraient le pays, pour organiser des projections de films et filmer les diverses réalités du pays. Ces Campagnes de dynamisation culturelle par le cinéma débutèrent en octobre 1974 mais furent souvent critiquées et mal accueillies, notamment dans le nord du pays, certains critiquant de fait un véritable outil de propagande communiste.

Le retrait du STPCT indiquait cependant, selon José Filipe Costa, « un pas vers la perte d'influence des réalisateurs du Nouveau cinéma portugais et des coopératives, définitivement hors de l'organisme qui devait redéfinir toutes les conditions de production, de distribution et d'exploitation cinématographiques en 1975[197]. »

Lorsque le Groupe de travail annonça son plan de production pour 1975, la fronde des cinéastes, rassemblés au-delà des distinctions des coopératives, devint claire comme le décrit António-Pedro Vasconcelos :

> Du point de vue de l'organisation, il y eut quelque chose d'important : la prise de pouvoir par le PC qui domine l'IPC. C'était un moment important de résistance de cinéastes réunis autour des trois coopératives, le Centre Portugais du Cinéma, Cinequanon, et Cinequipa. Ces trois coopératives se réunissaient pour tenter de combattre la prise de pouvoir de l'IPC par le PC. Nous nous sommes retrouvés confrontés à une menace de voir s'installer au Portugal un régime dictatorial, et une menace de censure pour les non-alignés qui nous faisait peur. Ce groupe s'est réunit et a fait un accord secret pour refuser les mesures de l'IPC. En réponse, l'IPC décida alors de reverser la taxe des 15% sur les billets selon des partis pris idéologiques aux réalisateurs alignés avec le PC. Notre pacte secret consistait à faire que si l'un d'entre nous obtenait des subventions, il acceptait de les diviser entre tous. Ce fut une chose que l'IPC n'a pas acceptée. Et il y a eu une période où certains d'entre nous ont eu de grosses difficultés pour pouvoir filmer[198].

Ce dont parle ici António-Pedro Vasconcelos est constitutif de toutes les difficultés que rencontra le cinéma portugais pendant la Révolution de 1974-1975. Incapable de trouver un système viable et permettant d'appuyer le mouvement en cours, l'IPC semblait pour certains

---

[197] José Filipe Costa, *O cinema ao poder! A Revolução do 25 de abril e as políticas de cinema entre 1974-76: os grupos, instituições, experiências e projetos.*, *op. cit.*, p. 80.
[198] Extrait d'un entretien avec António-Pedro Vasconcelos réalisé en février 2011 à Lisbonne.

devenir un instrument politique du Parti communiste portugais, le surnommant ironiquement « I-PC » en en détachant les sigles qui l'identifiaient subitement au Parti communiste.

Après avoir observé les projets soumis par les cinéastes, le Groupe de travail rendit les résultats du plan de production de l'IPC au mois de juin 1975. João Bénard da Costa en décrit ainsi la réception :

> Le 1er mai 1975 – jour de sortie des *Armes et le peuple* – le Décret-loi 257-75, signé par le Premier ministre Vasco Gonçalves et par le ministre de la Communication sociale, Correia Jesuíno (dont la tutelle s'étendait au cinéma), annula une partie de la Loi 7/71 et ouvrit la porte à la nationalisation de la production nationale et à la conversion des cinéastes en fonctionnaires publiques. Quelques jours plus tard, fut annoncé le plan de production de l'IPC pour 1975. À la surprise générale, de nombreuses figures du Nouveau cinéma portugais étaient ignorées tandis qu'étaient soutenus les projets de cinéastes de l'ancien régime – désormais reconvertis – comme Arthur Duarte, Constantino Esteves, l'assistant vétéran Teixeira da Fonseca (né en 1925) ou Artur Semedo. Il s'agissait d'un plan bien plus réactionnaire que celui de 1974 où seuls étaient sauvés les projets de Manoel de Oliveira, Fernando Lopes et Fernando Matos Silva, et qui, par ailleurs, se tournait exclusivement vers des militants du parti communiste ou des compagnons de route : João César Monteiro (qui adhéra de façon éphémère au parti communiste entre 1975 et 1978), Eduardo Geada, Luís Couto.
>
> Les réactions ne se firent pas attendre et furent très violentes. Tout au long de « l'Été chaud » se succédèrent les initiatives. Manoel de Oliveira, Fernando Lopes et Fernando Matos Silva refusèrent les subventions ; les coopératives (…) accusèrent le gouvernement de dirigisme et demandèrent la démission du ministre et de son directeur-général en raison de leur attitude « arbitraire » et « partisane ». Le ministre répondit en disant vouloir faire du ministère un « tribunal du goût » et accusa les contestataires d'être des « intellectuels pseudo-révolutionnaires, déconnectés des vrais intérêts du peuple ». Ces derniers répondirent, en organisant, à Caldas da Rainha, les Premières rencontres des cinéastes portugais (juin 1975), durcissant le combat, qui ne s'acheva qu'après le 25 novembre, avec la mise à l'écart des responsables du « jdanovisme » portugais[199].

L'annonce de ce plan de production, son accueil et les querelles qui suivirent marquèrent « de façon irréversible le champ de bataille et la situation de rupture entre les coopératives et

[199] João Bénard da Costa, *Histórias do cinema*, *op. cit.*, p. 148-149.

l'État[200]. » Autrement dit, et comme le souligne Jacques Lemière, ces échanges de bons mots évoqués par João Bénard da Costa introduisirent une scission profonde entre les cinéastes d'un côté, vilipendés par les institutions étatiques et la classe politique comme des intellectuels détachés des intérêts du peuple, et l'État de l'autre, critiqué par les cinéastes pour son refus de prendre en compte la voix des professionnels du milieu du cinéma[201].

Le refus de suivre le plan de production annoncé par l'IPC fut entériné notamment par une déclaration des coopératives au début du mois de juin, à travers une déclaration signée par les membres des différentes coopératives où ces derniers s'engagaient notamment « à accepter collectivement les subventions qui seraient distribuées individuellement à certains d'entre eux pour redistribuer ensuite démocratiquement le montant déterminé par la somme de ce ces subventions aux réalisateurs et autres travailleurs de la production qui souscrivent à cette déclaration. » (Voir Annexe n°1) Ce « Pacte des coopératives » fut l'embryon d'un front commun : l'ACOBAC.

À la fin du mois de juin 1975, les cinéastes signèrent une « Prise de position de professionnels de la production cinématographique face à la grave situation du cinéma portugais » pour contester l'élaboration d'une nouvelle loi du cinéma par des institutions jugées illégitimes. La méfiance envers une nouvelle censure, « jdanoviste » cette fois pour reprendre le terme de João Bénard da Costa, prit toute son ampleur avec le cas « paradigmatique » du projet de film *A Recompensa* d'Arthur Duarte ; ce dernier était en effet sélectionné par le plan de production sous réserve de « se terminer avec la victoire de la lutte des travailleurs[202] ». Vasco Pinto Leite assura par la suite que cette suggestion venait du réalisateur lui-même et qu'il ne s'agissait donc pas d'une forme de dirigisme des autorités[203]. Pour autant, cet exemple mettait en lumière un questionnement sur le cinéma qui « devait » être fait en temps de révolution, révélant les conceptions divergentes et les moyens parfois contradictoires proposés par les acteurs du secteur.

---

[200] José Filipe Costa, *O cinema ao poder! A Revolução do 25 de abril e as políticas de cinema entre 1974-76: os grupos, instituições, experiências e projetos.*, *op. cit.*, p. 91.
[201] Jacques Lemière, *Le cinéma comme interpellation du pays*, *op. cit.*, p. 235.
[202] José Filipe Costa, *O cinema ao poder! A Revolução do 25 de abril e as políticas de cinema entre 1974-76: os grupos, instituições, experiências e projetos.*, *op. cit.*, p. 88.
[203] *Ibid.*, p. 89.

## 2.2. La clé de voûte du processus : les Unités de production

Cette crispation générale était indissociable du contexte de cette période de l'été 1975 surnommé « l'Été chaud » (« *Verão quente* » en portugais). Les partis de droite et l'Église, refusant le tournant communiste, étaient alors soupçonnés de soutenir un activisme violent qui visait les bureaux des partis et groupes d'extrême-gauche. Les épisodes les plus tristement célèbres furent les incendies et les mises à sac des locaux du PCP dans le nord du Portugal. A l'été 1975, le Portugal semblait alors être au bord d'une guerre civile, selon les observateurs internationaux. Plus largement encore, les intérêts états-uniens étaient également en jeu, en témoigne la présence à Lisbonne de Frank Carlucci, ambassadeur et membre de la CIA ; le refus de voir s'installer un régime communiste poussait les États-Unis à envisager une intervention militaire et à déployer un porte-avion dans le Tage[204]. Cet « Été chaud » eut pour principale conséquence la chute du 4ème gouvernement provisoire, puis du cinquième, avec la démission de Vasco Gonçalves, membre du MFA et proche des communistes.

C'est dans ce contexte qu'une des ultimes expériences de cette volonté de socialisation du cinéma naquit et compléta temporairement les nouvelles modalités du cinéma portugais. Dans un premier temps, les cinéastes allaient être amenés à devenir des fonctionnaires, rattachés à l'IPC, ensuite, une grande partie de leur travail de réalisation devait se concrétiser au sein des Unités de production.

> Émergeant d'un temps conflictuel, dominé par des attentes nombreuses et contradictoires, et de déplacement de pouvoirs, le Noyau des Unités de production eut une existence *sui generis* au sein de l'IPC. Il fonctionna d'août 1975 à juin 1976, réussissant à regrouper près de 150 travailleurs, techniciens, réalisateurs, agents administratifs. Parmi la liste de ceux qui adhérèrent aux Unités de production, il y avait, entre autres noms de réalisateurs, ceux de João César Monteiro, Eduardo Geada, Luís Filipe Rocha, Luís Couto, Arthur Duarte, Teixeira da Fonseca et Artur Semedo. Créées dans la séquence allant du 11 mars aux élections pour

[204] C'est exactement ces prémisses interventionnistes états-uniennes que João César Monteiro conteste dans *Que ferais-je de cette épée ?* (*Que Farei Eu com Esta Espada?*, 1975). Il filme ainsi Margarida Gil en tenue guerrière, bravant le porte-avion états-unien sur le Tage avec une épée. Le montage du film, alliant citation cinéphile et provocation politique, assimile par ailleurs l'arrivée des navires de l'OTAN à des plans du *Nosferatu, le vampire* de F. W. Murnau (1922) montrant le vampire amenant avec lui la peste.

> l'assemblée constituante du 25 avril 1975, les Unités de production furent, durant cette année, le point de discorde entre Pinto Leite, Correia Jesuíno et les coopératives[205].

Les Unités de production apparaissaient comme la clé de voûte de la nouvelle architecture du cinéma portugais pensée par Vasco Pinto Leite et son ministre Correia Jesuíno. José Filipe Costa rappelle le premier principe énoncé dans un texte de présentation intitulé « Définition des Unités de production » :

> Les Unités de production sont à la base de l'organisation de la production de films de l'Institut portugais du cinéma. Elles permettront la concrétisation, dans la pratique, de la socialisation du cinéma portugais et, par conséquent, la collectivisation des moyens de production, la garantie du plein emploi des travailleurs, la création des conditions pour une autonomie effective du travail de production artistique[206].

Parmi les partisans et soutien de cette politique, les noms de Manuel Neves, issu des ciné-clubs, et d'Henrique Espírito Santo, qui fut producteur et directeur de production de plusieurs films du Nouveau cinéma portugais dans la première moitié des années 1970, pouvaient être assimilés à des « relais » de la politique gouvernementale. Les deux, militants du Parti communiste portugais, eurent des rôles-clés dans les nouvelles inflexions prises par Pinto Leite : Manuel Neves à travers sa présence dans le Groupe de travail et Henrique Espírito Santo en tant que directeur de production des Unités de production à partir d'août 1975.

Composées de petites équipes de production, les Unités de production avaient pour but la réalisation de films suivant des plans annuels. Sous l'égide de l'IPC, elles devenaient donc la première branche réellement « collectivisée » du cinéma portugais et semblaient annoncer la suite pour la distribution et l'exploitation. Seulement, leur lancement durant l'été 1975 intervenait déjà tardivement, dans un état intermédiaire de transition qui n'aboutit pas (la socialisation du pays) et dut faire face à la contestation des cinéastes des coopératives (ACOBAC). La ligne de fracture s'affinait désormais autour de la question de l'indépendance vis-à-vis de l'État : d'un côté, les Unités de production, réponses révolutionnaires à l'urgence sociale et politique, sous l'administration de l'État (à travers l'IPC), entièrement financées par ce dernier et sans buts lucratifs – les profits ne pouvaient que servir au fonctionnement des Unités de production et de l'IPC ; de l'autre côté, les coopératives, dont les objectifs étaient par

---

[205] José Filipe Costa, *O cinema ao poder! A Revolução do 25 de abril e as políticas de cinema entre 1974-76: os grupos, instituições, experiências e projetos.*, *op. cit.*, p. 117.
[206] *Ibid.*, p. 119.

ailleurs assez similaires, mais au sein desquelles les cinéastes souhaitaient conserver leur indépendance et où les profits pouvaient être partagés au sein de la coopérative, sans passer par l'IPC. En septembre 1975, les travailleurs des Unités de production prônèrent même une collectivisation des moyens de production sans dédommagement étatique, ce qui fut interprété par les coopératives comme une menace directe envers leurs existences et leurs possibilités de fonctionnement. La question du capital (moyens de production et contrôle des bénéfices éventuels) était au cœur de la lutte :

> Les objectifs et la philosophie de l'organisation politique des Unités de production pouvaient se croiser avec beaucoup des points défendus dans le document rédigé par Galvão Teles et Fonseca e Costa au sein du STPCT, où se regroupaient les participants des coopératives, cependant, en dernière instance, ces derniers voulaient capitaliser et distribuer l'argent entre eux, sans passer par un contrôle étatique. Pour les coopérativistes, la socialisation n'excluait pas la capitalisation, condition nécessaire à l'autonomie face au pouvoir politique[207].

Cette problématique révélait également les types de modèles coopératifs possibles au sein d'un État en voie de devenir socialiste. Le cinéaste Rui Simões, qui, du fait de son exil, était distant des mouvements et entités antérieurs (Nouveau cinéma portugais, CPC, SNPC), expérimenta le fonctionnement en coopérative avec sa propre structure, Virver. Son opinion sur la question de l'autonomie tourne également autour d'un autre principe capitaliste difficile à faire vaciller, la propriété privée :

> Je ne voulais pas m'aligner avec la coopérative qu'on avait vue dans l'histoire, je respectais la propriété privée. J'étais contre la collectivisation des moyens de production, parce que je savais que ça allait un jour craquer. Chacun de nous allait investir, selon ses moyens. Chacun a sa fonction, je suis contre le collectif total, mais je suis pour qu'on mette la richesse en commun dans le travail. Si l'un a plus d'argent, il achète une machine et la loue aux autres. Parce que si nous achetons ensemble, que se passera-t-il si on se dispute[208] ?

Que ce soit à travers la prise de position collective des membres de coopératives (dont parlait António-Pedro Vasconcelos, cité plus haut), ou dans les mots d'un cinéaste plus en marge des premières coopératives (CPC, Cinequanon, Cinequipa), les débats achoppaient

---

[207] *Ibid.*, p. 123.
[208] Extrait d'un entretien avec Rui Simões réalisé en avril 2010 à Lisbonne.

autour des propositions de socialisation étatique. Au-delà des convictions parfois pourtant proches, les cinéastes et les hommes politiques, ici ceux issus du Parti communiste portugais, trouvaient un point de désaccord fondamental : le rôle de l'État dans la régulation de l'activité cinématographique. La tension était arrivée à un tel point, qu'il y eut des confrontations physiques[209].

### 2.3. Changement de direction et abandon de la socialisation

Le destin du fonctionnement du cinéma portugais apparaît extrêmement lié aux aléas de l'avancée du processus révolutionnaire. Ainsi, après avoir ressenti la chaleur de ce fameux été 1975, celui où le Portugal fut le plus à même de devenir socialiste et le plus proche de l'implosion, la fin de l'année 1975 apportait une forme de « retour à la normale ». Les mois de septembre et novembre 1975 furent ainsi décisifs. Le 25 novembre 1975 reste en effet la date qui clôt en grande partie le processus révolutionnaire ouvert le 25 avril 1974. Un nouveau coup d'État militaire répondait à celui des capitaines d'Avril, mais cette fois, la « gauche militaire » incarnée par Otelo Saraiva de Carvalho (COPCON) fut défaite par la « droite militaire » menée par Ramalho Eanes et Jaime Neves. Le risque de guerre civile, qui avait atteint un point culminant après le 12 novembre et les modifications dans la hiérarchie militaire apportée par le Conseil de la révolution, se résolut par ce contrecoup qui écarta définitivement la gauche révolutionnaire du pouvoir.

Durant cette séquence, s'opéra donc un changement de gouvernement, les communistes voyant leur influence nettement diminuée au profit des membres du Parti socialiste portugais notamment. José Filipe Costa décrit ainsi cette période de transition :

> Ce qui apparut comme nouveau en septembre 1975, un mois après la formation des Unités de production, tenait à la prise en compte par le gouvernement de la seconde force que représentaient les coopératives. Le remaniement gouvernemental qui eut lieu entre le 5ème et le 6ème Gouvernement provisoire ce même mois, puis le 25 novembre, furent des événements de force contraire aux politiques de Vasco Pinto Leite, en donnant un nouveau souffle à la place des coopératives dans le champ politique. Pour ces dernières, le démantèlement des Unités de production de l'IPC était prioritaire.

---

[209] José Filipe Costa, *O cinema ao poder! A Revolução do 25 de abril e as políticas de cinema entre 1974-76: os grupos, instituições, experiências e projetos.*, *op. cit.*, p. 122.

> Les nouveaux dirigeants qui s'occupèrent désormais du cinéma eurent un rôle prépondérant dans la reconfiguration de ce champ. Almeida Santos, qui venait du parti socialiste, fut nommé le 19 septembre 1975 comme ministre de la Communication sociale, à la place de Correia Jesuíno. Plus tard, en janvier 1976, David Mourão-Ferreira prit le poste de secrétaire d'État à la Culture. […] En conséquence du remaniement gouvernemental, Vasco Pinto Leite prit la charge de directeur de la Programmation culturelle. Le bilan de ces changements dans l'organigramme politique fut la disparition des Unités de production[210].

La situation semblait donc tourner à l'avantage des coopératives qui, en octobre 1975, obtinrent même du gouvernement une révision du plan de production annoncée par l'IPC en juin. Ainsi, la coopérative Cinequanon put se féliciter de pouvoir finalement recevoir des fonds pour la production de deux longs-métrages de fiction (*La Confédération* (*A Confederação*, 1978) et *As Horas de Maria*, 1977) et d'un moyen-métrage documentaire (*Areia, Lodo e Mar*)[211].

Fraîchement nommé, Almeida Santos prit une autre décision qui allait ouvertement dans le sens des coopératives (ACOBAC) : il nomma au sein de l'IPC une Commission administrative pour gérer l'institution, ainsi qu'une Commission d'enquête chargée d'analyser la façon dont l'IPC avait fonctionné sur les cinq dernières années. Dès lors, l'IPC devint, selon les termes de José Filipe Costa, une sorte de « corps schizophrénique[212] » avec, dans la même institution, le même bâtiment, le Noyau des Unités de production toujours dirigé par Henrique Espírito Santo, et la Commission administrative à la tête de laquelle avait été nommé le cinéaste António de Macedo (membre fondateur de Cinequanon), deux organes dont les buts étaient tout à fait distincts et même ostensiblement contradictoires. Le gouvernement sembla se montrer intransigeant et ordonna plusieurs enquêtes pour contrôler l'activité des Unités de production, convoquant par exemple Henrique Espírito Santo pour qu'il rendît des comptes (mai 1976), puis en décidant d'invoquer la nécessité d'une nouvelle restructuration de l'IPC. Pour les défenseurs des Unités de production, comme Eduardo Geada, il s'agissait là d'un retour évident au fonctionnement capitaliste et un abandon regrettable des idéaux révolutionnaires de socialisation. Par ailleurs, un compromis permit à l'Unité de production n°1, responsable de la production et de la réalisation d'un journal d'actualités (*Jornal Cinematográfico Nacional*), de

---

[210] *Ibid.*, p. 118.
[211] « Quatro anos de vida para a Cinequanon », *Isto é Cinema*, juin 1978, nº 19, p. 14.
[212] José Filipe Costa, *O cinema ao poder! A Revolução do 25 de abril e as políticas de cinema entre 1974-76: os grupos, instituições, experiências e projetos.*, *op. cit.*, p. 125.

continuer son activité. José Filipe Costa note que simultanément à cette désagrégation des Unités de production et à l'abandon de la politique défendue par Vasco Pinto Leite, le SNPC devint dans le champ syndical l'interlocuteur privilégié du gouvernement pour la préparation d'une loi pour réformer l'IPC, symbolisant encore la victoire des défenseurs du modèle coopérativiste[213]. Paradoxalement, le retour en grâce des cinéastes des coopératives allait de pair avec une certaine inflexion envers le milieu de la distribution et de l'exploitation, pourtant un « ennemi » de la lutte de l'immédiat post-25 avril : pour relancer le cinéma et surtout les recettes, « l'entrée de films étrangers sur le marché portugais était maintenant très souhaitable, car elle générerait des recettes de billetterie profitables à la production cinématographique nationale[214]. »

Ainsi se concluait la séquence ouverte en avril 1975, celle que Luís de Pina décrit comme étant, durant plusieurs mois « un espace d'expériences, en recherche permanente de solutions[215] ». José Filipe Costa en tire également une conclusion éclairante :

> Malgré toutes les annonces, les propositions et les contre-propositions, aucun nouveau régime juridique ne remplaça celui de 1971 qui allait perdurer dans les années 1980 et 1990. Le rôle régulateur de l'activité du cinéma resta dans les mains de l'État, à travers l'IPC, successivement géré par diverses commissions administratives, et à qui incomba également de soutenir la majorité de la production cinématographique. Cependant, l'État finit par ne pas toucher ce qui était l'essentiel du modèle économique dans lequel vivaient les distributeurs et les exploitants privés, même si, avec le temps et de différentes façons, il avait soutenu la distribution de films dont le profil ne coïncidait pas avec une logique de rentabilisation lucrative maximale.
>
> En d'autres termes, la question complexe de la diffusion du cinéma portugais, dans un marché de libre concurrence, continuait de peser sur les discussions concernant l'activité cinématographique. La grande question de la distribution et de l'exploitation, soulevée par la révolution, restait en suspens, résonnant jusqu'à nos jours. D'une certaine manière, le « voyage » amorcé cette matinée du 29 avril 1974 par les cinéastes occupant l'IPC, a fini par se prolonger dans le temps, avec un horizon sans fin[216].

---

[213] *Ibid.*, p. 129.
[214] *Ibid.*
[215] Luís de Pina, *A Aventura do cinema português*, *op. cit.*, p. 87.
[216] José Filipe Costa, *O cinema ao poder! A Revolução do 25 de abril e as políticas de cinema entre 1974-76: os grupos, instituições, experiências e projetos.*, *op. cit.*, p. 130-131.

## 3. L'ère du collectif : réalités et limites

Après avoir décrit les luttes de pouvoir au niveau institutionnel, il convient de revenir également sur la manière dont les cinéastes s'étaient immédiatement et naturellement organisés sous la forme de coopératives éparses.

Comme le souligne Paulo Cunha dans sa thèse sur le Nouveau cinéma portugais, et comme évoqué plus haut ici dans l'histoire des prémisses de ce renouveau cinématographique, le mode de production de type coopérativiste avait déjà été expérimenté pour le film *Dom Roberto* de José Ernesto de Sousa, mais pour être totalement précis, il faudrait rappeler la réalisation de *Cais do Sodré* d'Alejandro Perla en 1946 comme la première production portugaise sous le régime de coopérative[217]. La Coopérative du spectateur, créée sous l'impulsion d'Ernesto de Sousa, du ciné-club et de la revue *Imagem*, permit ainsi de lever des fonds auprès des spectateurs eux-mêmes afin de produire des films. Le projet était en effet pensé pour être durable et favoriser la création cinématographique de jeunes cinéastes, notamment dans le court-métrage. L'échec en billetterie de *Dom Roberto* eut raison des ambitions annoncées. Cunha révèle par ailleurs que s'il s'agissait bien d'une production lancée sous le mode de la coopérative, la part d'argent récupérée par souscriptions des spectateurs ne représentait sans doute que 20 à 25 % du budget du film, le reste ayant été permis grâce aux efforts consentis par l'équipe de tournage ou aux concessions et collaborations des laboratoires et de la société de distribution ; en ce sens, la dimension coopérativiste était plus symbolique que concrète[218].

Cependant et contrairement au cas ponctuel qu'avait été *Cais do Sodré*, l'idée coopérativiste resta « dans l'air du temps » et continua d'animer certains débats sur les modes de production cinématographique. Paulo Cunha note ainsi la tenue d'un cycle de cinéma et des tables-rondes sur le coopérativisme en février 1963 au Ciné-club de Porto et trouve dans les sociétés de production Media Filmes, Unifilme, ou Cinenovo (toutes animées par des cinéastes du Nouveau cinéma portugais au tournant des années 1960-1970) une « philosophie de production » qu'il qualifie de « pro-coopérativiste »[219].

---

[217] Paulo Cunha, *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980), op. cit.*, p. 402.
[218] *Ibid.*
[219] *Ibid.*, p. 403.

Enfin, cette idée « coopérativiste » comme mode de production envisageable pour répondre à la fragilité structurelle du cinéma portugais séduisit même la Fondation Calouste Gulbenkian. Après un peu plus d'une décennie d'existence (elle fut créée au Portugal en 1956), cette institution avait pourtant préféré se tenir à distance du cinéma contrairement à d'autres disciplines artistiques (danse, théâtre, etc.). Elle fut néanmoins à l'origine de la création du Centre portugais du cinéma (CPC) à la toute fin des années 1960. Impulsion inédite dans la production, la structure coopérativiste du CPC permit, bon an mal an, la production de plusieurs longs-métrages entre 1971 et 1976. Cependant, les divisions entre différents groupes de cinéastes au sein même du CPC révélèrent que la coopérative, solution englobante et dynamisante, ne pouvait pas satisfaire toutes les aspirations et conceptions de cinéma (3.1.). Au sein d'une unique coopérative fédératrice avant le 25 avril 1974, les cinéastes se réunirent sous d'autres structures plus petites et plus productives au regard du processus après le 25 avril 1974 : plusieurs coopératives devinrent réellement efficientes à ce moment précis avec, pour chacune d'entre elles des raisons d'être et des productions différentes en lien avec le processus révolutionnaire (3.2.).

### 3.1. Continuité et fin du Centre portugais du cinéma

L'union stratégique entre les cinéastes et la Fondation Calouste Gulbenkian avait mis en avant le moment d'une reconnaissance du cinéma comme art par l'institution ; c'est ce que traduisaient les arguments énumérés par Paulo Cunha pour justifier les bonnes circonstances qui ont amenées la Fondation Calouste Gulbenkian à soutenir le cinéma : « les prouesses esthétiques des propositions des Productions Cunha Telles, l'évolution de l'œuvre de Manoel de Oliveira, surtout d'*Acte du printemps* (*O Acto da Primavera*, 1963) et *La Chasse* (*A Caça*, 1964), et son "collage" à la nouvelle génération, et la formation culturelle des jeunes réalisateurs à l'étranger[220]. »

Alors même que le CPC pouvait apparaître comme une relance inespérée de la production cinématographique pouvant bénéficier à la jeune génération du Nouveau cinéma portugais, la démarche fut critiquée ou regardée avec méfiance par certains cinéastes et producteurs : c'était le cas de Cunha Telles mais également de João César Monteiro. Ce dernier entretenait par

[220] *Ibid.*, p. 405.

exemple une relation personnelle conflictuelle avec António de Macedo qu'il avait qualifié publiquement d'« incompétent » et de « pauvre diable »[221]. De même, l'accueil de certains films par les autres cinéastes était parfois très mitigé et pouvait ranimer de vieilles disputes, ce que n'aidait pas le fait que certains cinéastes étaient (ou, du moins, avaient été) également critiques de cinéma. D'autres, enfin, avaient pointé du doigt la direction du CPC pour son manque de transparence et son absence de fonctionnement démocratique ; ainsi, un groupe réunissant António de Macedo, José Fonseca e Costa, Luís Galvão Teles, Henrique Espírito Santo, João Franco, et Amílcar Lyra s'était déjà rassemblé autour du projet d'une nouvelle coopérative en décembre 1973 et avait même rédigé des statuts – il s'agissait de Cinequanon qui ne fut officialisée qu'après la révolution.

Paulo Cunha trouve également un autre point d'explication très simple justifiant la difficile cohésion du groupe : le système des coopératives ne pouvait tenir qu'avec un petit nombre de membres[222] d'où les difficultés du CPC à tenir avec ce grand nombre de cinéastes dès ses débuts, puis l'éclatement vers des structures plus petites (Cinequanon, Cinequipa, Grupo Zero, etc.). Ce qui ressort enfin et dès les débuts du Nouveau cinéma portugais, c'est l'existence de différents courants se retrouvant sur des « préférences » de cinéma (les néo-réalistes et les pro-Nouvelle vague, voire des cinéastes plus radicaux et politiques – les « kimonistes ») et des affinités personnelles. L'émergence de multiples coopératives se trouve sans doute au croisement de ces justifications pragmatiques (le nombre de membres propice au bon fonctionnement de la coopérative) et idéologiques (la pensée du cinéma et les affinités).

Malgré les tensions et le délitement progressif du CPC au milieu des années 1970, le cinéma portugais produit au sein de la coopérative eut les honneurs de l'internationalisation et des retours critiques positifs venant de l'étranger. Les films du CPC circulèrent dans de nombreux festivals et *A Promessa* d'António de Macedo fut même le premier film portugais en sélection officielle au festival de Cannes en 1973. En 1972, s'était tenu, lors du festival de cinéma de Nice, le cycle « Jeune cinéma portugais » organisé notamment par Jean Gili et qui mettait en avant des films des productions Cunha Telles, mais également les premières productions du CPC.

---

[221] *Ibid.*, p. 416.
[222] Paulo Cunha, « Um cinema sem produtores? As cooperativas como modo de produção », Atas do II Encontro Anual da AIM, Lisbonne, AIM, 2013, p. 563.

Si les deux premiers plans de production lancés par le CPC (1971-1972 et 1972-1973) et soutenus par la Fondation Calouste Gulbenkian avaient pu se concrétiser (déjà avec quelques retards de production lors du deuxième plan[223]), l'histoire du troisième plan de production (1973-1974), annoncée juste avant le 25 avril 1974, révéla de grandes difficultés dans la bonne gestion des différentes productions lancées. Étaient prévus les films de Manoel de Oliveira (*Benilde ou la Vierge Mère*), les premiers longs-métrages de Rogério Ceitil (*Cartas na Mesa*), de Luís Galvão Teles (*La Confédération*), de Faria de Almeida (*Bonecos de Luz*) et de João Matos Silva (*Antes a Sorte que Tal Morte*). Abandonné lors du deuxième plan de production, *L'Île des Amours* de Paulo Rocha recevait à nouveau une subvention. Si les films d'Oliveira et de Ceitil furent montrés au début de l'année 1975, celui de Galvão Teles ne put être terminé qu'en 1978 (déjà hors du CPC), et celui de João Matos Silva, achevé en 1981, n'eut jamais de sortie commerciale. Enfin, l'argent pour le projet de Faria de Almeida fut redistribué à António Reis et Margarida Cordeiro pour *Trás-os-Montes*[224].

Sans doute perturbé par la période révolutionnaire et l'annonce récente du premier plan de production de l'IPC (en mars 1974), le CPC perdit son rôle de « pôle » central et centralisateur pour la production de films dans les années suivantes, laissant place à la volonté des groupes de s'autonomiser et d'expérimenter un idéal coopérativiste plus en phase avec le processus révolutionnaire. Par ailleurs, le soutien annuel de la Fondation Calouste Gulbenkian qui avait été confirmé sur trois ans permettant trois plans de production, arrivait à son terme. Le CPC, qui devint progressivement le refuge de ceux qui se méfiaient également d'un IPC sous influence trop partisane à leur goût[225], continua de produire quelques films – comme *Emigr/Antes… e Depois?* d'António-Pedro Vasconcelos (1976) commandé par le secrétariat d'État à l'Émigration –, notamment grâce au projet du Musée de l'image et du son, entériné lors des discussions sur la fameuse Loi 7/71.

Le CPC travailla également pour la télévision portugaise, notamment à travers la série « Cantigamente » produite par la RTP, qui permit des réalisations de Fernando Lopes, Rogério Ceitil, ou António Escudeiro[226].

---

[223] Voir dans le Chapitre 1, 2.4. Seconde salve : les années Gulbenkian.
[224] Paulo Cunha, *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980), op. cit.*, p. 420.
[225] Voir dans ce chapitre, 2.1. Accélération du processus de socialisation du cinéma
[226] *Cinéma portugais « d'intervention »*, ACOBAC, 1976.

Ainsi, le Centre portugais du cinéma, qui par sa forme, avait été la première coopérative de cinéastes du Portugal, continua effectivement à fonctionner pendant la période révolutionnaire, mais il devint rapidement « une coopérative comme les autres[227] ».

Pour se situer, le CPC réaffirma sa ligne de conduite dans un document pour la promotion du film *Les Démons d'Alcácer Quibir* (*Os Demónios de Alcácer-Kibir*) de José Fonseca e Costa, tourné en 1975, présenté à Cannes en 1976 et sorti en 1977 : « Actuellement, le CPC est une des coopératives de cinéastes indépendants qui, au Portugal, poursuivent un cinéma d'intervention, sinon engagé[228]. »

L'ultime page de l'histoire du CPC se referma, cinématographiquement, avec celui avec qui elle avait commencée : Manoel de Oliveira. Un des premiers films produits par le premier plan de financement CPC-Gulbenkian fut en effet *Le Passé et le présent*, rétribution des jeunes cinéastes du Nouveau cinéma portugais envers un grand-maître avec peu de films à son actif, du fait de la situation fragile et fermée du cinéma portugais avant les années 1960-1970. Le dernier grand film produit par le CPC, du moins en partie, fut *Amour de perdition* (1979). Jacques Lemière consacre d'ailleurs une sous-partie à « l'affaire *Amour de perdition* » dans sa thèse, soulignant que le film est à la fois révélateur des tensions et scissions dans le milieu du cinéma portugais, caractéristique de l'instabilité politique que traverse la société alors, en même temps que le film est un pivot, le point de transition vers un nouveau modèle du cinéma portugais[229]. *Amour de perdition* apparaît dans l'histoire du cinéma portugais comme le « film de référence et de rupture esthétique décisives pour la relève de jeunes cinéastes qui a suivi les années d'Avril dans le cinéma portugais (Joao Botelho, João Mario Grilo, Pedro Costa) et [qui continue] d'exercer une influence profonde sur leurs aînés (par exemple, le Paulo Rocha de *L'Île des Amours*)[230]. » Entretemps, avant de devenir ce film emblématique, la production puis la réception du film avaient fait jaillir les querelles (disputes de pouvoir sous couvert de conceptions politiques) au sein des professionnels du cinéma ainsi que du monde journalistique. António-Pedro Vasconcelos, qui fut à ce moment-là un des rares défenseurs de Manoel de Oliveira, se souvient :

---

[227] Propos de José Alvaro Morais, cité dans Jacques Lemière, *Le cinéma comme interpellation du pays*, *op. cit.*, p. 231.
[228] *Ibid.*
[229] *Ibid.*, p. 284-305.
[230] *Ibid.*, p. 303.

> En outre, il y a un autre phénomène, après le 25 avril, quand Manoel de Oliveira voulait faire *Amour de perdition*, tous mes collègues ne voulaient plus le soutenir, et j'ai dû mettre trois ans pour le produire avec Paulo Branco. A partir de là, tout le monde disait de Manoel de Oliveira qu'il était un cinéaste réactionnaire, qu'il n'avait pas le droit de filmer. Après sa consécration en France, il a fini par être célébré au Portugal d'une manière un peu absurde parce qu'il est devenu un réalisateur qui, tous les ans, obtient des financements et peut filmer ce qu'il veut ; il a une liberté qu'aucun autre réalisateur n'a. Donc le CPC ce n'était pas facile, c'était un groupe, avec des idées[231].

Manoel de Oliveira lui-même a expliqué à Jacques Lemière que les autres membres du CPC lui avaient demandé de « rétrocéder » une partie du budget à la coopérative pour d'autres films au moment de la production, production qui fut dès lors très compliquée, précaire, voire « catastrophique » selon les propos du cinéaste João Botelho. Simultanément à cette dispute financière, une partie de la presse reprocha en outre à Oliveira de choisir un sujet en décalage total avec la réalité sociale et politique vécue par les Portugais en temps de révolution – et des cinéastes semblaient avoir du mal à comprendre ce projet, loin de la nécessité des cinémas militant ou engagé. Oliveira dut se justifier et, grâce au soutien apporté ensuite par la VO Filmes, société de production fondée par António-Pedro Vasconcelos et Paulo Branco, il put terminer son film. « L'affaire *Amour de perdition* » fut encore plus complexe : le film eut deux existences, une à la télévision (le film était coproduit par la RTP également), divisé en épisodes et montré en noir et blanc pour raisons techniques (la télévision portugaise n'était pas encore passée à la couleur), et l'autre en salles, mais bien après (sortie officielle en 1979). Cela accentua encore plus l'incompréhension et le malentendu autour du film : la version télévisée ne rendait en effet pas honneur à l'ampleur du projet d'Oliveira. C'est grâce à la réception critique à l'étranger, et notamment en France, que le film put être accueilli avec bienveillance et éloges, permettant à Oliveira de réaffirmer son talent face à ses détracteurs portugais. Dans tous les cas, les crispations autour de ce film et leurs conséquences sont des révélateurs de la fin du modèle coopérativiste global proposé par le CPC au début des années 1970. Déjà divisé par l'émergence de plus petites structures après la révolution, le CPC ne survit pas à la difficile production de ce qui allait être un chef-d'œuvre reconnu de Manoel de Oliveira. Autrement dit :

[231] Extrait d'un entretien avec António-Pedro Vasconcelos réalisé en février 2011 à Lisbonne.

> L'épuisant processus productif du film *Amour de perdition* (1976-1978) de Manoel de Oliveira marque symboliquement l'échec du mode de production coopérativiste et lance le nouveau paradigme qui s'imposera dans la décennie 1980 : il marque la fin de la « production militante du cinéma d'Avril » et projette l'internationalisation du cinéma portugais initiée quelques années plus tard par António-Pedro Vasconcelos et Paulo Branco au sein de la VO Filmes, « société de production de films d'auteur, un peu dans l'esprit des productions françaises d'art et essai ». Avec la fin du CPC, le modèle de production par la coopérative était terminé et surgissaient d'autres modes de production qui allaient s'y substituer dans la prochaine décennie, notamment la coproduction avec des partenaires étrangers[232].

### 3.2. L'épisode coopérativiste, du PREC à la fin des années 1970

Comme évoquée plus haut, la naissance d'autres coopératives n'était pas simplement une réaction aux conflits internes au CPC, mais également une actualisation des différents courants politiques au sein d'un vaste groupe de cinéastes et de techniciens, et aussi des affinités présentes dans le groupe à l'image de ce qu'en dit António-Pedro Vasconcelos :

> [L]e CPC c'était ça, une coopérative où on s'organisait selon ce qu'on devait faire. Ce ne fut pas facile. Nous avions une certaine somme de la Fondation Calouste Gulbenkian – je ne me rappelle plus des chiffres exacts – par an, comme nous étions vingt, nous divisions par vingt, et nous devions créer des groupes par *affinités*, et nous mettions la somme en commun pour faire le film, l'année d'après, les équipes changeaient, ainsi de suite[233].

Les coopératives de cinéastes au Portugal correspondent à une époque et à un mode de production qui était à la fois une réponse à l'incapacité chronique d'une production équilibrée et régulière au Portugal, et une réaction au processus révolutionnaire. Les coopératives représentaient la forme d'organisation de base de certains groupes et métiers, et les coopératives de cinéastes n'étaient que les équivalents dans le champ du cinéma des coopératives agricoles, de travailleurs ou d'habitants. En ce sens, ces coopératives s'insèrent dans une histoire plus vaste, légitimée par le contexte politique propice à l'expérimentation et à la contestation du modèle capitaliste alors prévalent en Europe occidentale. L'idée de « coopérative » comme

---

[232] Paulo Cunha, *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980), op. cit.*, p. 426.
[233] Extrait d'un entretien avec António-Pedro Vasconcelos réalisé en février 2011 à Lisbonne. Nous soulignons « affinités » pour montrer que les coopératives étaient en fait déjà en gestation à travers les diverses relations au sein du Centre portugais du cinéma.

organisation possible pour des travailleurs puise ses inspirations dans diverses utopies et pratiques expérimentales européennes des XVIII[e] et XIX[e] siècles ; l'impact de la révolution industrielle donna sans doute une justification supplémentaire à ces nouvelles expériences, et les noms de Robert Owen, Charles Fourier ou Étienne Cabet sont intimement liés à cette période de l'histoire européenne. Il est intéressant de revenir sur cette histoire pour saisir, à travers le vocabulaire et ses nuances, les fondements de l'idée coopérativiste :

> Aucune des premières utopies d'entreprises coopératives n'est nommée coopérative : elle est « association » chez Plockhoy et Bellers, « communauté » chez Owen ou « phalanstère » chez Fourier. Cette association est toujours un lieu et un ensemble de personnes liées par des relations originales qui définissent « une petite république » (Plockhoy), « un village d'harmonie » (Owen), « un canton d'essai » (Fourier). […]
>
> Dans tous les cas, c'est la suppression de l'exploitation du travail et de l'aliénation qui l'accompagne par la mise en œuvre d'une nouvelle rationalité qui est en jeu. Le travail fonde ainsi la valeur de la production[234].

On retrouve ainsi dès les débuts de l'idée coopérativiste, les débats liés à la propriété privée et au fonctionnement de la production dans un contexte capitaliste. Dans l'histoire du cinéma, le modèle de la coopérative fut expérimenté à différentes époques et dans différents pays. Ce fut souvent une méthode parallèle à l'industrie, mobilisant les énergies autour d'une volonté commune (par exemple, la production et la diffusion du cinéma expérimental comme la Film-Makers'Cooperative à New York et le Collectif Jeune Cinéma à Paris) et souvent permettant de créer une structure subversive en temps de résistance, de guerre ou de révolution. Dans le cas du Portugal, il est possible de détecter au moins deux chronologies et plusieurs définitions pour les coopératives de cinéma. Premièrement, les coopératives Cinequanon, Cinequipa et Grupo Zero furent les « filles » du Centre portugais du cinéma, en cela qu'elles actualisèrent des groupes préexistants au sein du CPC lui-même et naquirent immédiatement au moment de la Révolution portugaise de 1974-1975 (les groupes étaient déjà formés, seul leur manquait l'officialisation). Ensuite, vinrent des coopératives qui venaient rassembler des groupes nouvellement formés et répondaient souvent à une nécessité de diffusion : ce fut le cas de Virver, autour des films de Rui Simões, de Coopercine, Eranova, FilmForm et Prole Film.

---

[234] Jean-François Draperi, *La république coopérative*, Bruxelles, Larcier, 2012, p. 20-21.

Au même titre que l'épisode révolutionnaire, soudain, vibrant et rapide, l'existence des coopératives se lit au prisme des accélérations et contrecoups socio-politiques du Portugal jusqu'à la fin des années 1970.

### 3.2.1. Cinequanon et Cinequipa, deux coopératives réactives

Les deux coopératives les plus importantes en termes de nombres de personnes y participant par rapport à l'effectif d'origine du CPC furent Cinequanon et Cinequipa. La première s'organisa essentiellement autour d'António de Macedo, la seconde autour des frères João et Fernando Matos Silva. L'objectif commun des coopératives était de produire un autre cinéma et surtout de pouvoir repenser ou détruire le système de production et de distribution d'alors, sans pour autant être complètement d'accord sur les moyens d'y parvenir et sur le nouveau système à valoriser.

Par ailleurs, le cinéma produit par Cinequipa et Cinequanon était indissociable des programmes télévisés durant la période révolutionnaire. Il fallait répondre à l'urgence du processus et des transformations sociales par un cinéma d'intervention, à même de saisir une réalité bouillonnante.

#### 3.2.1.1. Cinequanon

Comme énoncé plus haut, Cinequanon était en gestation dès la fin de l'année 1973, mais elle ne put obtenir des statuts officiels qu'après la Révolution en 1974. En octobre 1974, comme le souligne José Filipe Costa[235], la composition et l'objectif des coopératives furent publiés dans le journal *Expresso*. Ainsi, Cinequanon regroupait dix-neuf membres : Carlos Alberto Pereira, Henrique Espírito Santo, Elso Roque, M. Clara Diaz-Berrio, Amílcar Lyra, Luís Galvão Teles, João Franco, A. Ramos, João Abel Aboim, Leonel Brito, M. H. Ramos, António de Macedo, J. F. Costa, Moedas Miguel, Luís Filipe Costa, José de Sá Caetano, Manuela Moura, Teresa Vaz da Silva, et Luís Filipe Rocha.

Si la volonté d'une contestation du cinéma dominant apparaissait au cœur de l'entreprise coopérativiste, c'était également sur le plan esthétique que Cinequanon et Cinequipa

[235] José Filipe Costa, *O cinema ao poder!: a revolução do 25 de Abril e as políticas de cinema entre 1974-1976 : os grupos, instituições, experiências e projectos*, Lisbonne, Hugin Editores, 2002, p. 42-43.

cherchèrent à se différencier. Ainsi, Cinequanon souhaitait produire un cinéma alternatif en opposition au cinéma commercial dominant. Néanmoins, d'après les propres écrits produits par la coopérative, « initialement, les membres de la coopérative pensaient qu'ils pourraient se dédier à la production de films de fiction, dans un fonctionnement de travail différent » ; pourtant, les projets de Cinequanon furent totalement changés par le surgissement du 25 avril 1974 qui amena « de profondes modifications » et « de nouvelles perspectives de cinéma à faire au Portugal ». Les membres ont donc mis de côté les projets préalablement prévus pour se consacrer à la « réalisation de films d'intervention politique et sociale pour la télévision », ce qui leur semblait un « mode d'action plus correct »[236] dans le contexte révolutionnaire.

Cette volonté de contrer le cinéma commercial et l'adaptation au contexte révolutionnaire ont donc finalement engendré la nécessité d'un cinéma d'intervention. Son principe d'action directe impliquait une production intense, en série, de programmes pour la télévision et le cinéma. Cinequanon réussit à diffuser à la télévision près d'une soixantaine de films qu'elle avait produits, entre sa création effective en juin-juillet 1974 et la fin de la décennie 1970 ; la coopérative alimenta notamment les programmes télévisés « Artes e Ofícios » et « Sonhos e Armas » de la RTP.

En outre, la Cinequanon fut au cœur de la crispation en 1975 qui détermina les coopératives à réagir vivement contre les dirigeants de l'IPC en fomentant le « Pacte des coopératives » en juin 1975[237] :

> La Cinequanon a survécu, durant dix-sept mois, sans aucune participation financière de l'IPC. Pour des raisons politiques, elle fut mise en marge : son opposition hardie et définitive au concept de cinéma où présideraient la fonctionnarisation et la bureaucratie, propre à un cinéma étatisé.
>
> La lutte commença par une lettre ouverte à l'IPC, à propos de *Liberté pour José Diogo* que l'Institut refusait de subventionner car c'était un film à gauche de l'IPC, qui ne l'intéressait pas.

[236] Toutes ces explications proviennent d'un texte de Cinequanon en quatrième de couverture d'un livre édité en 1977 et regroupant le scénario et les dialogues du film *As Horas de Maria* : António de Macedo, *Guião do filme As Horas de Maria com o diálogo integral*, Lisbonne, Cinequanon, 1977, 114 p.
[237] Voir dans ce chapitre, 2.1. Accélération du processus de socialisation du cinéma

Dans le plan polémique de subventions pour 1975 de l'IPC, la Cinequanon fut l'unique entité à ne pas être contemplée, ce qui vint à constituer une tentative d'élimination de la coopérative par un procédé économique[238].

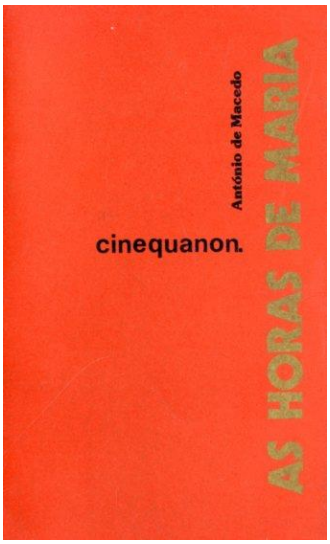



**Figure 1** – Couverture du premier numéro d'une collection de cahiers imaginée par Cinequanon : le scénario et les dialogues du film *As Horas de Maria*, 1977. (Source : archives personnelles)

Ce pacte, comme évoqué plus haut, fut à l'origine de la création de l'ACOBAC, et permit d'instaurer un front uni contre la gestion de l'IPC. Dans la continuité de cette lutte, Cinequanon put obtenir quelques financements (grâce au partage opéré par le CPC et Cinequipa) utilisables en 1976. L'année 1976 est d'ailleurs vécue par Cinequanon comme celle de la « consolidation de sa structure interne[239] », permettant à la coopérative de reprendre sa production de films pour le cinéma cette fois. Pourtant, très dépendante des subventions octroyées par l'IPC, les membres de Cinequanon s'inquiétèrent de l'avenir de leurs projets dès 1977, avec les retards dans l'annonce du plan de production de l'IPC. Ainsi soumis au rythme de l'IPC, l'équipe de Cinequanon pensa à diversifier ses activités à travers une « section de Diffusion, avec l'édition d'affiches, de textes d'informations, et une collection de livres – les "Cahiers Cinequanon" – dont le premier numéro était constitué du scénario intégral du film *As Horas de Maria* (cf. **Figure 1**)[240] » ; une autre activité de Cinequanon dans ses dernières années fut la participation à la production exécutive de films étrangers tournés au Portugal[241].

L'activité de Cinequanon perdura ensuite bien après les années 1980, mais la coopérative avait alors pris la forme d'une structure de production plus traditionnelle, notamment pour continuer de soutenir les projets d'António de Macedo, son fondateur.

---

[238] *Cinéma portugais « d'intervention »*, *op. cit.*
[239] António de Macedo, *Guião do filme As Horas de Maria com o diálogo integral*, *op. cit.*
[240] « Quatro anos de vida para a Cinequanon », *op. cit.*, p. 14.
[241] Cinequanon a participé à la production exécutive des films *Es herrscht Ruhe im Land* de Peter Lilienthal (1975), *Lekcja anatomii* de Krzysztof Zanussi (1977) et *Le second éveil* (*Das zweite Erwachen der Christa Klages*) de Margarethe von Trotta (*Ibid.*).

#### 3.2.1.2. Cinequipa

De son côté, Cinequipa était composée de dix membres : José Nascimento, João et Fernando Matos Silva, José Luís Carvalhosa, Carlos Alberto Lopes, José Carlos Alfacinha da Silva, Álvaro Guerra, Martins Garcia, Américo Freitas de Oliveira, Daminana Fonseca. Comme le souligne Fernando Matos Silva lui-même, l'existence du groupe fondateur de Cinequipa est également antérieure au 25 avril et au PREC : « Quand est arrivé le 25 avril, nous étions préparés. Nous étions une sorte de coopérative en formation, le groupe qui allait devenir Cinequipa […][242] ». José Nascimento fait lui remonter l'origine de Cinequipa au tournage du premier long-métrage de Fernando Matos Silva, *Le Mal aimé*[243]. Cela se confirme en partie par la consultation du générique du film : si Fernando Matos Silva est crédité comme réalisateur, coscénariste et monteur, José Nascimento en est l'assistant de réalisation, João Matos Silva et Álvaro Guerra en sont les coscénaristes, Américo Freitas de Oliveira apparaît comme producteur, soit au moins cinq membres fondateurs de Cinequipa, auxquels s'ajoutent des techniciens qui ont collaboré plus tard à des programmes réalisés par la coopérative (comme Teresa Olga, Pedro Efe ou Alexandre Gonçalves).

Néanmoins, une autre raison fut également avancée dans un dossier de presse publié quelques années plus tard par l'ACOBAC :

> Au moment des graves conflits de travail, surgis en décembre 1973, tous les membres de l'équipe alors responsable pour la production télévisée de la Planigrafe (productrice des programmes de télévision : « Ensaio », « Impacto » et « As Pedras e o Homem » (Les pierres et l'homme)) décidèrent en bloc d'abandonner cette firme en qualité d'employés et de constituer avec presque tous les membres une coopérative de production de films. En raison des circonstances d'ordre politique, la Cinequipa prend une forme légale seulement après le 25 avril[244].

La naissance du groupe fondateur de Cinequipa répondait ainsi aux querelles internes d'une entreprise « traditionnelle » par la formation d'une structure alternative : la coopérative.

---

[242] Extrait d'un entretien avec Fernando Matos Silva réalisé en février 2011 à Lisbonne.
[243] Extrait d'un entretien avec José Nascimento réalisé en février 2011 à Lisbonne.
[244] *Cinéma portugais « d'intervention »*, *op. cit.*

Cinequipa se revendiquait comme un « groupe de cinéma expérimental et en même temps une société coopérative de travailleurs du cinéma[245] ». Sur la notion d'expérimental, José Nascimento nuance :

> [C]'était expérimental au niveau de la technique cinématographique. La plupart des cinéastes avaient été se former à l'IDHEC, à Londres, à Moscou, etc. Et ici, nous n'avions pas le matériel technique suffisamment adéquat pour faire des choses intéressantes. Par exemple, pour le programme à la télévision, nous n'avions qu'une bande... C'était assez précaire[246].

Cinequipa collabora intensivement avec la télévision portugaise, ce que révèle le nombre de titres produits durant les années de révolution et même après le PREC. En 1981, alors que Cinequipa était toujours officiellement en activité, étaient avancés les chiffres de 12 films documentaires et de fiction produits depuis 1974 et de plus de 150 titres pour la RTP[247]. Parmi les films réalisés pour une diffusion à la télévision, Cinequipa alimentait notamment les programmes « Ver e Pensar » (littéralement « Voir et penser ») et « Nome-Mulher » (littéralement « Nom-Femme »).

À la fin des années 1970, plusieurs productions de long-métrage virent le jour sous la direction de Fernando Matos Silva : il s'agit des films *O Meu Nome é...* en 1978, *Acto dos Feitos da Guiné* en 1980 et *Guerra do Mirandum* en 1981. Il semble que la fin de Cinequipa intervint avec le dernier projet de la coopérative qui, après la production et la distribution (de films parfois d'autres coopératives comme Cinequanon, Grupo Zero, et Virver, mais aussi des collectifs Basis-Film Verleih Berlim (R.F.A.), Film Kollektive (Suisse) et Corcina (Brésil)[248]), tenta de lancer un projet d'exploitation qui devait être financé notamment par une levée de fonds. Il s'agit vraisemblablement de la dernière action publique d'envergure de Cinequipa, car il n'y a aucune trace de ce projet de salle. L'appel pour la levée de fonds fait office d'épitaphe : « La Cinequipa aura 7 ans en 1982, elle ne peut, ni ne doit s'arrêter. Son patrimoine filmique et son action dans la diffusion du cinéma dans le passé et dans le futur sont un capital social et culturel qu'il est nécessaire de maintenir et de défendre[249]. »

---

[245] *Ibid.*, p. 43-44.
[246] Extrait d'un entretien avec José Nascimento réalisé en février 2011 à Lisbonne.
[247] « Cinequipa, 5 anos, 5 salas de cinema », *Cinema Novo*, mars 1981, nº 17, p. 29-30.
[248] *Ibid.*
[249] *Ibid.*, p. 29.

### 3.2.2. Une coopérative radicale : Grupo Zero

Après avoir tenté de modifier les statuts du Centre portugais du cinéma pour que le cinéma se mette au service de la lutte des classes – ce qui excluait explicitement le cinéma de Manoel de Oliveira, victime alors d'une vindicte contre son *Amour de perdition* (comme évoqué précédemment) – Alberto Seixas Santos fonda sa propre coopérative, Grupo Zero. Solveig Nordlund, cofondatrice du Grupo Zero, explique l'origine du nom de la coopérative en réaction à l'existence de l'Unité de production cinématographique n°1 rattaché à l'IPC (et sous l'égide de membres proches du PC). Ainsi, Seixas Santos et ses coopérateurs « devançaient » les communistes autoproclamés « n°1 » en « repartant de zéro[250] ».

Alberto Seixas Santos fut considéré par certains, dont son ancien camarade António-Pedro Vasconcelos, comme le plus radical ; il continuait d'avoir une lecture plus idéologique des scissions qui avaient fait imploser le CPC :

> [C]'est le moment où le maoïsme se répand au Portugal. Et au sein du CPC, il y avait une partie plus proche des socialistes, une autre plus proche des communistes. Du coup, les maoïstes sortent du CPC, ils ne peuvent plus continuer avec les socialistes et les communistes. Et c'est le groupe de Galvão Teles. Les dissensions politiques étaient moins marquées que les différences d'opinions sur le cinéma. C'était plus une question de conception du cinéma[251].

Très influencé lors de son passage en France par les groupes Medvedkine et surtout Dziga Vertov, Seixas Santos mit au point avec Grupo Zero des équipes de production réactives et légères, soumises à des plans de production annuels. Grupo Zero se constitua en partie à travers la critique par Seixas Santos de la présence dans le cinéma des travailleurs venus de la publicité qui empêchaient la poursuite d'un cinéma exigeant digne du Nouveau cinéma portugais.

Comme il l'expliquait lui-même, le but avec Grupo Zero était de « faire une espèce de journal d'actualités sur les événements, en choisissant un lieu et en observant comment les gens vivaient[252] ». Cette définition fait la lumière sur les différences esthétiques entre les productions des coopératives Cinequanon, Cinequipa et Grupo Zero. Alors même que les deux premières alimentaient en nombre et en suivant souvent le même schéma de tournage des programmes pour la télévision, Grupo Zero produisit peu de films, préférant à la rapidité et à l'efficacité du

[250] D'après un entretien avec Solveig Nordlund réalisé en octobre 2012 à Lisbonne.
[251] Extrait d'un entretien avec Alberto Seixas Santos réalisé en février 2011 à Lisbonne.
[252] *Idem*.

nombre, le travail sur un temps plus long. Solveig Nordlund évoque cela en comparant les films du Grupo Zero au travail de Cinequipa : « Cinequipa avait une attitude plus pragmatique, l'équipe se déplaçait... C'était quelque chose de plus industriel. Ils ont vraiment essayé de créer une société de production, ils étaient plus nombreux, plus efficaces. Nous ne cherchions pas à gagner de l'argent... Nous voulions entrer dans un milieu[253]. » En outre, elle avance l'idée d'une filiation avec le cinéma soviétique : « nous essayions de faire un peu ce qu'il s'était fait au tout début de la révolution russe, filmer puis avoir les propres intervenants qui commentent » ; enfin, elle aussi minimise les disputes politiques au profit de querelles d'ego pour expliquer les divisions entre multiples coopératives : « […] au sein de la Réforme agraire, chaque coopérative avait, disons, sa couleur, même si c'étaient des couleurs très semblables, il y avait des nuances. Ils n'ont pas su faire front »[254].

Grupo Zero eut donc la particularité de se concentrer sur une région – l'Alentejo – et un sujet général d'actualités – la Réforme agraire. De là naquirent au moins trois films : les courts-métrages *Assim Começa uma Cooperativa* (1976) et *A Luta do Povo* (1977), puis le long-métrage *La Loi de la terre* (*A Lei da Terra*, 1977). Après la fin de la séquence révolutionnaire, ainsi que la dissolution de la Réforme agraire et la retombée d'une euphorie coopérative, Grupo Zero continua d'exister au moins jusqu'au début des années 1980 et permit la coproduction avec le Teatro da Cornucópia (fondé en 1973 par Jorge Silva Melo et Luís Miguel Cintra à Lisbonne) de films sur le théâtre, puis les films de Solveig Nordlund (le moyen-métrage *Nem Pássaro Nem Peixe* (1978), le long-métrage *Dina & Django* sorti en 1981) et d'Alberto Seixas Santos (*Gestes et fragments* qui fut terminé en 1982 mais n'eut jamais de sortie commerciale[255]).

### 3.2.3. Un regard extérieur : le cas Virver

La coopérative Virver, réunie autour de Rui Simões, présente encore une autre chronologie et permit au cinéaste de retour d'exil de donner une forme officielle au groupe avec lequel il travaillait déjà en partie depuis *Dieu, Patrie, Autorité* (*Deus, Pátria, Autoridade*, 1976) :

---

[253] Extrait d'un entretien avec Solveig Nordlund réalisé en octobre 2012 à Lisbonne.
[254] *Idem*.
[255] Paulo Cunha, *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980)*, *op. cit.*, p. 201.

> Moi j'étais en dehors de tout ça, et je n'étais pas favorable à l'entrée dans une structure préexistante. C'est à partir de là que l'idée de coopérative commence à faire sens, parce que j'ai aussi un côté très libertaire, donc, ça m'intéressait cette idée de coopérative. À un moment donné, quand ça commence à prendre sens, j'invite les gens avec qui je travaillais, des journalistes comme Rui Paulo da Cruz, des professionnels, je regroupe des gens qui venaient pour la première fois au Portugal et des gens d'ici. « Virver » c'est un peu cette idée de « venir voir[256] » parce qu'on n'était pas sûr que c'était définitif. Ce groupe était constitué d'un noyau qui était déjà présent sur *Dieu, Patrie, Autorité*, comme par exemple le journaliste qui fait la voix off, Rui Paulo da Cruz, ou Luís Saraiva qui fait la bande sonore[257].

Regroupement de personnalités du monde du cinéma mais aussi du journalisme, de l'art et de la culture en général, Virver s'apparentait plus à un laboratoire qui réunissait des personnalités peut-être moins intégrées dans les structures préexistantes telles que le CPC. Bien sûr, la particularité de Rui Simões, exilé depuis 1966, constituait un élément supplémentaire de marginalisation par rapport aux autres cinéastes. Cette distance, Rui Simões la définit par son caractère d'« *estrangeirado*[258] » qui faisait de lui quelqu'un dont on pouvait se méfier. Sa coopérative fut ainsi pour lui un moyen de valoriser et de dynamiser un travail intimement lié à ses collaborateurs qu'il n'a eu de cesse de citer : du rôle d'Acácio de Almeida, directeur de la photographie, qui le soutint dès *Dieu, Patrie, Autorité*, à celui de José Mário Branco, musicien, compositeur, collaborateur de José Afonso et Sérgio Godinho[259], et voix off de *Bon peuple portugais*, en passant par Teresa Sá, écrivaine qui rédigea le texte de *Bon peuple portugais*, ou la monteuse Dominique Rolin. Au sein de Virver, qui ressemblait à s'y méprendre – comme le dit non sans humour Rui Simões lui-même – à une communauté hippie, le fonctionnement était lui aussi expérimental et collectif :

> J'avais créé un dispositif, [...], j'avais une grande maison, avec un espace ouvert, j'avais installé la production dans le garage, derrière, le montage avec la Steenbeck, et le studio son, et tout cela fonctionnait connecté, mais à l'ancienne, c'était fou, on faisait la bande sonore et

---

[256] Virver est construit par la contraction de deux verbes en portugais : « vir » qui signifie « venir » et « ver » qui veut dire « voir ». D'où « venir voir ».
[257] Extrait d'un entretien avec Rui Simões réalisé en février 2011 à Lisbonne.
[258] Le terme portugais « *estrangeirado* » renvoie aux intellectuels et scientifiques portugais des XVII[e] et XVIII[e] siècles qui, par de longs séjours à l'étranger, avaient acquis des connaissances et des savoirs (notamment la philosophie des Lumières) et qui, une fois de retour au Portugal, avaient tendance à être perçus comme des personnes portant en elles des caractères de l'étranger, les plaçant en décalage par rapport au reste de la société.
[259] Artistes qui popularisèrent notamment ce qu'on appela la « chanson d'intervention » au Portugal, par leurs chants de révolte durant les dernières années de la dictature salazariste. Pour plus de détails, voir la première sous-partie du Chapitre 8 dans la Partie 3 de cette thèse.

> en même temps, on montait directement, sans passer par le repiquage. Le processus cinématographique était très compliqué, on aurait dit qu'on faisait déjà de l'électronique, alors que tout était mécanique, toutes les étapes étaient liées. S'il fallait un plan ou un son, la production lançait une équipe pour trouver ce plan ou ce son. C'est comme ça qu'on a travaillé pour *Bon peuple portugais* pendant quatre ans[260].

Virver fut ainsi une coopérative avec un point de vue plus extérieur car elle s'organisait autour de la personnalité de Rui Simões, exilé pendant des années, et donc plus ou moins inconnu du monde du cinéma portugais des années 1960-1970. Cela n'empêcha pas Virver de collaborer avec les autres coopératives et d'autres cinéastes ; Rui Simões est ainsi fortement redevable aux autres coopératives de lui avoir cédé l'utilisation d'un grand nombre d'images nécessaires à la réalisation de *Bon peuple portugais*. Comme ultime preuve de ces échanges réciproques, Rui Simões a racheté dans les années 2010 les archives de Cinequanon[261].

La réalisation éreintante de *Bon peuple portugais* semblait avoir été le coup de grâce pour la structure Virver qui ne survécut pas aux années 1980, tout autant que le contexte institutionnel qui n'était plus propice à l'organisation coopérativiste ; Teresa Sá et Rui Simões parlaient ainsi de Virver dans un article paru en 1982 :

> Projet qui dans cette séquence politique n'est plus viable. Une coopérative est une façon d'être et de travailler. Cela implique un mode de production différent : il s'oppose au mode de production traditionnel. Le système actuel exige un type de production plus primitif du capitalisme : rentabilité, maintien des forces du pouvoir, patron, employés et plus de rationalisation de la production. Il n'est déjà plus question d'interroger la qualité du mode de production. Après le 25 avril 1974, les gens discutaient de modes de production. Aujourd'hui, la loi d'organisation des coopératives démontre l'agressivité de ceux qui ont le pouvoir. Et cela tend à la marginalisation des coopératives, bien que la constitution assure qu'elles peuvent exister[262].

En 1986, Rui Simões actualisait le changement d'époque par la création d'une société de production toujours active en 2017 : Real Ficção[263].

---

[260] Extrait d'un entretien avec Rui Simões réalisé en avril 2010 à Lisbonne.
[261] D'après un entretien avec Rui Simões réalisé en février 2011 à Lisbonne.
[262] Teresa Sá et Rui Simões, « Dialogo », *Sema, publicação sazonal de artes e letras*, mai 1982, nº 4, p. 77-82.
[263] D'après la page de présentation du site internet de Real Ficção : http://www.realficcao.com/html/quem.html (consulté le 13 octobre 2015).

### 3.2.4. D’autres formations tardives

Dans une brochure éditée par l’ACOBAC, une place était faite à la société Planigrafe comme structure se rapprochant d’une coopérative. De fait, et comme mentionné plus haut, plusieurs cinéastes et techniciens avaient travaillé pour Planigrafe qui produisait essentiellement des publicités mais également des programmes télévisés. Après des conflits en 1973, une partie des personnes quitta l’entreprise pour fonder la coopérative Cinequipa, une autre partie resta et se confronta nouvellement à la direction de la société :

> Après le 25 avril, la situation de l’entreprise se désagrégea rapidement et, le 8 août 1975, les travailleurs occupèrent les installations et les moyens de production, en conséquence des menaces répétées de renvoi et l’abandon des plus élémentaires règles de gestion de la part de l’administration. Les militaires qui dirigeaient alors la RTP, ont assuré aux travailleurs les conditions nécessaires pour la continuation de la production normale, rendant ainsi possible la réalisation de plusieurs films d’intervention[264].

Par cette prise en main des travailleurs et leur type de production pour la télévision, l’activité de Planigrafe se rapprocha un temps de la production des coopératives, d’où la solidarité de l’ACOBAC qui englobait la société sous le terme général de « cinéma d’intervention ».

Paulo Cunha souligne qu’après le PREC et plus précisément en 1978, le phénomène coopérativiste reprend une sorte de second souffle avec la création de nouvelles coopératives : « les anciennes Productions Francisco de Castro se transformèrent en coopérative Coopercine ; la Coopérative Eranova (ou Era Nova) fut créée en janvier 1978 “pour répondre à la nécessité de distribuer le film *Torre Bela* de Thomas Harlan”[265] ». D’après Eduarda Dionísio, Era Nova était une structure dont l’intérêt central tournait autour des questions relatives à l’animation culturelle et à la musique populaire. Par la suite, Era Nova

> [s]e transforma en un pôle rassembleur de plusieurs volontés éparses et de point de convergence pour différents modes d’expressions. Fanhais, J. Afonso, Sérgio Godinho, Noémia Delgado en furent les premiers adhérents. Des maisons d’éditions comme A Regra do

[264] *Cinéma portugais « d’intervention »*, *op. cit.*
[265] Paulo Cunha, *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980)*, *op. cit.*, p. 425.

> Jogo, Centelha, Assírio e Alvim, Afrontamento, Sementeira s'y ajoutèrent. […] La coopérative organisa un cycle de cinéma *underground* […][266].

Paulo Cunha cite encore les coopératives FilmForm, Prole Filme et Forum.

FilmForm est apparu vers la fin des années 1970, sur le modèle des coopératives mais avec la volonté de réaliser des longs-métrages, comme une société de production plus classique ; FilmForm a permis, essentiellement, de produire divers projets de José Fonseca e Costa.

Sous l'apparence première d'une coopérative, Prole Filme a produit des films, surtout des longs-métrages, à partir de 1975-1976 et ce jusque dans les années 1990, sous l'impulsion notamment de son fondateur Henrique Espírito Santo. Prole Filme regroupait des membres de Cinequanon (Henrique Espírito Santo, Luís Filipe Rocha et João Abel Aboim), ce qui laisse à penser que c'est une structure née d'une scission de la coopérative.

Enfin, Forum, parfois nommé Forum – Cooperativa de audiovisuais (soit « coopérative audiovisuelle »), semble avoir été une structure coopérative opérant en lien avec le Parti communiste portugais (PCP). La majorité des sujets abordés avait à voir avec des événements liés au parti, notamment la fête « Avante » du nom du journal officiel du PCP et du festival éponyme créé en 1976. Cette coopérative n'a été active qu'à partir de 1978 et ce, au moins jusqu'au début des années 1980. Néanmoins, ces structures n'eurent jamais une activité de production aussi dense que celles des coopératives de la période révolutionnaire à proprement parler, et répondaient à des projets ou des moments ponctuels, souvent sans continuité. En cela, ces coopératives rappelaient, par leur vie éphémère, les quelques films produits avec des fonds collectifs avant le 25 avril 1974, marquant ainsi, s'il le fallait encore, la fin définitive d'une époque et d'un idéal.

[266] Eduarda Dionísio, *Títulos, acções, obrigações: a cultura em Portugal, 1974-1994*, Lisbonne, Salamandra, 1993, p. 309.

# Chapitre 4

## 1977-1982 : « CLORE AVRIL[267] » OU LE RETOUR À LA NORMALE ?

> Incertaine et ambigüe, [la révolution portugaise] a semblé se faire par hasard, se dérouler dans l'improvisation, s'achever dans l'impuissance.
>
> JEAN PAILLER[268].

Dans sa thèse, Paulo Cunha utilise des expressions assez directes et sans équivoques pour expliciter les changements de politiques culturelles et des modes de production applicables au cinéma portugais qui interviennent à la fin des années 1970. Ainsi, si « Clore Avril » (« *Fechar Abril* » en portugais) semble la plus nette et efficace, « L'inversion de la marche de l'histoire et du cinéma » (« *A inversão da marcha da Historia e do Cinema* » en portugais[269]) est en revanche plus radicale.

Il faut repenser alors au contexte dans lequel les hommes de cinéma évoluaient : le pays a en effet vécu des événements assez chaotiques entre le 25 avril 1975, date des élections pour une Assemblée constituante qui donna principalement l'avantage au Parti socialiste portugais, et le 25 avril 1976, date des premières élections législatives postrévolutionnaires amorçant l'application de la Troisième république[270] qui virent là-encore le PSP arriver en tête, Ramalho Eanes en devenir le premier président en juin, et Mário Soares arriver à la tête du premier gouvernement constitutionnel. Le 25 novembre 1975 resta la date retenue pour signifier la fin

---

[267] Ce titre reprend en le traduisant le titre d'une partie de la thèse de Paul Cunha, « *Fechar Abril* » (Paulo Cunha, *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980), op. cit.*, p. 205. Nous reprenons également la majuscule à « Avril » pour renvoyer sous forme synthétique, comme c'est le cas au Portugal, au processus enclenché le 25 avril 1974.

[268] Jean Pailler, *Portugal, le printemps des capitaines : réflexions d'un témoin sur une révolution oubliée*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 10.

[269] Paulo Cunha, *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980), op. cit.*, p. 171.

[270] La Première république du Portugal fut instaurée en 1910 après la Révolution républicaine du 5 octobre 1910 et chuta avec le coup d'État du 28 mai 1926 qui instaura une dictature militaire puis la dictature nationale et le régime d'*Estado Novo* de Salazar. Bien que ce dernier n'ait jamais revendiqué l'utilisation de l'expression « Deuxième république », son régime s'étant appuyé sur les institutions républicaines, les historiens considèrent la période comme une forme de « Deuxième république », faisant du régime postérieur au 25 avril 1976, la Troisième république.

d'une première partie du processus révolutionnaire, puisqu'à la suite d'un coup d'État avorté, les principales personnalités parmi les plus radicales, plus ou moins proches du Parti communiste portugais, furent écartées des institutions du pouvoir politique et militaire, notamment Vasco Gonçalves et Otelo Saraiva de Carvalho. Le 25 novembre 1975 fut en effet le moment symbolique de la clôture de la phase la plus aigüe de la révolution portugaise : après les résistances de l'extrême-gauche, après les expériences civiles de coopération, d'occupations de terres, d'usines et d'habitations, après les tensions, surtout au nord du pays, où les communistes furent pris pour cibles par les citoyens d'une région plus proche de l'Église catholique, après cette époque que les médias internationaux d'alors décrivirent comme au bord d'une guerre civile, la modération l'emporta dès le mois de septembre 1975, comme le relate l'historien Albert-Alain Bourdon :

> Impuissant à dominer la crise, abandonné par Otelo Saraiva de Carvalho, puis lâché par le PC, le général Vasco Gonçalves dut accepter son remplacement à la tête du gouvernement par l'amiral Pinheiro de Azevedo et son éviction du Conseil de la révolution (5 septembre). Les militaires « modérés » l'emportaient sur les « révolutionnaires » ; PS et PPD acceptaient de participer au 6ème gouvernement provisoire auquel le PC donnait en définitive sa caution (19 septembre)[271].

Le renversement du processus révolutionnaire fut naturellement imposé par le « retour à la normale » progressif qui intervenait par la mise à l'écart des militaires et la prépondérance donnée au pouvoir civil et à la légitimation des partis politiques pour organiser le pays. Le 25 novembre 1975 fut la dernière tentative de coup de force des militaires de gauche pour « reprendre » le pouvoir. Ironiquement, ce coup de force fut un échec et poussa sans doute l'opinion à se ranger derrière les promesses de stabilisation économique prônée par le gouvernement de Pinheiro de Azevedo. Dans les mois qui suivirent, le Portugal vit son cadre institutionnel changer pour atteindre la stabilité prônée par les démocraties occidentales ; entretemps, le Mouvement des forces armées disparut en décembre 1975. Le 25 avril 1976 scella l'adoption d'une nouvelle Constitution et l'avènement d'une nouvelle ère pour le Portugal. Ère qui, malgré une assez forte instabilité gouvernementale jusqu'au milieu des années 1980[272], conduisit à l'intégration dans la Communauté européenne : la rapidité du

[271] Albert-Alain Bourdon, *Histoire du Portugal*, 2e éd. revue et augmentée, Paris, Chandeigne, 2010, p. 159.
[272] « Entre 1976 et 1987, on n'a pas compté moins de treize gouvernements et jusqu'en 1987, aucune législature n'est arrivée à son terme. » (Source : *Ibid.*, p. 163.)

changement de situation et de regard sur le Portugal fut ainsi remarquable puisque la première demande d'adhésion fut émise dès le 28 mars 1977 par Mário Soares. Pour le cinéaste Eduardo Geada, membre du PCP et engagé au sein des Unités de production de l'IPC, cette fin de la révolution annonçait également le début potentiel des menaces contre le progressisme :

> On assiste aujourd'hui à une récupération capitaliste du cinéma portugais, qui s'effectue sous diverses formes : retour des patrons (qui, après le 25 avril, avaient fui au Brésil ou en Espagne), remise en place des structures de production privées, surtout dans les domaines de la publicité, du documentaire industriel, des émissions de télévision et des commandes d'État, reprise d'une politique culturelle de subvention à des producteurs privés en fonction de critères idéologiques et esthétiques définis par le pouvoir politique, sujétion aux monopoles américains de distribution et d'exploitation, renforçant ainsi la dépendance économique du pays (par la sortie de devises que cela représente) et la colonisation culturelle du peuple, toutes deux contraires à l'esprit d'indépendance nationale que garantit la Constitution du 25 avril 1976[273].

L'emploi de l'expression « L'inversion de la marche de l'histoire et du cinéma » se lit ainsi au prisme de ces changements politiques majeurs qui se déclinèrent pour le cinéma par les changements de tutelle et de direction, en somme un virage dans la politique culturelle, dès septembre 1975, rendu plus manifeste encore par d'autres éléments, tel que le rôle pris dans cette fin de décennie par la télévision portugaise.

[273] Eduardo Geada, « Cinéastes et pouvoirs », *Le Monde diplomatique*, septembre 1976, p. 16.

## 1. Une politique culturelle du retour à l'ordre

À partir de 1977 et jusqu'au début des années 1980, beaucoup des expériences postrévolutionnaires semblaient déjà n'être que des tentatives passées et révolues. Cependant, des coopératives étaient toujours en activité, et les cinéastes avaient toujours des projets à réaliser et des films à finir dont la production avait depuis longtemps été annoncée. Cependant, les événements politiques de la séquence allant de la fin d'année 1975 jusqu'à l'aube des années 1980 allaient peser aussi sur le monde du cinéma qui avait été si actif durant la période précédente. Une première conséquence directe toucha l'IPC qui était lourdement affaibli par la précarité de sa gestion (1.1.). Une seconde, plus implicite, venait creuser plus profondément certaines divisions entre professionnels du cinéma ; les nouveaux rapports entre le cinéma et la télévision durant le PREC permirent de rendre encore plus brûlante la question du (ou des) public(s) des films produits au Portugal (1.2.). Cette question deviendra un des points caractéristiques de l'histoire du cinéma portugais.

### 1.1. L'instable gestion de l'IPC

Subissant l'impact des changements sociaux et politiques découlant du 25 novembre 1975 et confirmant la voie empruntée par le 6ème gouvernement provisoire dès le mois de septembre 1975, le monde du cinéma faisait face aux tourments généraux du pouvoir : le secrétariat d'État à la Culture (SEC) vécut jusqu'à la fin de l'année 1975 sans direction, et les changements de postes ou de positions furent nombreux durant la période, signifiant nettement un tournant[274].

De la même manière, et même plus durablement, la situation de l'IPC dans les mois qui suivirent caractérisait cette phase d'incertitudes :

> La gestion de l'IPC durant cette période est un excellent exemple de cette instabilité. Après un an et demi sans aucune nomination de dirigeants, les sept années suivantes virent l'IPC être géré par neuf commissions administratives, avant que ne soit nommée sa première direction, le 23 février 1982[275].

[274] Paulo Cunha, *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980), op. cit.*, p. 171-172.
[275] *Ibid.*, p. 173.

Après une année 1976 de lente transition, l'IPC vécut avec l'année 1977 une nouvelle période de troubles, comme le décrit en détail Paulo Cunha :

> Cependant, l'année 1977 concentrait les efforts pour une résolution possible de l'impasse vécue au sein de l'IPC. Chaque fois un peu plus éloigné des débats d'Avril, le pouvoir politique semblait vouloir normaliser la méthode d'attribution des soutiens à la production : en mars, fut constitué un groupe de travail afin de commencer à élaborer une proposition pour une nouvelle loi de cinéma, avec des représentants de différents secteurs (Seixas Santos pour l'IPC, José Manuel Castello Lopes pour la distribution, Rogério de Freitas et João Lourenço pour la Direction générale des Spectacles et un représentant à désigner par le SPC) ; en avril, furent annoncés les résultats du concours pour le soutien à la production pour l'année 1977 (attribués par une commission composée de Rogério de Freitas, Duarte Barroso et Eduardo Prado Coelho) ; en mai, l'IPC investit 500 contos[276] pour la présence portugaise au festival de Cannes et fut présent en juillet au festival de Moscou.
>
> Une fois la question des plans de production débloquée, les problèmes étaient désormais autres : le plan de production pour 1977 bénéficiait à seulement 14 longs-métrages, 3 films d'animation et 7 courts-métrages sur les 219 candidatures reçues par l'IPC (75 de longs-métrages, 20 de films d'animation, et 124 de courts-métrages) ; la finalisation des productions des années antérieures était reportée à plus tard, créant une accumulation de dizaines de projets en production sans date de sortie définie ; dans la distribution et l'exploitation, après la grève de 1976, des problèmes douaniers nuisirent gravement à l'activité de certaines entreprises de ce secteur[277].

Même si l'IPC était devenu, dans la seconde moitié des années 1970, le pivot fondamental de la production cinématographique au Portugal, un « instrument privilégié[278] » pour la mise en forme d'une politique publique de cinéma selon Paulo Cunha, l'incapacité chronique à maintenir l'institution à flot est révélatrice des tergiversations politiques et des débats qui animaient toujours, bien qu'avec moins de verves et de fracas, la profession.

---

[276] Le « conto » est un terme relatif à la monnaie portugaise de l'époque, l'escudo. L'expression est en fait l'abréviation de l'expression « conto de réis » qui indiquait un million d'unités de la monnaie, le real, qui précéda l'escudo jusqu'en 1911. Un « conto de réis » correspondait donc à un million de « reais » (pluriel de real). Après le remplacement du real par l'escudo, l'expression est restée et définissait mille escudos. Ici, 500 contos indique donc 500 000 escudos.

[277] Paulo Cunha, *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980)*, *op. cit.*, p. 193.

[278] *Ibid.*, p. 205.

Ainsi, de la même manière en 1979, l'IPC devait faire face à une nouvelle année de gestion compliquée avec la nomination d'une cinquième commission administrative, composée notamment d'Henrique Espírito Santo et d'António da Cunha Telles, deux hommes du Nouveau cinéma portugais (Cunha Telles pour son rôle de producteur-réalisateur, Espírito Santo pour avoir été directeur de production de nombreux films depuis le début des années 1970), mais aussi deux hommes qui avaient pris des chemins assez différents durant la révolution (Cunha Telles rejoignit tardivement le CPC et ne participa pas au mouvement des coopératives, même s'il en diffusa quelques productions en tant qu'exploitant de la salle Universal[279], alors qu'Espírito Santo dirigea notamment les Unités de production de l'IPC qui firent tant débat au sein de la profession). L'implication de Cunha Telles durant près d'un an (jusqu'en février 1980) marqua l'institution, puisque durant cette période, plusieurs productions, maintes fois décalées et en attente de fonds pour être finalisées, furent « débloquées » et conclues, mais surtout parce qu'il insista pour introduire l'idée d'une « responsabilisation » des réalisateurs vis-à-vis de l'aide étatique. En cela, il permit de rétablir et renforcer progressivement la place du producteur, quasiment évacuée par le fonctionnement originel de l'IPC, et qui avait disparu dans les productions révolutionnaires et le système des coopératives. Cette conception allait ostensiblement à l'encontre de ce qu'avait été l'IPC jusqu'ici, ou autrement dit :

> La responsabilisation fut un changement significatif d'action dans la relation de l'IPC avec les bénéficiaires des soutiens publiques, parce que cela prétendait être une mesure simultanément moralisatrice et dissuasive, contre les mauvaises pratiques qui avaient court dans cette institution publique depuis 1974 et que le pouvoir politique essayait de changer depuis longtemps[280].

Non seulement cette volonté d'un plus grand contrôle sur les subventions accordées correspondait à une logique étatique de remise en ordre, mais elle confortait l'opinion d'une partie des professionnels du cinéma, notamment les personnes, comme Cunha Telles ou António-Pedro Vasconcelos, qui en plus de la réalisation, avaient également beaucoup travaillé comme producteur, distributeur ou exploitant. En ce sens, leurs regards sur la période et le rôle de l'IPC paraissent assez éclairants. Vasconcelos, dont le rôle dans le retour de la figure du

[279] Voir dans la Partie 3, Chapitre 9.
[280] Paulo Cunha, *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980)*, *op. cit.*, p. 204.

producteur tient à sa collaboration avec Paulo Branco qui allait donner un autre visage au cinéma portugais à partir des années 1980, explique ainsi :

> [À] l'IPC, les financements étaient à fonds perdu ou du moins il n'y avait pas de retour sur investissement. […] [L]es films théoriquement devaient retourner l'argent qu'ils avaient demandé, pas forcément en totalité, mais personne ne respectait ses conditions, et l'IPC donnait donc à fonds perdu de fait. Donc, cette responsabilité de créer un marché, de monter une industrie cinématographique avec une capacité future de s'autofinancer a disparu. Les cinéastes ont été déresponsabilisés du côté financier[281].

Ces considérations de Vasconcelos, semblant aller dans le sens voulu par le nouveau régime en quête d'une politique culturelle du consensus, ravivaient en creux un débat ouvert antérieurement et que la révolution n'avait pas résolu : le cinéma portugais ne parvenait toujours pas à dépasser la question de son impact auprès du public.

### 1.2. Cinéma, télévision et publics

Dans un ouvrage collectif sur le cinéma portugais, un chapitre consacré aux années 1980 est rédigé par Paulo Cunha ; en tout début de son texte, celui-ci présente les premières années de la décennie 1980 comme une période de rupture dans le cinéma portugais. Ainsi, il écrit : « (…) le cinéma portugais a arrêté d'intéresser seulement un public militant et cinéphile pour attirer l'attention d'un public plus vaste, consommateur et populaire[282]. » Cette phrase résume assez bien le tournant qui avait commencé à s'opérer avec la volonté de responsabiliser les réalisateurs à travers les aides de l'IPC à partir de 1979, et le discours étatique qui prônait un cinéma plus « accessible ». Elle se lit en creux également comme un énième écho d'une question complexe, relative à la relation entre le public portugais et « son » cinéma.

En ce sens, le rôle de l'État fut ici encore crucial. Paradoxalement, la politique culturelle du régime postrévolutionnaire fut assez stable, contrairement aux continuels bouleversements internes à l'IPC. Cette politique fut surtout remarquablement dirigée par le secrétariat d'État à la Culture (SEC), et incarnée en la personne de David Mourão-Ferreira, qui occupa le poste le

[281] Extrait d'un entretien avec António-Pedro Vasconcelos réalisé en février 2011 à Lisbonne.
[282] Michelle Sales et Paulo Cunha, *Cinema Português: Um Guia Essencial*, São Paulo, SESI-SP Editora, 2013, p. 215.

plus longtemps sur la période[283]. La conséquence de la politique de Mourão-Ferreira est décrite comme une « remise en ordre » voire un retour en arrière par Paulo Cunha qui s'appuie sur les travaux d'Eduarda Dionísio :

> Même si officiellement elle niait un quelconque « but didactique, centralisateur ou dirigiste », le nouveau SEC avait l'intention de simultanément « poursuivre l'action en cours pour mettre fin à des situations aberrantes antérieures au 25 avril et que les gouvernements provisoires n'avaient pas réussi à résoudre » tout en établissant un nouveau cadre législatif pour le secteur culturel, « reniant pratiquement tout ce qui avait été fait depuis le 25 avril », cherchant même à « défaire explicitement le processus révolutionnaire »[284].

Cette déconstruction des hypothèses de cinéma lancées durant le processus révolutionnaire prenait appui sur la question du public. Les difficultés rencontrées par un grand nombre de films portugais en billetterie au cours de la fin des années 1970 permirent de concentrer le regard sur les cinéastes et leurs productions, plutôt que sur le réseau de distribution et d'exploitation qui n'avait pas pu être changé en profondeur, comme cela l'avait été pourtant maintes fois demandé au cours des différents débats législatifs pré et post-25 avril 1974. De la responsabilisation au jugement esthétique, il n'y eut qu'un pas à franchir pour certains ; Paulo Cunha situe en 1979 le moment de la relance du débat sur le public :

> En 1979, sans plan annoncé jusqu'à novembre, l'IPC rendit public un « plan de production d'urgence » pour débloquer la situation de 3 longs-métrages et de 4 à 6 courts-métrages. Le jury nommé devait sélectionner des films « préalablement choisis pour être financés en 1979 » selon les critères suivants : « un projet avec des objectifs éminemment culturels et esthétiques, un premier film et un projet qui cherche à concilier la qualité finale avec la plus ample acceptation du public ».
>
> Ainsi, en peu de mots, le pouvoir politique incluait dans les critères de sélection des projets concourant à un soutien public de production la question de la « réconciliation du cinéma portugais avec son public » et recentrait tout le débat sur l'intervention de l'État dans la production de cinéma[285].

---

[283] Il fut secrétaire d'État à la Culture durant le 6ème gouvernement provisoire (19 septembre 1975 – 23 juillet 1976), pendant le 1er gouvernement constitutionnel (23 juillet 1976 – 30 janvier 1978) et le 4ème gouvernement constitutionnel (22 novembre 1978 – 1er août 1979). (Source : Paulo Cunha, *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980), op. cit.*, p. 74.)
[284] *Ibid.*, p. 175.
[285] *Ibid.*, p. 200.

Cette volonté de « retrouver » un « grand public », écueil sur lequel viennent s'échouer, de tout temps, les différentes conceptions de cinéma – de l'*Entertainment* industriel jusqu'à l'art pur – du fait de la riche ambivalence du cinéma, industrie et pratique artistique, resta un des points de clivage fort dans le monde du cinéma portugais, particulièrement restreint et fragile. Ainsi, c'est notamment au prisme de cette relation au public problématique que Jacques Lemière relève cinq grandes caractéristiques applicables à la situation du cinéma portugais :

> [L]'absence d'un marché cinématographique national ou extérieur permettant de rentabiliser les investissements dans les films ; un environnement télévisuel longtemps limité à l'existence de deux chaînes publiques ; l'éviction de la figure du producteur et la revendication par les cinéastes d'un artisanat du cinéma ; une situation déséquilibrée et fragile de la distribution et de l'exploitation ; et trois traits spécifiques dans la carrière des réalisateurs[286].

Parmi ces cinq grandes lignes définitionnelles du cinéma portugais, la plupart se sont affirmées ou confirmées durant le PREC ; qu'il s'agisse de l'absence de marché, maintes fois questionnée depuis les débats sur ce qui allait devenir la Loi 7/71 ou au sein de l'IPC, de la disparition du rôle du producteur, accélérée par le système coopérativiste, du manque d'actions menées envers le domaine de la distribution et de l'exploitation, ou de la faiblesse de la télévision, tous ces points ont été abordés, diverses propositions ont été avancées, certaines ont été expérimentées, mais au seuil des années 1980, avec le retour à la normale politique – et dans son sillage, le retour à une normalité culturelle (la pratique artistique étant ainsi intrinsèquement liée au financement d'État, donc soumis à la politique culturelle instaurée) –, rien ne semblait résolu. La Révolution portugaise de 1974-1975 devint alors un creuset où les parcours autant que les idées de cinéma s'étaient cristallisées. La notion de parcours apparaît ainsi comme une possible clé de lecture pour saisir les évolutions sensibles dans la situation du cinéma portugais dans le tournant des années 1970-1980. Pour reprendre la citation précédente, Jacques Lemière annonce « trois traits spécifiques » au sein de sa cinquième caractéristique :

> [L]a non professionnalisation des cinéastes dans l'activité de réalisateur (ce qui ne signifie pas que leurs autres activités soient sans lien avec le monde professionnel et social du cinéma) ; le repli dans la marge du documentaire, pendant des périodes qui peuvent être longues, de cinéastes qui ont l'ambition, et les projets conformes à cette ambition, de développer une

[286] Jacques Lemière, *Le cinéma comme interpellation du pays*, *op. cit.*, p. 400.

> œuvre de fiction ; et des interruptions de carrière, qui peuvent prendre le tour de destins funestes, non seulement pour des films (qui ne voient pas le jour), mais aussi pour des vies (qui s'interrompent sans s'accomplir complètement sur le plan créatif)[287].

Ces trois traits sont commodes pour identifier en effet les parcours atypiques de plusieurs cinéastes – il faudrait étendre cette considération aux techniciens du cinéma également – et qui s'applique même à Manoel de Oliveira, dont les passages ou « replis » dans le documentaire lui permirent souvent de garder un contact avec le milieu cinématographique, notamment avant les années 1970. Si ces traits caractéristiques ont sans doute été confirmés ou exacerbés par la période révolutionnaire, ils apparaissent comme des problématiques constitutives du cinéma au Portugal. Néanmoins, une hypothèse avancée ici tient au fait que les expériences révolutionnaires, pour avoir poussé dans leur paroxysme l'absentement de la figure du producteur et la modification profonde du type de relation avec le public (par le biais du militantisme, de la sortie en partie des circuits commerciaux classiques et par l'utilisation de la télévision), ont considérablement accentué le malentendu inévitable autour du public.

En conséquence, l'achoppement autour de la question du public fut un des points de rupture principaux entre différentes personnalités qui avaient parfois fait cause commune auparavant ; l'exemple le plus frappant s'observe à travers les chemins très différents suivis par Alberto Seixas Santos et António-Pedro Vasconcelos. Le premier fut très impliqué à la fin des années 1970 dans l'École supérieure de cinéma, tout en continuant à travailler sur la représentation et les conséquences de la Révolution avec notamment le projet *Gestes et fragments*. Le second continua la réalisation tout en devenant producteur, pour *Amour de perdition* dont le processus houleux dut le conforter dans sa conviction que ces autres collègues coopérativistes étaient dans l'erreur en mettant en doute la réalisation du chef-d'œuvre d'Oliveira, puis pour d'autres films avec le concours de Paulo Branco avec la VO Filmes. Vasconcelos se rapprochait ainsi sensiblement de Cunha Telles qui avait lui aussi été producteur. Si « l'affaire » *Amour de perdition* fut sans doute un moment décisif dans les choix de Vasconcelos en relation avec la question du public, il en eut une autre confirmation lorsqu'un de ces films devint le plus grand succès de billetterie du cinéma portugais des années 1980 : *O Lugar do Morto* (1984), d'après les chiffres rapportés par Paulo Cunha[288], fit 271 845 entrées, un score record pour un film portugais, qui dut attendre 1997 pour être battu. Cela légitimait sa

[287] *Ibid.*, p. 433.
[288] Michelle Sales et Paulo Cunha, *Cinema Português: Um Guia Essencial*, *op. cit.*, p. 219.

conception, proche de celle de Cunha Telles et ainsi de la politique culturelle étatique, qui souhaitait désormais responsabiliser les cinéastes et réconcilier le public portugais avec son cinéma. Vasconcelos, fort de ses succès, continue encore aujourd'hui de défendre sa conception d'un cinéma de qualité et populaire :

> Aujourd'hui, le discours se radicalise, c'est plus esthétique, politique juste au sens d'anti-bourgeois, d'anticapitaliste, mais ça n'a aucune ambition révolutionnaire. C'est un cinéma de résistance esthétique aux programmes dominants. Et il y a une espèce de rejet du public. Le public est un ennemi. Alberto Seixas Santos a signé récemment une sorte de lettre ouverte qui demandait à l'État de s'occuper du cinéma pour, c'était écrit tel quel, se libérer « du poids incommode du public ». C'est l'idée que le public est ignorant, réactionnaire. Il ne faut pas compter avec le public, et donc l'État devrait libérer les cinéastes du marché, du « poids incommode du public ». Peu importe alors que les films fassent vingt entrées, les cinéastes seraient des sortes d'apôtres qui transmettent la voix du Christ. Et c'est une chose désastreuse, parce que le cinéma portugais n'existe pas[289].

La vision d'António-Pedro Vasconcelos écorche ainsi l'importance de cinéastes tels que Pedro Costa, Miguel Gomes, João César Monteiro ou même Manoel de Oliveira, coupables selon lui d'être appréciés par une élite cinéphile restreinte (et notamment parisienne selon lui), empêchant un cinéma d'auteur populaire et rentable. Selon cette vision, Seixas Santos est présenté comme le représentant de l'autre voie, défendant un système de soutien étatique à la production dépassé, sans responsabilisation financière. Les deux partagent pourtant l'un des traits spécifiques énumérés par Jacques Lemière : leur parcours après les années 1970 ne leur permit jamais de pouvoir réaliser régulièrement des films, ni même d'en vivre. Seixas Santos ne réalisa que cinq longs-métrages entre les années 1980 et aujourd'hui, il fut surtout professeur notamment à l'École supérieure de théâtre et de cinéma ; Vasconcelos en réalisa sept (en plus d'un téléfilm diffusé sous forme de série) et retrouva avec *Jaime* (1999) ou *Os Gatos não Têm Vertigens* (2014) un certain succès public, néanmoins, il diversifia ses activités très tôt par la production de films, mais également en s'impliquant dans diverses institutions culturelles ou cinématographiques, tout en devenant chroniqueur dans la presse et commentateur sportif. Ses griefs contre le système de financement des films par l'État furent constants pendant près de quatre décennies, voire toujours plus vigoureux : lors de la remise des prix Sophia 2015 –

[289] Extrait d'un entretien avec António-Pedro Vasconcelos réalisé en février 2011 à Lisbonne.

équivalent récemment créé des Césars français[290] – où il triompha (meilleur film, meilleur réalisateur, et encore sept autres prix dans les autres catégories), António-Pedro Vasconcelos, absent pendant la cérémonie, profita de l'occasion pour exposer à nouveau son constat négatif sur la situation du cinéma portugais par l'entremise de sa fille, la directrice de casting Patricia Vasconcelos qui lut le discours[291]. Il insistait à nouveau sur le fait que les films devaient être faits pour le public, gagnant ainsi leur légitimité, et proposait l'idée qu'au lieu de soutenir sans réserve les « agents de la culture » (« *agentes da cultura* » en portugais), on s'intéressât plutôt aux « consommateurs (ou usagers) de la culture » (« *utentes da cultura* » en portugais).

Ainsi, malgré les décennies passées, il semble que certains professionnels du cinéma n'aient jamais dépassé cette question du public et que, ce faisant, ils continuent d'interroger son rôle. Revenait ainsi, en écho lointain, l'expression maladroite du ministre de l'Éducation et de la Culture, Francisco Lucas Pires qui, au début des années 1980, résumait les deux « tendances » visibles du cinéma portugais en parlant de « films pour Bragance[292] » qui s'opposaient aux « films pour Paris ». Paulo Cunha explique :

> La désignation péjorative « films pour Bragance » renvoie à des œuvres avec un présupposé plus commercial et populaire, destinées à satisfaire le grand public national, alors que les « films pour Paris » seraient des œuvres avec des préoccupations esthétiques et artistiques plus élaborées, la capitale française étant utilisée comme référence culturelle et artistique d'un patrimoine cinématographique supranational[293].

Cette expression qui figeait de manière lapidaire les positions évoquées précédemment, marqua profondément le monde du cinéma au Portugal et revint donc régulièrement au centre des débats sur l'implication étatique par rapport au cinéma dans les années suivantes. La relation tendue entre hommes d'État et cinéastes, qui s'était déjà révélée en 1975 avec un ministre de la Communication sociale qui avait parlé de « pseudo-intellectuels » pour cibler les

---

[290] Les Sophia sont organisés et présentés par l'Académie portugaise de cinéma (« *Academia Portuguesa de Cinema* ») et ont été créé officiellement en 2012 ; seulement pour des raisons budgétaires (l'année 2012 reste une « année noire » pour le cinéma portugais, l'ICA, successeur de l'IPC, n'ayant pu soutenir aucun projet de cinéma dans un contexte de crise économique), la première édition a été reportée en 2013. La cérémonie de remise des prix se tient désormais annuellement et visent à honorer la qualité de production nationale contemporaine tout en célébrant l'histoire du cinéma portugais (ont reçus, par exemple, des prix d'honneur : José Fonseca e Costa, Manoel de Oliveira, et Henrique Espírito Santo entre autres). Le nom « Sophia » a été choisi en hommage à la poétesse Sophia de Mello Breyner Andresen ; par ailleurs l'étymologie de « Sophia » renvoie au « savoir ». L'édition 2015 eut lieu le 2 avril, date du décès du doyen Manoel de Oliveira.

[291] La cérémonie fut retransmise à la télévision (RTP2) en direct.

[292] Bragance (« *Bragança* » en portugais) est une petite ville du nord du Portugal.

[293] Michelle Sales et Paulo Cunha, *Cinema Português: Um Guia Essencial*, *op. cit.*, p. 224.

cinéastes, trouvait ici, par une nouvelle formule malheureuse mais saillante, un nouveau rebond qui, comme le dit Jacques Lemière, « n'était que le début d'une longue histoire de fortes invectives, au Portugal, entre les cinéastes et le pouvoir : ce type d'échanges se répétera dans les années 1990, et ce type d'attaques populistes, proférées au sommet de 1'Etat contre les cinéastes "en tant qu'intellectuels", également[294]. »

Durant la même période, la fin de la décennie 1970, un autre paramètre allait désormais rentrer en considération : la place de la télévision dans une politique culturelle plus globale.

[294] Jacques Lemière, *Le cinéma comme interpellation du pays*, *op. cit.*, p. 235.

## 2. L'aube des années 1980 : une phase de transition

Au tournant des années 1970-1980, les initiatives révolutionnaires semblaient s'éloigner que ce soit du point de vue de la production, de la distribution et de la diffusion télévisuelle. Pourtant, les images de la révolution et leurs impacts multiples étaient encore, au même moment, travaillées par au moins deux cinéastes : Rui Simões – qui ne sortira *Bon peuple portugais* qu'en 1981 – et Alberto Seixas Santos – qui présentera *Gestes et fragments* en 1982 pour la première fois.

Entretemps, il semblait alors qu'il fallait « clore Avril ». Était-ce néanmoins un « retour à la normale » ? À la lecture de certains historiens, il semblerait en effet que la Révolution et ses expériences aient profondément bouleversé la société. José Medeiros écrivait que de « 1974 aux années 1980, on avait assisté à de grandes modifications dans l'histoire des mentalités et du quotidien. Les espaces de sociabilité avaient changé, ainsi que les valeurs morales et esthétiques[295]. » Plus récemment, Raquel Varela expliquait :

> La révolution a changé profondément le pays. Certains de ses effets continuent à être présents dans l'éducation, dans la santé, dans la sécurité sociale, dans les loisirs et les espaces collectifs de ceux qui ont grandi après Avril[296].

En ce sens, pour le cinéma également, les répercussions de la Révolution avaient changé certaines conceptions, tracé de nouvelles voies et ouvert quelques perspectives (non sans problèmes). Au premier rang de ces transformations, il faut revenir sur l'importance confirmée de la télévision durant ces années ; la RTP a été de tout temps un objet de fascination pour les pouvoirs politiques (2.1.). L'histoire du cinéma portugais de la fin des années 1970 apparaît par conséquent indissociable de l'histoire de la RTP (2.2.), ce que démontrent les pratiques de programmation et de production cinématographiques par les chaînes RTP1 et RTP2. Enfin, et c'est sans doute ce qui fait dire à d'autres historiens que rien n'a vraiment changé, certains problèmes inhérents à la pratique du cinéma au Portugal n'avaient pas disparu après la Révolution : c'est le cas du problème de la distribution et de l'exploitation dans le pays. Cependant, la force de plusieurs espaces concrets (Cinémathèque portugaise et École supérieure

[295] José Medeiros Ferreira, *História de Portugal. Vol. 8. Portugal em Transe (1974-1985)*, Lisbonne, Editorial Estampa, 1994, p. 166.
[296] Raquel Varela, *História do povo na revolução portuguesa, 1974-75*, *op. cit.*, p. 15.

de théâtre et cinéma) montrait aussi les apports inestimables de la période pour le cinéma portugais (2.3.).

### 2.1. La RTP, outil privilégié des pouvoirs politiques

Officiellement fondée en 1955, la télévision portugaise ne commença à émettre de façon expérimentale qu'en 1957. Créée sous la dictature salazariste, la télévision fut d'emblée pensée comme un outil au service de l'État, Madalena Soares dos Reis, auteure d'un mémoire sur le sujet, écrit :

> Le processus de développement de la radiotélévision au Portugal est conditionné par l'importance considérable du gouvernement dans sa création, ce qui fait que la RTP se présente, dès sa naissance, comme étant au service du pouvoir. Cette servilité envers le gouvernement a aussi des conséquences sur les programmes retransmis[297].

C'est en ce sens également qu'il faut comprendre l'intérêt immédiat et l'action de Marcelo Caetano, lorsque celui-ci prit la succession de Salazar en 1968 : dès cette date il nomma, à la tête du Conseil d'administration de la RTP, un proche, Ramiro Valadão. La suite de l'histoire de la RTP fut ainsi intimement liée aux querelles du pouvoir, d'autant que les deux chaînes (le deuxième canal, la RTP2, fut créé en 1968) restèrent en situation de monopole d'État jusqu'en 1992, date à laquelle la RTP devint une société anonyme à capitaux publics[298], « en concurrence » avec de nouvelles chaînes privées (la SIC et la TVI). Véritable appareil de propagande audiovisuelle jusqu'en 1974, la télévision portugaise n'était que le reflet de l'idéologie prônée par Salazar et Caetano ; au-delà du journal télévisé totalement contrôlé, le *Telejornal*, la grille de programmation mettait peu de productions portugaises en avant et les heures de grande écoute étaient tenues par des séries étrangères notamment nord-américaines. Dans une étude sur la place de la télévision lors des transitions démocratiques de la Grèce, de l'Espagne et du Portugal, Valérie Billaudeau écrit :

> Concrètement la télévision portugaise retransmettait les orientations du gouvernement, à travers ses intérêts politiques, sociaux, économiques et culturels et favorisait le Parti unique et

[297] Madalena Soares dos Reis, « A hipótese de uma televisão revolucionária », *Revista Estudos do Século XX*, 2009, nº 9, p. 327.
[298] Les projets de privatisation de la télévision publique ont depuis lors souvent été esquissés, surtout depuis la période de crise économique initiée en 2008 qui toucha fortement le Portugal.

> les grands groupes économiques privés qui détenaient les moyens de communication sociale. De plus, l'étroit contrôle que le gouvernement exerçait au moyen de la censure préalable sur la presse et les programmes de radio et télévision lui permettait de superviser la télévision[299].

Le 25 avril 1974 bouleversa cet ordre rigoureux imposé par le régime au moins le temps de la rupture révolutionnaire, comme le décrit Madalena Soares dos Reis :

> Le jour même du 25 avril, après avoir été occupée, […] le discours télévisé changea complètement. Le premier *Telejornal*, à 18h41, fut présenté par les visages habituels (Fialho Gouveia et Fernando Balsinha) mais c'était déjà une nouvelle télévision. Durant l'édition suivante, à 21h30, apparurent à l'écran les mêmes présentateurs mais utilisant une structure énonciatrice complètement différente. À travers l'image de décontraction absolue des locuteurs, sans cravates et sans vestes, en train de fumer, transparaissait déjà de façon évidente un nouveau mode de faire de la télévision. La réalisation se montrait elle aussi dans un autre registre télévisuel, expérimentant de nouveaux cadres, à travers des plans larges qui montraient tout l'espace du studio. Sur les écrans de la RTP, les images du jour même étaient diffusées sans être retouchées, sans aucune forme de montage, comme l'affirmait Fialho Gouveia dans les premières émissions libres de la RTP. On n'avait jamais vu quelque chose de semblable à la télévision portugaise[300].

De manière sensiblement similaire à l'histoire du cinéma et de ses institutions (CPC, IPC), l'histoire de la télévision en temps de révolution fut marquée par l'occupation de ses locaux et la prise en main de sa gestion par les militaires du MFA. Plus particulièrement, la télévision se trouva être une des cibles prioritaires des révolutionnaires, comme le montrent les propos tenus dans un des communiqués du mouvement militaire ; la télévision y était décrite « comme un des plus importants moyens mis au service du PEUPLE portugais et elle doit le servir avec une attention exemplaire et scrupuleuse, contribuant à sa libre information, son loisir et son progrès culturel[301]. » La direction de la RTP fut modifiée dans la foulée au mois de mai 1974 avec la nomination d'une commission administrative. Malgré le processus révolutionnaire désormais en cours, la grille de programmation ne subit pas de profondes rénovations, mais de sensibles altérations apparurent à travers de nouveaux programmes cherchant par divers moyens à accomplir les objectifs fixés par le MFA et l'ambition révolutionnaire. Madalena Soares dos

---

[299] Valérie Billaudeau, *Transitions démocratiques et télévision de service public : Espagne, Grèce, Portugal, 1974-1992*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 39.
[300] Madalena Soares dos Reis, « A hipótese de uma televisão revolucionária », *op. cit.*, p. 329.
[301] Communiqué n°1 du MFA cité dans *Ibid.*, p. 330.

Reis parle alors d'une « vision romantico-fonctionnelle de la télévision[302] » pour qualifier cette volonté de transformer la télévision en outil de formation pédagogique et idéologique du peuple – qui apparaît au centre des préoccupations d'alors – tout en n'évitant pas les écueils d'un certain paternalisme idéologique dans certains programmes. Les nouveaux programmes de la RTP permirent le travail actif et conséquent des coopératives de cinéastes nouvellement formées, principalement Cinequipa, Cinequanon et Planigrafe.

La date du 28 septembre 1974 apparut durant le PREC comme un tournant régressif au regard des première innovations apportées par la révolution : Ramalho Eanes[303] fut nommé président de la RTP, une Commission d'épuration et de reclassification fut créée, ainsi qu'une Commission consultative des programmes. Après les événements du 11 mars 1975, la télévision vécut une nouvelle tentative de programmation plus radicale jusqu'au fameux « Été chaud », notamment à travers une émission réalisée par le MFA (« *O Programa do MFA* »). Cependant, l'arrêt du processus politique révolutionnaire amena également la fin d'une croyance en une télévision nouvelle, libre et au service du peuple. Le symbole en est la coupure brutale d'un discours d'un militaire remplacé par un film de fiction états-unien : il s'agit du « passage d'un programme idéologique à un programme ludique, la télévision cessait d'être un outil de propagande pour devenir un moyen de divertissement[304]. »

Entretemps, la télévision avait connu, sinon un tournant, un moment exceptionnel d'expérimentations où « prévalurent les débats, les tables-rondes sur divers thèmes, avec la participation d'intellectuels, de militaires et de leaders politiques ; les reportages de rue ; les programmes culturels et les interviews d'anciens opposants au régime dictatorial ; et des rubriques pédagogiques où on apprenait aux téléspectateurs, par exemple, comment se réunir en assemblée[305]. » Ce fut également l'opportunité pour de nombreux réalisateurs de continuer à travailler tout en accomplissant leur combat citoyen dans la Révolution : c'est là toute l'essence de l'engagement des cinéastes dans les coopératives et dans la production de programmes télévisés. En septembre 1976, Ignacio Ramonet rappelait, dans *Le Monde diplomatique,* l'écho international qu'avaient pu rencontrer certains programmes de la RTP :

> Le cinéma d'intervention […] connut après le 25 avril un épanouissement exceptionnel grâce à la collaboration militante des instances de la Radio-Télévision portugaise (R.T.P.). Il

[302] *Ibid.*, p. 331.
[303] Il fut le premier président de la Troisième république portugaise en juillet 1976.
[304] Madalena Soares dos Reis, « A hipótese de uma televisão revolucionária », *op. cit.*, p. 341.
[305] *Ibid.*, p. 343.

> semble que, depuis le 25 novembre 1975, la direction de la R.T.P. ait décidé de ne plus soutenir de telles réalisations ; elles comptaient pourtant parmi les expériences les plus originales du nouveau cinéma portugais et avaient suscité l'intérêt des cinéastes militants de toute l'Europe (comme on a pu le vérifier lors du premier festival du film d'intervention, à Estoril, en mai dernier)[306].

Dans les années qui suivirent, la relation entre la télévision et le cinéma connut deux nouveaux moments intéressants au regard de la normalisation de la situation politique : la présence et le rôle de Fernando Lopes à la programmation de la RTP apparut quasiment comme une dernière utopie révolutionnaire, et les rapprochements entre le monde du cinéma et la RTP se firent finalement essentiellement par le biais de la production.

### 2.2. Les relations entre le cinéma et la télévision : programmation et coproduction

Dans la séquence qui conduit jusqu'à la fin des années 1970, un élément qui pourrait sembler accessoire, retient l'attention : les programmes étaient diffusés en noir et blanc. C'est seulement après 1980 que la télévision portugaise passa à la couleur. Cela impliquait que tous les programmes et surtout tous les films – certains pourtant tournés en couleur – étaient montrés en noir et blanc sur le petit écran. Si pour les films de fiction pensés en couleur, comme ce fut le cas d'*Amour de perdition* de Manoel de Oliveira, cette donnée technique pouvait apparaître comme une contrainte qui éreintait la qualité initiale, cela correspondait en revanche parfaitement aux productions en 16 mm des coopératives. L'utilisation du 16 mm et la persistance du noir et blanc furent ainsi symptomatiques des faibles moyens engagés dans la production audiovisuelle et ce, même pour les longs-métrages de fiction.

À travers cette remarque sur des utilisations matérielles, apparaît un premier croisement entre le cinéma et la télévision. Les relations entre cinéma et télévision furent, comme dans beaucoup d'autres pays, d'abord de méfiance : Paulo Cunha a montré que malgré un démarrage encourageant selon les chiffres (les deux premières années, plus de dix films portugais par an sont présentés à la télévision), le cinéma portugais de long-métrage fut progressivement ignoré par la télévision, laissant la place au cinéma étranger (le chiffre de productions étrangères présentées augmente jusqu'en 1973 et diminue en 1974, année qui semble rompre la

[306] Ignacio Ramonet, « Portugal : la révolution sans miroir », *Le Monde diplomatique*, septembre 1976, p. 16.

progression) et disparaissant même de la programmation entre 1966 et 1970[307]. Par ailleurs, il montre également que parmi les films diffusés, il s'agit surtout du cinéma portugais des années 1930-1940, souvent réalisé par des cinéastes proches du régime ou, pour le moins, peu critiques du pouvoir en place. Les diffusion et rediffusion de ce cinéma suscitent l'hypothèse, avancée par le critique de cinéma Mário Jorge Torres, que la télévision des années 1960-1970 a aidé à « cimenter » l'idée que le cinéma portugais des années 1930-1940 constituait un âge d'or, et que ce « mythe » du cinéma portugais aurait pu être réactivé et utilisé à des fins idéologiques par la télévision portugaise pour contrer le Nouveau cinéma portugais, dont les films furent très peu ou pas diffusés à cette époque[308]. L'analyse des chiffres montre par ailleurs que la relation au documentaire fut plus complexe, Paulo Cunha explique :

> Dans la période 1964-1974, le documentaire occupait une place importante dans la programmation de cinéma de la RTP (en moyenne 10,5 %). En prêtant attention aux données des rapports annuels de la télévision publique, et qu'il est impossible d'exprimer en termes quantitatifs, la catégorie des films documentaires n'a plus été composée majoritairement de films étrangers ou de productions faites originellement pour le cinéma, et a été progressivement constituée surtout de productions internes de la RTP réalisées exclusivement pour être diffusées dans leurs grilles de programmation[309].

La RTP passait donc de simple émettrice de contenus préalablement produits et choisis pour être diffusés (donc autorisés par la censure, voire encouragés par le régime) à une productrice de documentaires et reportages à intégrer dans ces programmes. Après le 25 avril 1974, le rapport à la production et au cinéma de la RTP fut modifié sur différents plans : les programmes documentaires étaient alimentés non seulement par des reportages produits en interne, mais également par des films commandés aux coopératives pour différents programmes télévisés.

Après le PREC et jusqu'à la fin des années 1970, le cinéma de long-métrage et de fiction réapparut progressivement sur le petit écran ainsi que des émissions dédiées au septième art.

---

[307] Paulo Cunha, « A emissão de cinema português na televisão pública (1957-1974) », *Análise Social*, 2011, XLVI (1°), nº 198, p. 146.
[308] *Ibid.*, p. 154.
[309] *Ibid.*, p. 141.

Ce renouveau de la télévision intervint après le PREC et fut soutenu par l'augmentation nette de l'équipement des Portugais en appareil de télévision, surtout sur les années 1977 et 1978[310].

Ainsi, le petit écran se substituait progressivement à la salle de cinéma, dont la fréquentation globale commençait à diminuer. Plusieurs raisons se croisent alors pour justifier cette modification de pratique culturelle : le réseau de salles de cinéma apparaissait toujours inadéquat et insuffisant (certaines salles même fermèrent à la fin des années 1970) tandis que le nombre de télévisions augmentait, signifiant que les foyers étaient de plus en plus équipés. La société portugaise rejoignait ainsi les autres pays industrialisés, avec un léger retard par rapport au « scénario » global évoqué par René Bonnell dans *La vingt-cinquième image* : l'effondrement de la fréquentation cinématographique commençait au moment où la télévision pénétrait « massivement dans les classes moyennes et ouvrières[311] ».

Durant ce tournant, la RTP de la fin des années 1970 se rapprocha du cinéma encore par deux fois : une programmation exceptionnelle fut instaurée, notamment durant la séquence 1978-1979, et une participation systématique et organisée de la RTP à la production de films de cinéma se mit en place. Au cœur de ces deux dispositions, un cinéaste de la génération du Nouveau cinéma portugais : Fernando Lopes[312].

Ce dernier fut en effet nommé responsable de la programmation de la RTP2 en 1978, et ce pendant un an. Même si la période fut assez courte, il semble que le travail de Fernando Lopes pour faire de la deuxième chaîne une alternative de qualité fut suffisamment important puisque c'est sous son mandat que de nombreux programmes innovants furent lancés, tels que *Cineclube 2* présenté par António-Pedro Vasconcelos, qui montrait du cinéma classique, ou *Cinema de Animação,* qui diffusa des films d'animation pendant seize ans[313].

Après son départ de la programmation, Fernando Lopes revint à la télévision publique, nommé par le directeur de la RTP Victor Cunha Rego à la tête du Département de coproduction de la RTP nouvellement créé et dont il avait eu lui-même l'idée – il restera en poste jusqu'en

---

[310] Paulo Cunha, *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980), op. cit.*, p. 195-196.
[311] René Bonnell, *La vingt-cinquième image : une économie de l'audiovisuel*, 4e éd., Paris, Gallimard, 2006, p. 19.
[312] Il convient de relever par ailleurs que Fernando Lopes fut très tôt impliqué dans la télévision, dès ses premières émissions mêmes, puisqu'il entra à la RTP en 1957. D'abord employé administratif, il devint par la suite membre de l'équipe chargé des informations, puis intégra le Département de cinéma de la RTP, comme assistant de production et monteur. Il démissionna en 1959, vraisemblablement pour des raisons politiques, et partit à Londres étudier, comme plusieurs autres jeunes futurs cinéastes, jusqu'en 1961. Il réintégra la RTP à son retour et devint un des deux réalisateurs du journal télévisé.
[313] Paulo Cunha, *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980), op. cit.*, p. 197.

1993. Lopes proposait ainsi « un service de soutien au cinéma portugais, de sorte que la RTP devinsse un élément important de la production cinématographique[314] ». Paulo Cunha a listé les titres coproduits à partir d'alors[315] faisant de la RTP, une sorte de second IPC durant la séquence 1979-1993, tout en confirmant le tournant qu'était en train de prendre la production cinématographique portugaise, prise entre le retour de la figure du producteur – Paulo Branco en sera le plus visible et actif représentant – et la place de plus en plus prépondérante prise par la télévision. La liaison cinéma-télévision ne s'était-elle pas en quelque sorte déjà faite symboliquement en 1977 lorsque le secrétariat d'État à la Culture avait proposé que les cinéastes puissent disposer des nouveaux studios de la télévision, lorsque les studios obsolètes de la Tobis seraient détruits et qu'en échange, la RTP puisse recourir avec la même facilité aux laboratoires cinématographiques de la Tobis[316] ?

Ainsi, durant la période post-PREC, la télévision apparut comme un nouveau relais possible pour la diffusion et la défense du cinéma, tout en s'introduisant dans les décisions de création par son Département de coproduction. Comme le résume Jacques Lemière, la télévision « a donc tenté d'être, dans cette période, non seulement un lieu d'éducation cinéphilique, concernant les grandes œuvres du cinéma mondial, mais aussi le lieu d'une tentative de mise en visibilité du cinéma portugais lui-même […][317]. » Cependant, au-delà du travail de Fernando Lopes, d'autres cinéastes, notamment ceux des coopératives qui avaient beaucoup travaillé pour la télévision pendant le PREC, dressèrent à la fin des années 1970 un constat assez pessimiste concernant la RTP. Ces cinéastes plus critiques regardaient d'un mauvais œil le poids démesuré des achats de films et de programmes étrangers pour être diffusés sur la première chaîne, et regrettaient le manque de mise en valeur du cinéma portugais à une heure de grande écoute[318]. Pour eux, la télévision échouait à jouer un rôle significatif dans la défense du cinéma portugais et achoppait à résoudre la question de la diffusion du cinéma produit au Portugal.

---

[314] *Ibid.*, p. 195.
[315] Michelle Sales et Paulo Cunha, *Cinema Português: Um Guia Essencial*, *op. cit.*, p. 227.
[316] Paulo Cunha, *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980)*, *op. cit.*, p. 202.
[317] Jacques Lemière, *Le cinéma comme interpellation du pays*, *op. cit.*, p. 409.
[318] Rui Afonso et Tito Lívio, « Cinema português: um cinema de "silencio". Mesa-redonda com representantes das cooperativas (Cinequanon e Cinequipa) (conclusão) », *Panoramica*, août 1978, nº 11, p. 19-22.

## 2.3. Anciens problèmes, nouveaux jalons

### 2.3.1. L'épineuse question de la distribution et de l'exploitation

Une partie du travail de recherches de Paulo Cunha concerne l'étude chiffrée de la distribution et de l'exploitation au Portugal, deux secteurs qui furent longtemps très fragiles et restèrent un point problématique où échouaient beaucoup des débats de politique culturelle. Ainsi, s'il est intéressant de relever que ces deux secteurs connurent un essor considérable au moment du PREC[319] - augmentation du nombre de salles et croissance régulière du nombre de spectateurs jusqu'en 1976 – puis un nouveau déclin relatif jusqu'en 1980, il est nécessaire d'approfondir ce qui peut expliquer un tel progrès. La plupart des observateurs s'accorde notamment pour insister sur le rôle de la pornographie qui surgit dans l'euphorie sur les écrans, après des années de contrôle et d'interdiction. Jacques Lemière écrit ainsi :

> 1976 fut l'année record de la fréquentation, avec 42,8 millions d'entrées, et l'année 1975 avait déjà été beaucoup plus haute en fréquentation que l'année 1974 : six millions d'entrées de plus en 1975 qu'en 1974. Un des effets du 25 avril a été que les Portugais se sont rués sur la nouvelle offre cinématographique – et, en général, culturelle – permise par la nouvelle liberté, qui mettait en circulation toutes les productions qui, jusqu'alors, avaient été interdites par la censure, pour des raisons politiques comme de « protection des bonnes mœurs »[320].

Plus précis, Paulo Cunha, s'appuyant sur les travaux d'Eduarda Dionísio, met en avant l'apparition de nouvelles salles entre 1970 et 1975, notamment à Lisbonne qui concentre une grande part de la fréquentation[321], la « popularité des films pornographiques soft[322] » mais également l'importance d'un circuit parallèle de cinéma militant et le rôle de différentes institutions culturelles qui promouvaient le cinéma (Fondation Calouste Gulbenkian, Cinémathèque portugaise, Bibliothèque nationale, etc.). La stratégie des distributeurs semblait alors ressembler à une volonté de combler tous les désirs des spectateurs, par une sorte d'inondation des écrans de tous types de films ; dans cet élan, les films pornographiques mais

---

[319] Paulo Cunha, *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980), op. cit.*, p. 175.
[320] Jacques Lemière, *Le cinéma comme interpellation du pays*, *op. cit.*, p. 428.
[321] Paulo Cunha, *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980), op. cit.*, p. 179.
[322] *Ibid.*, p. 177.

également les films jusqu'ici interdits se démarquèrent par leur popularité et leur circulation. Plus en détail, Luís de Pina écrit :

> Les films pornographiques, après le scandale initial, finirent par se concentrer dans deux ou trois cinémas de Lisbonne et de Porto (même si ces films eurent du succès en province, étant parfois même les seuls films à attirer le public…). Cependant l'arrivée de *Gorge Profonde* et d'autres œuvres du genre en 1976 a provoqué une grande affluence du public et cette année-là fut peut-être celle où fut enregistré le plus grand nombre de spectateurs dans l'histoire de notre exploitation. Surgirent également beaucoup de films politiques et militants (le cinéma Universal, à Lisbonne, se spécialisa durant un temps dans ce domaine) et divers films qui avaient été interdits (du *Cuirassé Potemkine* jusqu'à *Orange mécanique*), mais bientôt se retrouvèrent les tendances habituelles du public, qui découvrait dans les mélodrames indiens une nouvelle attraction[323].

Paulo Cunha relève également la diversité des films montrés, des classiques censurés jusqu'aux films d'auteurs les plus récents, tout en passant par la pornographie, les films de kung-fu, des westerns, et donc, comme le disait Luís de Pina, des mélodrames indiens (22 films indiens sortis en 1977 sur 436 films exploités, soit près de 5% du marché[324]). Dès lors, au-delà des chiffres, il convient de mettre en évidence que les années 1974-1976 furent une période où la stratégie des distributeurs satisfaisait les spectateurs par la quantité mais aussi par la diversité de l'offre.

En revanche, tout comme l'événement politique, le retour à la normale du pays diminua voire figea le taux de fréquentation des salles, même si le nombre de films sortis annuellement continua lui d'augmenter. Dès 1976 des « salles commencent à fermer, phénomène qui s'accélère en 1978 » et, en 1979, le réseau de diffusion « ne compte plus que 435 salles, au lieu de 482 en 1975 ». Ce phénomène ne fut jamais inversé et « entre 1980 et 1990 disparaissent près de 140 salles, soit presque un tiers du parc de 1980, qui était de 420 salles »[325].

La Révolution portugaise de 1974-1975 ne permit donc qu'une éclaircie dans l'horizon toujours sombre de ce « défaut » du système de diffusion cinématographique au Portugal. Les premières fermetures de salles entraînèrent des réactions dans la profession, relayées dans la presse, et il fut question à nouveau d'essayer de réformer et d'améliorer le réseau, tout en

---

[323] Luís de Pina, *História do cinema português*, *op. cit.*, p. 181. Cité également par Paulo Cunha, *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980)*, *op. cit.*, p. 178.
[324] Paulo Cunha, *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980)*, *op. cit.*, p. 182.
[325] Jacques Lemière, *Le cinéma comme interpellation du pays*, *op. cit.*, p. 429.

protégeant le cinéma portugais, premier à souffrir des frilosités des distributeurs. C'est en conséquence de cette situation sans cesse étriquée que le gouvernement proposa une première mesure en 1976, consistant à augmenter la taxation sur l'importation de films étrangers (la taxe atteignit 60%[326]) ce qui enclencha une grève des distributeurs et exploitants. Le gouvernement céda rapidement, puisque les licences d'exploitation étaient une contribution non négligeable au budget de l'IPC. Autre mesure, le gouvernement suggéra de faire du Théâtre São Luiz une salle de cinéma exclusivement réservée à des films portugais dont la programmation serait gérée par le CPC, mais la mesure ne fut jamais concrétisée. Enfin, il semble que l'IPC ait cherché plusieurs fois, entre 1977 et 1978, à négocier avec l'Association portugaise des entreprises cinématographiques (APEC) un système visant à protéger le cinéma portugais, sans succès[327].

Une donnée importante tenait donc à la place du cinéma portugais sur les écrans des salles de cinéma du pays ; d'autres chiffres rapportés par Paulo Cunha montrent en effet qu'entre 1975 et 1980, la part de spectateurs allant voir des films portugais ne représentait jamais plus de 1% de l'ensemble de la fréquentation[328]. En revanche pour la séquence ouverte en 1974 et qui perdura plus faiblement jusqu'à la fin des années 1970, il ne faut pas minimiser le rôle qu'a pu jouer un véritable réseau parallèle, relayé par les milieux associatifs, syndicaux, coopératifs et ouvriers, qui fit circuler notamment le cinéma militant produit dans la période, mais qui est malheureusement difficilement quantifiable, puisqu'aucun chiffre officiel n'existe.

### 2.3.2. La place de la Cinémathèque portugaise et de l'École supérieure de théâtre et cinéma

En plus des éléments décrits précédemment qui démontraient divers changements par rapport à la période plus chaotique du PREC, deux autres institutions entrèrent en lice pour justifier la transition opérée dans le paysage cinématographique portugais au cours de la fin des années 1970. Les débats et les questionnements autour du public, l'impossible résorption des problèmes de diffusion, les divisions entre les cinéastes notamment autour des modes de production, ainsi que le rôle tenu désormais par la télévision au sein de la production cinématographique firent qu'en plus d'effacer et de rejeter ce qui avait été expérimenté durant

[326] Paulo Cunha, *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980), op. cit.*, p. 186.
[327] *Ibid.*
[328] *Ibid.*, p. 189.

le PREC, ces modifications opérèrent un tournant qui allait offrir au cinéma portugais un environnement qui, cette fois, perdurerait durant plusieurs décennies. Attentif à la question des modes de production dans le cinéma portugais et partant du début des années 1980, Paulo Cunha observe :

> Durant cette période, un changement dans la manière de « faire du cinéma » fut notable au Portugal, passant d'un modèle de « productions sans producteurs », dans lequel les coopératives de réalisateurs et de techniciens proliférèrent selon un modèle daté de travail collectif, à un modèle de coproductions avec des partenaires financiers internationaux dans le style des producteurs français d'art et essai personnifiés à travers la figure de Paulo Branco[329].

Cette phase de transition se fit ressentir dans les modes de production, modifiés par le retour de la figure du producteur et le développement des coproductions internationales, dans lesquelles la télévision s'intégra également, mais aussi dans les pratiques cinéphiles. Si la télévision avait, par intermittence, pu remplir le rôle d'un relais en diffusant du cinéma, il fallut d'autres initiatives pour résister à la présence toujours forte des films commerciaux états-uniens sur les écrans portugais à la fin des années 1970, mais aussi des autres cinématographies européennes (au premier rang desquels la France, l'Italie et le Royaume-Uni[330]).

La première de ces initiatives vint d'une institution ayant déjà une longue histoire derrière elle, la Cinémathèque nationale, fondée en 1948 et active à partir des années 1950. Si certains cinéastes du Nouveau cinéma portugais avaient pu souligner l'importance de la Cinémathèque nationale dans leur découverte de certains films, notamment grâce au travail de son fondateur Félix Ribeiro, l'institution n'était pourtant considérée que comme « un dépôt de films et un simple organisateur de cycles de cinéma irréguliers[331] ». Les activités de programmations au Palácio Foz et l'ouverture de la bibliothèque en 1958 n'avaient pas suffi à donner à la Cinémathèque un rôle majeur et éminent aux yeux de tous. En 1979, un changement décisif intervint avec l'acquisition par l'État d'un bâtiment datant de 1887 au numéro 39 de la rue Barata Salgueiro à Lisbonne, avec pour but d'y installer les locaux de la Cinémathèque nationale. Une salle de projection fut aménagée dans l'édifice et l'inauguration des séances quotidiennes eut lieu en septembre 1980. Le personnel de la Cinémathèque, qui prit officiellement le nom de Cinémathèque portugaise (et non plus nationale), s'établit dans les

[329] Michelle Sales et Paulo Cunha, *Cinema Português: Um Guia Essencial*, *op. cit.*, p. 236.
[330] Paulo Cunha, *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980)*, *op. cit.*, p. 182.
[331] *Ibid.*, p. 206.

mêmes locaux en janvier 1981. La Cinémathèque portugaise devint, à partir de ce moment-là, et sous l'impulsion de ses directeurs et sous-directeurs successifs (Félix Ribeiro de 1948 à 1982, Luís de Pina de 1982 à 1991, et João Bénard da Costa, sous-directeur de 1980 à 1991 puis directeur de 1991 à 2009), le véritable « temple » de la cinéphilie lisboète[332]. Paulo Cunha souligne à juste titre que cette institution est devenue un « temple » non pas seulement en raison des rétrospectives désormais régulières organisées en son sein, mais aussi par l'essor éditorial qu'elle stimula, en « coordonnant des catalogues dédiés à des réalisateurs et des acteurs, en promouvant des monographies sur des précurseurs, en stimulant l'étude des principaux moments historiques et des mouvements esthétiques ainsi que sa propre histoire, en devenant le principal centre de production éditorial sur le cinéma portugais[333] ».

La seconde initiative institutionnelle provenait de l'École pilote pour la formation des professionnels du cinéma, fondée comme expérience pédagogique en 1971 sous l'égide de Madalena Perdigão et du cinéaste Alberto Seixas Santos, et qui fut transformée, en conséquence d'une réforme du Conservatoire national auquel elle était jusqu'en 1983 rattachée, en une structure à part entière au sein de l'Institut polytechnique de Lisbonne (IPL). Malgré des débuts difficiles, qui virent notamment la première année d'enseignement être interrompue par le 25 avril 1974, entachés par une certaine méfiance venue des professionnels du cinéma eux-mêmes, cette école de cinéma lança pour de bon son activité en 1975 et s'installa dans le paysage cinématographique portugais. La reprise des cours en 1975 fut déterminante et permit à l'école de confirmer son rôle, tout en appuyant le tournant que prenait la pratique du cinéma au Portugal à la fin des années 1970. Plusieurs générations de cinéastes et de techniciens allaient en effet être formées au sein de cette école, dès le tournant des années 1970-1980, par les professeurs Alberto Seixas Santos, Paulo Rocha, Fernando Lopes, António da Cunha Telles et António Reis entre autres, confortant de fait l'importance historique des cinéastes du Nouveau cinéma portugais. Pensant aux futurs cinéastes João Botelho, Pedro Costa, João Pedro Rodrigues, Miguel Gomes ou João Salaviza, Paulo Cunha insiste sur le rôle de l'École supérieure de théâtre et cinéma :

---

[332] Au moment de la rédaction de ce texte, le « temple », malgré les difficultés économiques inhérentes de son époque, se dresse toujours au même endroit, et poursuit, sous l'égide de son directeur José Manuel Costa (depuis 2014), un travail unique et vital au Portugal.

[333] Paulo Cunha, *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980), op. cit.*, p. 206. Cunha liste notamment en note de bas de page les différentes publications lancées par la Cinémathèque portugaise dans les années 1980 et 1990.

> Durant des décennies, les réalisateurs de cinéma portugais les plus reconnus et primés internationalement étaient passés par l'École supérieure de cinéma, recevant une formation technique et esthétique qui reflétait nombre des valeurs et croyances de la génération du Nouveau cinéma portugais, notamment l'intransigeance esthétique, l'insistance sur l'idée d'auteur, et une filiation de principes avec le cinéma artistique moderne. Plus qu'une filiation avec l'histoire du cinéma portugais, surtout à travers les professeurs, l'ESC intégra aussi ses élèves dans une filiation avec le cinéma moderne, promouvant un corpus filmique clairement défini et canonisé[334].

L'influence de ces deux institutions, qui ont la particularité commune d'avoir préexisté à la révolution mais de s'être réaffirmées durant et surtout après le PREC, n'est pas « quantitativement calculable » comme le dit Paulo Cunha[335], mais apparaît comme un symptôme notoire des nouveaux jalons posés dans le cadre de la pratique du cinéma au Portugal au tournant des années 1970-1980.

[334] *Ibid.*, p. 208.
[335] *Ibid.*, p. 209.

# DEUXIÈME PARTIE

# MODES D'ACTION
# POUR UN CINÉMA EN RÉVOLUTION

Il est plus aisé, *a priori*, de retenir les images d'une révolution quand celle-ci a été abondamment documentée ; mais cela ne vaut que si les images ne disparaissent pas[336]. Pour autant, la première partie a cherché à montrer d'où partaient les cinéastes portugais et comment ceux-ci pouvaient se positionner politiquement par rapport aux institutions. Les rapports de pouvoir, si singuliers dans un régime fasciste, ont fortement influencé la pratique du cinéma et ont pu également impliquer une reconfiguration des théories et idées de cinéma au regard du politique : comment produire un cinéma pérenne au Portugal ? Quels films faire et pour quels publics ? Comment assurer l'existence de ces films sur des écrans dominés par le cinéma états-unien ? En réponse, il y eut des jaillissements (le Nouveau cinéma portugais première période (1963-1968), puis le Centre portugais du cinéma comme coopérative unitaire (1971-1974), mais aussi le retour de Manoel de Oliveira) et des échecs (l'incapacité de Cunha Telles à maintenir une activité de production à cause du manque de public pour les films, et les problèmes sans cesse reportés de la distribution et de l'exploitation cinématographiques sur le territoire portugais). Cependant, les cinéastes et les techniciens s'étaient confrontés aux institutions, aux hommes politiques, aux gouvernements : l'exercice du débat politique et public s'installait dans la durée et la Révolution n'allait qu'accentuer cette tournure.

Ce que le processus révolutionnaire déclencha par ailleurs, ce fut la possibilité de croiser encore plus la conception d'un cinéma politique et la pratique politique du cinéma ; deux axes que Jean-Luc Godard avait opposé dans son fameux manifeste « Que faire ? » publié dans la revue de cinéma anglaise *Afterimage* en avril 1970 : « faire des films politiques » et « faire politiquement des films »[337]. Reprenant cette lecture duale de Godard, il serait possible de voir la période d'avant le 25 avril 1974 comme celle où l'idée de « faire des films politiques » l'avait emporté. Les films du Nouveau cinéma portugais ne seraient qu'une tentative idéaliste de donner à voir le monde, à l'opposé d'une pratique militante permanente, comme le concluait encore une fois Godard à la fin de son manifeste (« Faire 2, c'est militer »).

Les films obéissaient peut-être encore à cette visée « idéaliste » avant le 25 avril 1974, mais certains durent affronter la censure – ce qui ajoute une nuance contextuelle au manifeste godardien. En outre, au-delà des films, les cinéastes avaient commencé à « prendre le pouvoir »

---

[336] Ce qui est toujours un risque pour les films étudiés ici malgré le travail important de la Cinémathèque portugaise.

[337] Reproduit dans Nicole Brenez, David Faroult, Michael Temple, Michael Witt, et James Williams (dir.), *Jean-Luc Godard documents*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2006, p. 145-151.

dans les institutions, appliquant ainsi le « faire politiquement des films » qui allait se matérialiser dans les cinémas révolutionnaire et postrévolutionnaire.

Le cinéma portugais après le 25 avril 1974 connut une période prolifique, chaotique, confuse et paradoxale. Il s'agissait, pour les cinéastes, cette fois, d'être pleinement acteurs et témoins des événements, avec les possibilités offertes par une liberté sans commune mesure avec la période précédente. Cela donna des expériences singulières, parfois inachevées ou ratées, mais dont la richesse nécessite d'être réévaluée au prisme d'une analyse esthétique, et au regard de problématiques tant sociales, géographiques, ethnographiques, que politiques. Les chapitres suivants ouvrent ainsi les perspectives d'un corpus vaste en distinguant trois temps d'analyse comme trois moments de réponse aux différentes dimensions de la révolution. Dans le Chapitre 5, la question serait la suivante : comment le cinéma pouvait-il faire face à l'événement ? Dans le Chapitre 6 : par quelles voies esthétiques rendre compte du processus de la Révolution de 1974-1975 ?

Enfin, dans le Chapitre 7, *Bon peuple portugais* de Rui Simões occupe une place particulière, celle du film-révolution qui a digéré la rupture, retravaille et commente de manière critique et poétique les images de la période révolutionnaire. Autrement dit : comment un film peut-il offrir une étude de la révolution par les moyens du cinéma mêmes ?

# Chapitre 5

## FILMER L'ÉVÉNEMENT : MODALITÉS PLASTIQUES

Dès le matin du 25 avril 1974, les caméras étaient dans la rue. Dès lors, l'événement se jouait tout à la fois dans les actes et dans les images de ces actes car comme Jean-Louis Comolli l'a écrit, avec le cinéma se « mêlant de tout », il n'y aurait « rien qui ne serait filmé, filmable ou filmant »[338].

En conséquence de la nouvelle configuration politique, les cinéastes ont pu tenter de répondre aux questions soulevées dès les années 1960 (telles que nous les avons étudiées dans la première partie de ce travail), tout en prenant en compte l'urgence révolutionnaire et la place que le cinéma pouvait occuper. Il fallait à nouveau se demander quels films faire et pour qui, avec cette fois, la possibilité de (re)tenter quasiment tout ce qui était imaginable. Dans l'immédiateté de l'événement qui avait surgi, les caméras s'étaient braquées sur tout ce qui se passait alors ; dans un premier temps, le cinéma portugais explora les potentialités politiques du cinéma direct. Les cinéastes portugais allaient pouvoir appliquer les orientations de Joris Ivens :

> Il faut commencer par être un militant tout court, sans caméra, engagé dans la lutte politique de chaque jour. Chercher, découvrir, décider où la caméra va fonctionner. Un œil voit la réalité à travers le viseur de la caméra, tandis que l'autre reste grand ouvert sur tout ce qui se passe autour de la petite image enfermée dans le cadre. Un troisième œil, si l'on peut dire, doit être fixé, lui, sur le futur[339].

L'utilisation du cinéma direct dans la production des années 1974-1975 permet de dégager ici trois axes : la provocation de débats et de questionnements sur la nature même de ce cinéma direct ; la spécificité « géographique » du phénomène révolutionnaire qui conduit à l'hypothèse d'un cinéma ethno-militant ; et enfin, la possibilité technique d'un partage et d'un échange des savoirs entre cinéastes et autres travailleurs en lutte.

---

[338] Jean-Louis Comolli, « Le miroir à deux faces » *in* Jean-Louis Comolli et Jacques Rancière, *Arrêt sur histoire*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 14.

[339] Dans Guy Hennebelle (dir.), « Cinéma militant : histoire, structures, méthodes, idéologie et esthétique », *Cinéma d'aujourd'hui*, mars 1976, nº 5-6, p. 9.

## 1. De l'urgence à l'accompagnement : faire corps et film avec l'événement

Essentiellement réalisés pour la télévision, les premiers films du 25 avril 1974 ont souvent été qualifiés de « documents ». Il en irait ainsi des films *Les Chemins de la liberté* (*Caminhos da Liberdade*, Cinequipa, 1974) et *Les Armes et le peuple* (collectif).

De façon dépréciative chez João Bénard da Costa (« Tout cela, aujourd'hui, ne vaut que comme curiosité ou document historique[340] ») ou de manière pragmatique pour Fernando Matos Silva (Sur le film *Les Chemins de la liberté* : « C'est un documentaire, ou plutôt un document, qui a été fait sur ce qui se passait, et dont l'avantage était d'être fait des premières images de la révolution[341] »), le terme « document » réduit quelque peu la portée des films et restreint leur complexité[342].

Plutôt que de s'en tenir au document, il faut réinvestir dans la pratique de ce cinéma direct, la dimension monumentale (« ce qui parle sans mots, ce qui nous instruit sans intention de nous instruire, ce qui porte mémoire par le fait même de ne s'être soucié que de son présent[343] ») qui fait du cinéma, notamment documentaire, cet espace capable d'investir le champ de l'histoire et du politique, eu égards aux débats soulevés immédiatement par certains films durant les années 1974-1975 (1.1.). Amalgamant document et monument, et enregistrant tout en provoquant l'opinion sur certains sujets, ce cinéma de l'urgence faisait corps et film avec l'événement (1.2.).

---

[340] João Bénard da Costa, *Histórias do cinema*, *op. cit.*, p. 150.
[341] Extrait d'un entretien avec Fernando Matos Silva réalisé en février 2011 à Lisbonne.
[342] C'est parce qu'ils ont figé certaines images du 25 avril 1974 que ces films sont interrogés de façon critique dans un sous-chapitre dédié à l'iconographie de la révolution (voir dans la Partie 3, Chapitre 8, 2. Les films d'Avril et l'iconographie de la révolution).
[343] Jacques Rancière, « L'inoubliable », *in* Jean-Louis Comolli et Jacques Rancière, *Arrêt sur histoire*, *op. cit.*, p. 55. Ou encore : « Mais alors, si le cinéma en général relève de la poétique romantique de la double signifiance, on comprend que le cinéma "documentaire" s'y inscrive d'une manière toute spécifique. Sa vocation même à la monstration du "réel" dans sa signification autonome lui donne, plus encore qu'au cinéma de fiction, la possibilité de jouer toutes les combinaisons de l'intentionnel et de l'inintentionnel, de toutes les transformations du document en monument et du monument en document. » (p. 56)

### 1.1. Le déploiement politique du cinéma direct

Dans l'introduction de *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Gilles Marsolais définit ainsi le cinéma direct :

> Comme son nom l'indique, il désigne donc ce nouveau type de cinéma (documentaire, à l'origine) qui, au moyen d'un matériel de prise de vues et de son synchrone (alors de format 16 mm), autonome, silencieux, léger, totalement mobile et aisément maniable, tente de cerner « sur le terrain » la parole et le geste de l'homme en action, placé dans un contexte naturel, ainsi que l'événement au moment même où il se produit. Il s'agit d'un cinéma qui tente de coller le plus possible aux situations observées, allant même jusqu'à y participer, et de restituer honnêtement à l'écran la « réalité » des gens et des phénomènes ainsi approchés[344].

À ce moment de la définition, Marsolais n'exclut pas les possibles ambiguïtés qui pourraient jaillir d'une confrontation avec les méthodes télévisuelles. Au regard des expériences portugaises et du rapport à la télévision dans les contextes révolutionnaire et postrévolutionnaire[345], il faut affiner ce qu'est le cinéma direct en prenant en compte les essais déjà réalisés par des précurseurs (au premier rang desquels Dziga Vertov) et par les pionniers (au Canada, en France, ou aux États-Unis). Ainsi, la question de l'intervention possible de l'équipe de tournage – travaillée chez Jean Rouch notamment – ou la volonté de se cacher derrière un montage plus neutre sont deux choix éthiques et esthétiques possibles qui complexifient la pratique du cinéma direct. En ce sens, Marsolais parle d'un cinéma « polymorphe » qui « ne saurait donc être assimilé à un simple cinéma de reportage », et tend plutôt à se voir comme un « cinéma de la communication »[346].

Dans leur *Dictionnaire technique du cinéma*, Vincent et Christophe Pinel ont introduit une entrée « cinéma direct » :

> Prise de vues, écriture. Technique qui consiste à reproduire, par le son et par l'image enregistrée en concomitance, le spectacle des apparences saisi sur le fait sans autre

---

[344] Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct revisitée : histoire, esthétique, méthodes, tendances, textes des cinéastes, repères chronologiques, glossaire, index*, Montréal, Les 400 coups, 1997, p. 12.
[345] Voir notamment dans le Chapitre 9, 2. Les espaces de diffusions : modes traditionnels et voies alternatives.
[346] Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, *op. cit.*, p. 12.

> manipulation ou mise en scène que l'introduction de l'opérateur au cœur de l'action, filmée de l'intérieur[347].

Jusqu'ici, l'accent des définitions est mis sur l'aspect technique ; le cinéma direct ne serait qu'une pratique utilisant (ou bénéficiant) de nouveaux outils, plus légers, plus maniables, et synchronisant son et image. Entre les deux définitions pourtant, apparaît une différence de poids concernant la place de l'opérateur et son rôle dans le tournage : chez Marsolais, la participation de l'équipe semble plus assumée, même si cela ne doit que faciliter la bonne restitution de la réalité (il emploie l'adverbe « honnêtement »), alors que chez Pinel, il ne s'agit que d'une introduction permettant le filmage « de l'intérieur » (toute autre action semble tomber dans le champ de la manipulation). À cette lecture, le choix des mots paraît déjà très sensible pour bien définir de quel cinéma il s'agit, et quelles sont les pratiques possibles, voire « autorisées ».

Pourtant, cela semble résonner avec un des exemples fondateurs de ce type de cinéma qui a été (et est encore) l'objet de vifs débats parmi les documentaristes, les techniciens, les critiques et les universitaires. Cet exemple problématique est *Chronique d'un été* de Jean Rouch et Edgar Morin (1961), présenté à l'époque comme une tentative de nouveau « cinéma-vérité ». Cette expression a depuis été supplantée par celle de « cinéma direct », plus englobante, privilégiant donc la dimension technique et écartant ainsi toutes querelles ontologiques autour de la notion de vérité[348].

Dans le Portugal révolutionnaire, le cinéma qui fut réalisé entre 1974 et 1976 (et en partie jusqu'en 1978) peut pourtant relever d'une forme de cinéma direct ou de cinéma-vérité. Pour affiner l'approche de ces pratiques, nous reprenons ici, appliqué au contexte portugais, l'enjeu du travail de Séverine Graff sur le cinéma-vérité ; cette dernière a en effet introduit l'idée qu'il fallait ajouter à la définition technique, la prise en compte des discours (de cinéastes, de techniciens, de critiques) car selon elle, « la production cinématographique qui se réclame du "cinéma-vérité" se caractérise par une étroite corrélation entre film et discours sur le film[349]. » Selon Graff, les premières histoires du mouvement « cinéma-vérité », rédigées par Louis Marcorelles et Gilles Marsolais, ont imposé « le modèle historiographique du "cinéma direct",

---

[347] Vincent Pinel et Christophe Pinel, *Dictionnaire technique du cinéma*, 3e éd., Paris, Armand Colin, 2016, p. 50-51.
[348] L'histoire de cette translation de la définition de cette nouvelle forme de cinéma documentaire a été minutieusement retracée par Séverine Graff, *Le cinéma-vérité : films et controverses*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, 538 p.
[349] *Ibid.*, p. 21.

canon toujours dominant » et ont réaffirmé un « mépris du pan discursif »[350] interne aux films de « cinéma-vérité », ce que semble perpétuer le dictionnaire de Vincent et Christophe Pinel. Au-delà du débat historiographique, la thèse de Graff permet de réintroduire dans l'étude la multiplicité des sources pour l'historien, ainsi qu'un certain refus de hiérarchisation dans ces mêmes sources. Cette leçon peut s'appliquer à notre analyse de la production de cinéma direct portugais dans le but de rendre plus fine notre appréciation du cinéma réellement produit au Portugal durant les années qui ont suivi le mois d'avril 1974.

Les mentions d'une pratique de cinéma direct au Portugal pendant la période révolutionnaire restent relativement rares ; du fait du contenu politique des films, il est plus souvent question de cinéma militant ou de cinéma d'intervention sociale et/ou politique, voire même de façon beaucoup plus vaste, de cinéma politique. Pourquoi s'attarder sur ces dénominations ici ? C'est qu'elles-mêmes ont fait débat à l'époque. Faire des films, et s'interroger sur la façon de faire ces films, ont également été les cadres de réflexion polémique dans lequel une partie du cinéma portugais s'est déployée entre 1974 et 1976 au moins. Les choix de chaque cinéaste pouvaient alors apparaître comme des prises de position strictes, qui traduisaient déjà des options esthétiques, politiques et personnelles très divergentes ; dès le mois de juin 1974, António-Pedro Vasconcelos, cinéaste et producteur qui allait rester assez éloigné du cinéma militant avançait déjà :

> Entendons-nous : que les cinéastes aient une activité politique, comme tout le monde, dans la vie portugaise, à travers un engagement (partisan ou non), est une chose ; que le cinéma doive immédiatement être au service d'un quelconque programme politique et être jugé comme tel, est une chose qui n'a jamais donné de bons résultats et qui sert, finalement, à prolonger le malentendu du cinéma politique.[351]

Les propos de Vasconcelos affichaient une certaine inquiétude sur la militance et la socialisation du cinéma, déjà défendues par tout un pan de la profession. Pour autant, il concluait sur le « malentendu » du cinéma politique de manière plus générale, montrant là aussi que ces notions, utilisées de façon hasardeuse, ne donnaient pas à saisir toute l'étendue des visions de cinéma en passe d'être appliquées.

---

[350] *Ibid.*, p. 464.
[351] Dans « E o cinema em Democracia? », *Cinéfilo*, 7 juin 1974, nº 34, p. 16-17.

En effet, ce que semble attaquer Vasconcelos est tout simplement le cinéma militant. Défendant une cause au sein (ou pour) une structure préétablie (un syndicat, un parti, etc.), le cinéma militant est une forme d'engagement qui accepte la fonction instrumentale du film. Vasconcelos devait ainsi particulièrement cibler les Unités de production de l'IPC, très proches de membres du PCP. Cependant, le jugement de Vasconcelos pouvait viser aussi les coopératives (Cinequanon et Cinequipa). Ces dernières avaient également affirmé leur engagement et il était de notoriété publique que certains membres étaient également « encartés » (au PSP ou au PCP entre autres). Pour autant, leur travail – qu'il s'apparente à un cinéma d'intervention sociale dans les programmes courts montrés à la télévision ou à un cinéma pamphlétaire dans quelques longs-métrages – relevait du cinéma engagé. Au contraire du cinéma militant, « discipliné », le cinéma engagé, se vouant entièrement à une lutte, est fondamentalement « indiscipliné »[352]. Ce sont ces deux pratiques, militantes et engagées, qui ont animé le cinéma portugais durant le processus révolutionnaire. Sans doute est-ce parce qu'il ne précise pas exactement de quoi il parle que Vasconcelos parle d'un « malentendu » au sujet du cinéma politique. Pour dépasser ce « malentendu », on peut recourir aux propos de Dominique Noguez ici :

> Tout film est politique. Ceci, pour au moins trois raisons. D'abord, parce qu'à la limite, tout est politique. […] Ensuite, parce que le cinéma fait partie de l'idéologie. […] Enfin, parce qu'en raison de leur mode de production, du fait qu'elles sont plus aisément assimilables à des marchandises que n'importe quels autres produits culturels, les œuvres de cinéma sont les formes idéologiques les plus directement tributaires des rapports de production et de la classe en faveur de qui jouent ces rapports[353].

Revenir aux définitions a des vertus éclairantes pour discerner les modalités qui ont été utilisées dans le cas portugais : une définition – comme l'a montré Séverine Graff dans son analyse du « cinéma-vérité » – entraîne avec elle des préjugés, des appréciations, une histoire qui peut avoir tendance à éradiquer, inconsciemment ou non, des détails et des spécificités jugés à un certain moment inadéquats ou superficiels. Dans un numéro de *Cinéma d'aujourd'hui* dédié au cinéma militant, Guy Hennebelle partait également de l'idée que tout film est politique.

---

[352] Ces distinctions définitionnelles sont largement inspirées de celles proposées par Nicole Brenez dans Nicole Brenez, « Edouard de Laurot et (le) Cinéma Engagé. Remarques préalables. », Colloque international « Les voies de la révolte. Cinéma, images et révolutions dans les années 1960-1970 », Musée du Quai Branly, Paris, 2013.
[353] Dominique Noguez, *Le cinéma, autrement*, *op. cit.*, p. 47-49.

Néanmoins, il fallait distinguer le cinéma militant parmi d'autres pour lui donner une visibilité. Ainsi, pour Hennebelle, le « cinéma militant avoue, lui, de façon éclatante le rôle qu'il entend jouer sur le plan idéologique, ou sur le plan politique ; ou encore sur le plan culturel[354]. » Lorsque ce numéro était publié en France, les coopératives portugaises essayaient d'appliquer ce précepte dans leurs réalisations ; néanmoins, Hennebelle précisait trois caractéristiques du cinéma militant. La première tenait à la marginalité de la production et de la diffusion de ce cinéma ; la deuxième, à la modestie des moyens utilisés pour le produire ; enfin, la troisième, à l'accentuation sur la logique de combat (« contre-information, intervention, mobilisation »)[355].

Ces trois traits principaux pour reconnaître le cinéma militant se retrouvent dans tout un ensemble de films produits dans le Portugal révolutionnaire, notamment certaines productions des coopératives Cinequipa, Cinequanon, Grupo Zero et Virver. Cependant, la question de la marginalité est troublée par le fait qu'une part significative des films de Cinequipa et Cinequanon étaient coproduits et diffusés sur la première chaîne de télévision portugaise. Ici se distingue une particularité du contexte portugais qui a fait de la télévision, durant un temps, un outil au service des ambitions du MFA et des idéologies socialistes et marxistes. En outre, les films existaient également dans un réseau parallèle de projections, bien plus constitutif du cinéma militant dans son acception originelle.

Du reste, la définition du type de cinéma ne donne pas forcément à voir ce que la pratique du cinéma tient pour objectif. Dans le cas des coopératives de cinéastes au Portugal, il apparaît que le cinéma direct, pour des raisons économiques (matériel moins lourd, équipement possiblement moins coûteux) et conjecturelles (nécessité de tourner vite, de suivre le rythme de la révolution en cours), est apparu comme le meilleur moyen[356] de faire corps avec l'événement.

---

[354] Guy Hennebelle, « Cinéma militant », *op. cit.*, p. 11.
[355] *Ibid.*, p. 12.
[356] Comme le dit Gilles Marsolais, « le direct est un moyen, non pas une fin en soi » dans Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, *op. cit.*, p. 14.

### 1.2. Cinéma *vs* société : provoquer le débat

Même si les programmes télévisés des deux chaînes de la RTP ont laissé une grande place aux films des coopératives[357], et même si certains sujets cruciaux ont pu y être documentés, mis en perspective et défendus (quitte à provoquer l'opinion), tout n'était pas encore possible aux yeux des instances de la télévision portugaise. Même si la censure officielle du régime d'*Estado Novo* avait bien été immédiatement abolie, le cas du film de Fernando Matos Silva, *Le Mal aimé*, tourné en 1972 et bloqué pendant plusieurs mois dans les bureaux des censeurs, en était une preuve en actes : le film n'a pu arriver sur les écrans que le 3 mai 1974.

Employer à nouveau le terme « censure » après le 25 avril 1974 peut paraître abusif, mais c'est le terme employé par les protagonistes eux-mêmes à l'époque, alors même qu'ils avaient souvent aussi subi la précédente censure étatique. Il suffit d'en revenir à la définition du terme dans le Littré ; dans sa cinquième acception, le terme évoque un « examen des écrits, journaux, pièces de théâtre, dessins, fait avant qu'ils paraissent, par des agents du gouvernement » ou encore, l'acte de censurer revient à « relever, reprendre ce qui paraît digne de blâme »[358]. De fait, il est tout à fait logique que la RTP, même en temps de lutte, se soit fixée un cadre règlementaire pour assumer sa diffusion ; néanmoins, les traces sont infimes ou inexistantes pour pouvoir décrire précisément les modes de décision qui ont conduit au blocage de certains programmes. Il ne s'agissait sans doute plus d'une censure décidée selon un dogme fasciste ou autoritaire, mais d'une répréhension qui s'opérait de manière beaucoup plus diffuse et souple.

Cette nouvelle censure s'est déployée à plusieurs reprises pour des motifs quelque peu différents à chaque fois, même si, comme toujours, elle agissait comme un révélateur des tensions politiques en cours, et attestait de « structures mentales qui sont plus durables et difficilement « libérées » que ce que les ruptures politiques pourraient faire croire[359] ».

Dès 1974, « l'affaire *Sambizanga* » révéla l'existence de tensions entre les instances du nouveau gouvernement et le monde du cinéma. Le cinéaste, distributeur et exploitant Cunha Telles, souhaitant distribuer le film anticolonialiste de Sarah Maldoror (*Sambizanga*, 1972), s'était vu retirer l'autorisation de montrer ce film, jugé par certains trop virulent dans le contexte

---

[357] Voir dans la Partie 3, Chapitre 9, 2.1. Un ensemble de programmes télévisés.
[358] Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Chicago, Encyclopaedia Britannica, 1994, p. 792.
[359] Paulo Cunha et Maria do Carmo Piçarra, « Censura, nunca mais? Estudos de caso durante o PREC », *Revista Media & Jornalismo*, 2013, nº 23, p. 60.

des négociations pour les indépendances africaines[360]. Finalement, le film put être diffusé à partir de la fin de l'année 1974. Ce premier relent de tentative de censure à la diffusion montrait que certains sujets, pourtant au cœur des préoccupations révolutionnaires (émancipation, libération, décolonisation, etc.), ne pouvaient être traités totalement librement ; une certaine prudence venait toujours encadrer les initiatives cinématographiques trop audacieuses.

### 1.2.1. L'avortement en question

Autre exemple significatif, *L'avortement n'est pas un crime* (*O Aborto não é um Crime*) produit par Cinequipa pour le programme « Nome-Mulher » (« Nom-Femme »), fut diffusé le 4 février 1976 sur RTP1. Il suscita une telle polémique que le programme fut interrompu par la chaîne de télévision. Au mois de mai 1976, l'équipe du film ainsi que la journaliste Maria Antónia Palla, responsable du programme, furent même attaqués en justice pour attentat à la pudeur et incitation au crime[361]. Le film abordait en effet de manière pionnière la question de l'avortement clandestin pratiqué au Portugal, comme s'en rappelle le réalisateur Fernando Matos Silva, membre de Cinequipa :

> [N]os activités pour ce programme se sont arrêtées avec un dernier sujet qui s'intitulait *L'avortement n'est pas un crime*, l'affaire s'est terminée au tribunal. Nous n'avons pas été condamnés, le juge a été clément avec nous[362].

Si le réalisateur se félicite de la clémence du juge, cette confrontation violente et juridique entre un film sur l'avortement et l'opinion marquait, au début de l'été 1976, le déclin progressif des programmes militants diffusés sur la télévision portugaise.

Le propos du film pouvait paraître dans la lignée des sujets déjà traités dans ce programme les mois précédents (travail des femmes, double-peine des femmes qui travaillent et doivent gérer la maison, divorce, conflits générationnels dans le cadre de structures familiales très soudées, etc.). Pourtant, la question de l'avortement arrivait au Portugal bien trop tôt pour une partie de la population et pour une grande partie des croyants catholiques. Dans une fiche du film en français trouvée dans la documentation de la Cinémathèque portugaise, on pouvait lire :

---

[360] Voir dans la Partie 3, Chapitre 9, 3.3.3. Temporalité de la programmation : la salle de cinéma et les événements.
[361] Boaventura de Sousa Santos, Maria Manuela Cruzeiro, et Maria Natércia Coimbra, *O pulsar da Revolução: cronologia da Revolução de 25 de abril (1973-1976)*, Porto, Afrontamento, 1997, p. 338.
[362] Extrait d'un entretien avec Fernando Matos Silva réalisé en février 2011 à Lisbonne.

La légalisation de l'avortement est de nos jours l'une des revendications des femmes qui estiment avoir le droit de disposer de leurs corps, de choisir les enfants qu'elles veulent avoir et d'espacer leurs accouchements.

Quand la contraception rate – dans tous les pays démocratiques il y a le recours à l'avortement, considéré comme une opération normale qui se fait avec l'assistance de personnel médical et infirmier. C'est ce qui se passe dans la plupart des pays socialistes, tout comme dans divers pays capitalistes où l'on a dû reconnaître ce droit aux femmes.

Dans notre pays, l'avortement est encore un crime passible d'une condamnation de prison majeure (de 2 à 8 années de prison). Malgré cela, le nombre d'avortements s'élève à 100 000 chaque année, et plus de deux mille femmes meurent chaque année pour cause d'avortement ou de complications abortives.

Un groupe d'hommes et de femmes, avec un appui médical et paramédical, a décidé de mettre en pratique, dans une clinique populaire, un service d'avortement en liaison avec un service de permanence de contraception. Ce service de permanence se débat avec divers problèmes et a déjà à son actif certains succès et certaines défaites.

Cinequipa s'est entretenue avec le groupe de cette permanence afin de connaître toute son activité et a filmé une opération d'avortement par la méthode de Karmann.

Réalisation collective.

Cette présentation annonce clairement la dimension provocante du film, notamment lorsqu'il est mentionné qu'une opération d'avortement a été filmée. De ce point de vue, le film est le pendant portugais du français *Histoires d'A* de Charles Belmont et Marielle Issartel (1973) censuré en 1973 pour avoir filmé un « délit »[363]. De la même manière, le film *L'avortement n'est pas un crime* contient une séquence clé montrant un avortement selon la Méthode de Karman (aspiration du contenu utérin, cf. (g) dans **Figure 2**). Les similitudes entre les deux films sont ainsi assez remarquables, il reste cependant difficile de savoir si *Histoires d'A*, dans sa « partie de cache-cache nationale » après son interdiction, a pu circuler jusqu'au Portugal[364].

[363] L'historienne du cinéma Hélène Fleckinger a retracé l'histoire d'*Histoires d'A* et la vie « hors-la-loi » du film dans Hélène Fleckinger, « Histoires d'A : un moment de la lutte pour la liberté de l'avortement », *La Revue Documentaires*, 2010, nº 22-23, p. 181-199.

[364] Hélène Fleckinger évoque la circulation de copies en 16 et 35 mm en Belgique, en Allemagne, en Italie, en Espagne et en Algérie, mais pas au Portugal (cf. *Ibid.*, p. 189).

(a)

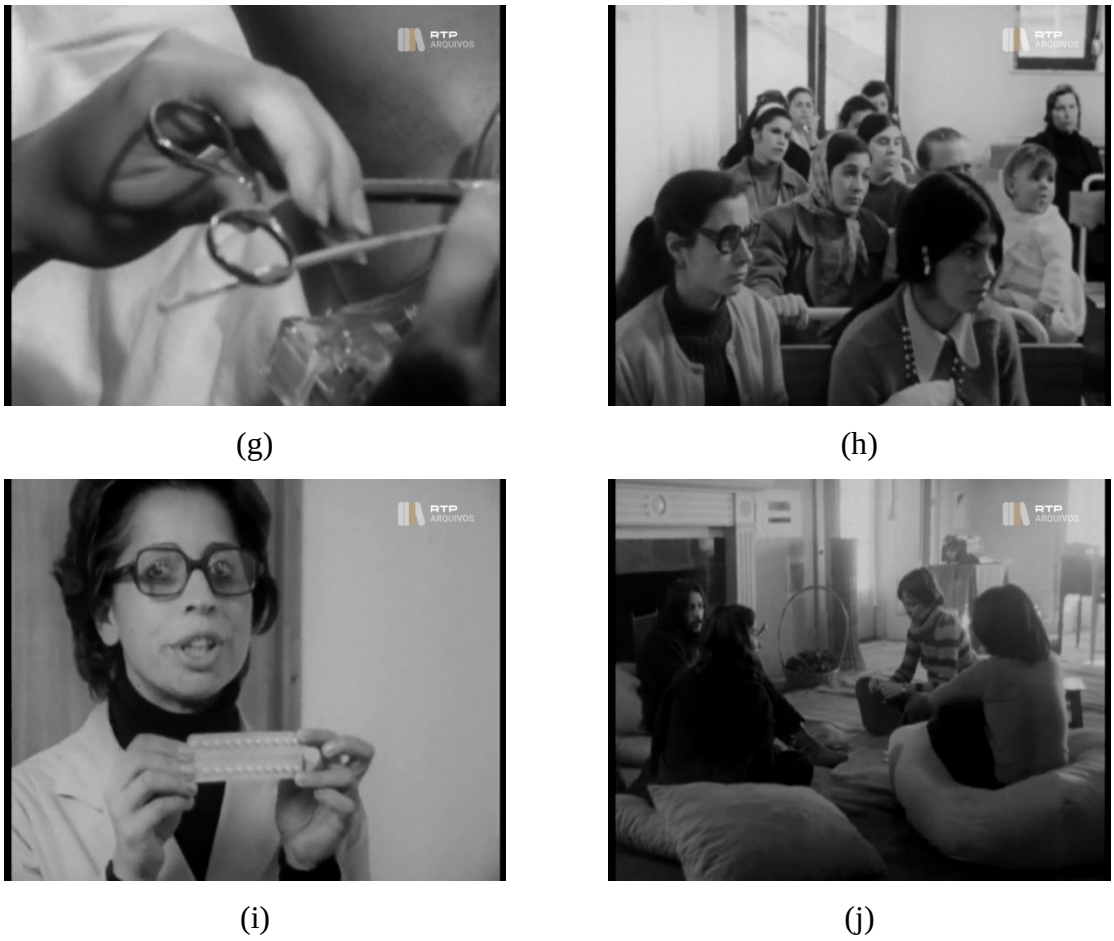
(b)

(c)

(d)

(e)

(f)



(g) (h)

(i) (j)

**Figure 2** – Dix captures d'écran tirées du film *L'avortement n'est pas un crime* (*O Aborto não é um Crime*, Cinequipa, 1976) (Source : *RTP Arquivos*)

Le film s'ouvre cependant sur une mise en garde aux spectateurs, Maria Antónia Palla s'y expose directement en énonçant face caméra : « Évidemment que ce que nous allons montrer va certainement choquer beaucoup de personnes. Ce n'est pas notre intention de choquer. Nous n'avons jamais eu l'intention de choquer qui que ce soit. Mais… il ne me paraît pas possible de continuer à parler de la condition des femmes sans choquer » (cf. (a) dans **Figure 2**). Après cette présentation assez solennelle, et dans une forme assez directe – ce qui constitue un aspect esthétique du film entre prudence du discours et ton professoral, puisque le film se clôt sur le même type de cadrage sur la journaliste –, le film propose deux moments forts. Le premier regroupe des témoignages de jeunes femmes sur l'avortement. Pour saisir cette expression de l'intime, Cinequipa choisit de filmer tout de même la salle où se trouvent réunies les femmes mais l'espace est alors totalement plongé dans la pénombre, seuls quelques éclairages d'appoint donnent quelques repères épars (cf. (c), (d), (e), et (f) dans **Figure 2**).

Même lors de la présentation du protocole de la Méthode de Karman, la lumière reste feutrée (cf. (b) dans **Figure 2**). L'effet tient autant à une volonté de préserver l'anonymat de ces femmes ayant vécu ou se préparant à un avortement qu'à une idée visuelle tendant à constituer une sensation de gêne voire de malaise. Entendre ces témoignages sans voir les visages – prenant à contre-pied l'habitude esthétique des films de cinéma direct de la période – laisse planer le sentiment qu'un nombre important de femmes fait face à la question de l'avortement et que derrière ces silhouettes, il y a des femmes de tous les âges, de toutes les conditions sociales, appuyant l'idée que c'est toute la société qui est concernée par le sujet. Plus tard, dans le film, l'équipe de bénévoles organisant les sessions de sensibilisation à la contraception et accompagnant les femmes souhaitant avorter, apparaît, elle, bien distincte, dans une lumière de plein jour, et la caméra peut cadrer les visages, individualisant les corps (cf. (j) dans **Figure 2**). Le film « s'éclaire » littéralement à ce moment, comme pour signifier la force de la parole et la nécessité d'assumer les actes pour permettre à plus de femmes de sortir de l'illégalité, de la violence et du rejet social.

Un rapport visibilité/invisibilité constitue ainsi l'argument principal du film, dans une logique esthétique quasiment symétrique du début jusqu'à la fin. Ce n'est donc pas anodin de trouver le deuxième moment fort – la pratique d'un avortement, totalement filmé par Cinequipa – exactement au milieu du film : avant ces images qui brisent la pudeur et révèlent la teneur (en partie assez rudimentaire) de l'acte (cf. (g) dans **Figure 2**), les femmes sont cachées, dans le noir, après cela, les femmes retrouvent la lumière et les visages sont alors identifiables (cf. (h) dans **Figure 2**). Le choc – ou la nécessité de montrer – conduit et provoque la prise de conscience salutaire. Ainsi le film peut se terminer sur une session de formation sur la contraception, avec exposé didactique des différentes méthodes possibles (cf. (i) dans **Figure 2**), avant de retrouver le visage de Maria Antónia Palla qui conclut sur un ton engageant les spectateurs – ceux qui pouvaient être choqués et qu'elle avait prévenus – à réagir, à prendre position. Pourtant, ce n'est pas tant dans les mots que dans l'implication personnelle de la journaliste que se joue la provocation. D'abord, il faut le souligner, Maria Antónia Palla s'implique personnellement en tant que femme (ce n'est pas anodin que ce soit surtout elle qui ait été vilipendée dans la presse et durant le procès, semble-t-il plus violemment que l'équipe de Cinequipa dont une grande partie par ailleurs était constitué d'hommes). Enfin, elle terminait le film avec son intervention face caméra, dont l'ironie du ton ne laissait pas de doute sur la volonté de susciter le débat : « Concrètement, l'avortement est interdit en Italie, en Espagne, en

Irlande, en Grèce, dans les pays d'Amérique du Sud, et dans les pays africains qui encore aujourd'hui ont une législation coloniale, et… au Portugal. »

Il est possible de reprendre les mots d'Hélène Fleckinger à propos d'*Histoires d'A*, pour dire que *L'avortement n'est pas un crime* est aussi « issu de la conjoncture militante », « la renforce en retour, et la transforme *in fine*, non seulement par sa confrontation à la censure, mais encore par la force de ses choix politico-esthétiques »[365].

La question de l'avortement, présente mais condamnée au silence avant le 25 avril 1974, est en outre apparue comme le motif de lutte le plus radical parmi les revendications féministes de l'époque. En effet, l'avortement était un point de débats entre certains mouvements qui assumaient pleinement le droit à l'avortement – au premier rang desquels le Mouvement de libération des femmes (« *Movimento de Libertação das Mulheres* », MLM) – et d'autres qui ne l'intégrèrent dans leur programme qu'après de multiples discussions et notamment après les conséquences du procès de *L'avortement n'est pas un crime*. Ce procès ne débuta d'ailleurs qu'en 1979 ; entretemps, en soutien à la journaliste Maria Antónia Palla, une « onde de solidarité » surgit et le « débat sur l'avortement se retrouva sur la place publique »[366]. Le film eut ainsi une incidence forte sur la poursuite d'un débat social ; la diffusion de *L'avortement n'est pas un crime* a été un catalyseur non négligeable de l'accélération du processus de reconnaissance du droit à l'avortement comme un enjeu prioritaire dans le débat public. Le décalage politique, économique et social entre le Portugal du milieu des années 1970 et les pays voisins d'Europe du Nord était saillant. En effet, l'avortement venait d'être légalisé en France (1975) après des années de lutte, et le Portugal allait devoir attendre encore de nombreuses années avant que le sujet, mis en avant de manière éclatante notamment par l'affaire du procès de *L'avortement n'est pas un crime* et les combats sociopolitiques subséquents, ne puisse être traité juridiquement.

Après des décennies de tergiversations législatives, deux référendums furent nécessaires, en 1998 (victoire du « Non » à la dépénalisation de l'interruption volontaire de grossesse) et en 2007 (victoire du « Oui » avec moins de 50 % des votants néanmoins), pour voir l'IVG autorisée au Portugal.

---

[365] *Ibid.*, p. 181.
[366] Manuela Tavares, *Feminismos: percursos e desafios (1947-2007)*, Lisbonne, Texto, 2011, p. 280.

### 1.2.2. Les images violentes de *Júlio de Matos… Hospital?* (1975)

Sans vouloir rapprocher les deux sujets, un autre film nous semble constituer un cas exemplaire de pratique d'un cinéma cherchant à se confronter à des tabous sociaux, quitte à montrer une réalité dérangeante. Ce film s'intitule *Júlio de Matos… Hospital?* (1975) et a été réalisé par José Carlos Marques. L'hôpital Júlio de Matos[367] dont il est question dans le film fut inauguré en 1942 et a très rapidement été considéré comme l'un des meilleurs établissements au niveau européen, notamment grâce à la présence d'Egas Moniz (1874-1955) qui y développa les techniques de leucotomie préfrontale et d'angiographie, qui lui valurent le prix Nobel de physiologie ou médecine en 1949[368]. La page dédiée à l'histoire de l'hôpital sur son site Internet conclut d'ailleurs toujours sur la « notoriété internationale » de l'établissement, évoquant un passé faste et un avenir ambitieux[369].

Pourtant, l'hôpital avait connu une période de déliquescence profonde dans le courant des années 1960-1970. Le film tourné en Super 8 par José Carlos Marques dans les locaux de l'hôpital juste après le 25 avril 1974 – comme l'indique le carton inaugural « Avril, mai 1974[370] » –, en est une preuve saisissante : vont s'enchaîner pendant plusieurs minutes, des plans d'une rare virulence, sans retenue, quasiment insupportables. La voix off, froide, devient au fil du temps le seul point d'attache humain, car l'accumulation d'horreurs constitue une épreuve pour tout spectateur. Le choc est d'autant plus violent que le carton inaugural, comme pour assumer le malaise, indique qu'aucune mise en scène n'a été déployée dans ce film. C'est une sorte de découverte progressive, dans l'angoisse des couloirs d'un hôpital complètement à l'abandon, avec des équipes en sous-effectif et un matériel caduc, que José Carlos Marques propose dans son film ; la clarté et le scintillement des images en Super 8 donnent de fait cette texture commune aux films amateurs et aux films de famille et n'évoquent aucunement un cinéma de mise en scène. Certains plans tremblants ou hésitants trahissent l'émotion même du cinéaste, fondant la perception du spectateur dans l'appréhension du réalisateur. Lits sans draps,

---

[367] Aujourd'hui, le Centre hospitalier psychiatrique de Lisbonne (« Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa », CHPL) depuis sa fusion avec l'hôpital Miguel Bombarda en 2007.

[368] Ce prix fut contesté dans les années 2000, après l'abandon progressif des méthodes de leucotomie et de lobotomie pour traiter les maladies mentales ; en effet, Egas Moniz avait essentiellement opéré de manière expérimentale des femmes provoquant des effets parfois dramatiques sur la santé des patientes.

[369] http://www.chpl.pt/artigos/chpl/historia_pt_211 (Consulté le 12 juin 2017).

[370] Il existe une copie du film aux archives de la Cinémathèque portugaise. Quelques extraits sont présents sur YouTube : https://www.youtube.com/watch?time_continue=76&v=WhYXxO8Mgxk (Consulté le 12 septembre 2017).

vêtements des patients en lambeaux, corps nus dans les cours extérieurs, récits de comportements violents et de scènes immondes vécues par des témoins, conditions d'hygiène minimales absentes (les patients sont lavés tous les trois mois), apparition de nouvelles maladies et d'infections, l'efficience choquante du film tient à la simple succession des plans, sans que la voix off n'ait à jouer sur le registre de la dénonciation. Les images sont crues. À quelques reprises, Marques apporte tout de même, par le montage, d'autres effets. Le premier vise à pousser plus loin le dégoût – questionnant par le fait même de montrer et de monter, ce que l'humain peut et doit supporter : après avoir zoomé sur les parties génitales enflées d'un patient blessé, le film passe à la préparation du repas à partir de carcasses de viande sorties d'une marmite. Du zoom indécent au montage horrible, le film n'épargne aucunement le spectateur invité à réagir physiquement (dans tous les sens du terme). Un deuxième point de montage est opéré lorsqu'après avoir montré les conditions honteuses de préparation du repas (dans une cuisine délabrée où la moisissure règne), les plans sur les malades au réfectoire contribuent à cette régression déshumanisante tout en provoquant l'indignation par des inserts d'images de banquets royaux comme contre-point ironique et insoutenable. Ici, Marques rejoint l'esthétique du cinéma pamphlétaire qui sera développé à son point d'orgue révolutionnaire dans *Dieu, Patrie, Autorité* de Rui Simões et dans *Contre les multinationales* (*Contra as Multinacionais*, 1977) de Cinequipa[371].

La voix off conclut sur le fait qu'avant le 25 avril 1974, les visites n'étaient pas possibles, comme pour mettre le spectateur en position de visiteur privilégié, autorisé par la Révolution à découvrir les angles morts du fascisme, caractérisés ici par l'abandon total et le mépris des patients en hôpital psychiatrique.

La même année pourtant, un autre film avait traité de la maladie mentale mais avec un axe différent. Il s'agit de *Jaime* d'António Reis. Cet éclat documentaire revenait sur la production artistique remarquable d'un homme interné dans un hôpital psychiatrique. Même si elle n'était pas encore créditée au générique, la participation effective de Margarida Cordeiro, psychiatre, dans le processus de réalisation semble cruciale. Proposant de donner à voir autrement la folie que comme un stigmate d'exclusion social, *Jaime* pourrait s'inscrire dans une lignée qui irait de *Regard sur la folie* de Mario Ruspoli (1961) jusqu'à, plus tard, *San Clemente* de Raymond Depardon (1982). En fait, le film d'António Reis ressemble à un écho poétique à *Images de la*

[371] Voir dans le Chapitre 6, 1. Déconstruire et attaquer : un cinéma pamphlétaire.

*folie* de Enrico Fulchignoni (1950)[372] qui s'intéressait aux dessins réalisés par des personnes internées et notamment ceux d'Aloïse, internée de 1918 à 1964 et emblème de l'art brut. Cependant, dans le cadre du cinéma portugais, *Jaime* a comme revers sombre la réalité concentrationnaire de *Júlio de Matos… Hospital?*. Tous deux de 1974, ils offrent deux visions de la folie, l'une poétique, l'autre dérangeante ; le film de Reis est comme une réponse « digérée » du film de Marques, une sortie optimiste sur l'art comme condition de l'homme (Jaime est le prénom du patient-peintre qui est révélé par le film), opérant ainsi ce que João César Monteiro appelait de ses vœux :

> Il est nécessaire d'aiguiser, le plus tôt possible, la dent cinématographique pour permettre au cinéma d'être en mesure de triturer, digérer et chier la réalité. C'est seulement ainsi qu'il pourra avoir une fonction transformatrice. Si le cinéma ne court pas plus vite que la réalité, il court le risque de la subjuguer comme un pâle reflet[373].

Ainsi, au grand moment révolutionnaire correspondait une révolution du visible avec la possibilité de pouvoir montrer ce qui avait été jusqu'ici soigneusement occulté par le régime salazariste.

### 1.2.3. Le blocage du film de Rui Simões

Une manière de bien saisir l'impact de ce cinéma militant est donc d'en mesurer la répression conséquente. La nouvelle censure, ou les pressions extérieures qui ont amené des cinéastes et journalistes dans un tribunal, attestaient de la puissance subversive des films réalisés alors. Le cas de *L'avortement n'est pas un crime* a conduit la RTP à interrompre un certain nombre de programmes et à couper ses liens avec les coopératives de cinéma. L'année 1976 fut le moment du reflux du cinéma militant, la télévision abandonnant son moment révolutionnaire. Dans la continuité, il fallait se replier sur d'autres moyens de diffusion. Ce tournant s'accompagna d'autres effets dans les mois et années suivants pour les rares cinéastes ayant décidé de poursuivre des projets militants. L'exemple le plus saillant est à cet égard *Bon peuple portugais* de Rui Simões dont le carton final est évocateur :

---

[372] Visible en ligne à cette adresse : http://www.canal-u.tv/video/cerimes/images_de_la_folie.8378 (consulté le 13 septembre 2017).
[373] João César Monteiro, « Resposta a um inquérito », *Cinéfilo*, nº 33, 25 mai 1974, reproduit dans João Nicolau (dir.), *João César Monteiro*, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema, 2005, p. 515.

> Ce film, qui a bénéficié de documents d'archives de la RTP jusqu'à un certain point, fut victime d'une censure totale de cette même entreprise. Cependant, grâce à la solidarité de collègues et amis cinéastes qui ont cédé des extraits de leurs propres films, il nous a été possible de présenter ce travail, ainsi nous remercions chaleureusement les réalisateurs Thomas Harlan, José Nascimento, Monique Rutler, Luís Gaspar, Frank Diamand, Jacques Baker, F. Henriques, Bob Vanherweghem, et leurs équipes respectives, ainsi que Cinequipa, l'Unité de production cinématographique n°1, UPRA, Newsreel (Londres), Era Nova, Vara TV, Radio Televisão de Angola, Comité Angola de Amsterdam, Institut portugais du cinéma et la Direction générale de l'information.

Sur cette question d'une éventuelle censure de la RTP pour l'utilisation d'images par l'équipe de Virver, peu d'informations permettent d'étayer cette alerte finale du film. Lors d'un entretien, Fernando Matos Silva, cofondateur de Cinequipa, a confirmé la participation de sa coopérative au projet de Rui Simões[374]. De même, dans un entretien informel par courrier électronique, Rui Simões précisait :

> J'avais besoin d'images d'archives de la RTP, surtout des images que je ne parvenais pas à obtenir d'une autre manière, c'est-à-dire des images du pouvoir et quelques images des indépendances des anciennes colonies. Pour cela, j'ai demandé à la RTP la consultation et l'achat d'images, j'ai fait la liste et je l'ai envoyé, ils ne m'ont pas répondu. J'y suis retourné et j'ai insisté et ils ne m'ont pas autorisé la vente d'images, du coup, j'ai demandé à un ami réalisateur allemand Thomas Harlan d'aller à la RTP et d'acheter les images sans préciser pour qui c'était. C'est donc lui qui a acheté et obtenu ces images, et ainsi, j'ai pu terminer le film[375].

Cet exemple confirme le reflux concret commencé en 1976 du cinéma militant. La persévérance (ou l'obstination) de certains réalisateurs a permis de montrer à quels points certains sujets pouvaient déranger (*L'avortement n'est pas un crime* en est la parfaite illustration), mais aussi à quels points les images elles-mêmes pouvaient être dangereuses ; le refus de repenser le corpus révolutionnaire, en confisquant ce qui avait été filmé, trahissait un malaise qui, en pratique, se muait en censure. Dans ce contexte, l'efficacité politique du film ne pouvait pas mieux être validée.

---

[374] Entretien avec Fernando Matos Silva réalisé à Lisbonne en février 2011.
[375] Courrier électronique en date du 15 avril 2016. Rui Simões avait expliqué cela dès 1981 à Ginette Gervais dans un entretien publié dans la revue *Jeune Cinéma* (Ginette Gervais, « Rui Simoes parle de Bon peuple portugais », *Jeune Cinéma*, juillet-août 1981, nº 136, p. 9-13.)

## 2. Répandre et inter(agir) ou les motifs d'un cinéma ethno-militant

L'un des enjeux des meneurs révolutionnaires (MFA et hommes au pouvoir, tout comme les différents partis politiques de gauche présents dans l'action et dans le débat public) a été, au Portugal, d'étendre et de viabiliser le phénomène révolutionnaire sur tout le territoire portugais.

Certaines recherches récentes en anthropologie se sont penchées sur des films de la période à travers la notion de « film touristique » (2.1.) sur laquelle il faut revenir. D'un autre côté, des critiques et des historiens ont évoqué la tendance « ethnographique » ou « anthropologique » du cinéma portugais, sans possibilité de trouver réellement un axe commun à plusieurs films épars dans l'histoire de ce cinéma (2.2.). Notre apport ici, loin d'avoir étreint définitivement cet aspect, tient à l'hypothèse d'un cinéma ethno-militant qui peut avoir le mérite de comprendre le croisement de deux stratégies filmiques de la période : le désir de filmer partout l'autre en révolution et le souci d'intervention militante dans des luttes sociales et culturelles (2.3.). Cette hypothèse est d'abord abordée par l'analyse esthétique de quelques films, puis par une perspective institutionnelle, à travers une initiative interne au CPC, sorte de tentative d'union de tous les essais ethnographiques de la période (2.4.).

### 2.1. Sur la possible connotation touristique des films

Les premiers films de la Révolution portugaise, ceux qui ont enregistré les premières actions dès l'aube du 25 avril 1974, sont aussi des films de Lisbonne. Manœuvres militaires dans les rues de Lisbonne, du Terreiro do Paço au Largo do Carmo, en allant jusqu'au 1er mai et le stade qui accueillit le grand meeting rassemblant des milliers de Lisboètes autour des figures de la résistance au fascisme : les spectateurs qui connaissent Lisbonne (et l'histoire) savent que la Révolution portugaise a dû se faire d'abord dans les espaces de la capitale portugaise. Un des enjeux a pourtant été immédiatement de mettre tout le pays dans le même mouvement, ce qui n'était pas totalement acquis. D'ailleurs, les résistances conservatrices du Nord du pays ont pu jouer un rôle notable dans le ralentissement et l'échec du processus révolutionnaire.

Logiquement, suivant le processus révolutionnaire, le cinéma s'est déplacé du point central lisboète vers les campagnes environnantes et le reste du pays. La plupart des

programmes télévisés détaillés ultérieurement[376] ont accompagné les impacts de la Révolution portugaise jusque dans les territoires les plus reculés.

Dans un travail récent, la chercheuse Sofia Sampaio a souligné que cette tension du cinéma portugais vers ces territoires ruraux n'était pas nouvelle, insistant même sur le fait que sous l'*Estado Novo*, un certain nombre de films touristiques avaient permis de rendre visible un Portugal méconnu[377]. Définissant le film touristique comme un projet visant à promouvoir une région ou une localité ou le simple fait de voyager, Sampaio interroge la perméabilité du film militant au genre touristique : étant donné qu'on a pu parler d'un tourisme politique (des militants venant de toute l'Europe se sont rendus au Portugal après le 25 avril 1974), n'y aurait-il pas à l'intérieur même du pays, un tourisme équivalent, facilité par l'ambiance révolutionnaire ? Pour son analyse, Sampaio prend comme exemple *Avante com a Reforma Agrária* (Unité de production cinématographique n°1, 1977). À juste titre, ce film, pourtant très connoté politiquement, contient des passages qui semblent valoriser le patrimoine local : au-delà des discours politiques présents dans le film, il y a également une série de séquences d'un ton assez « bucolique », avec des plans sur le travail aux champs, les outils de production, la vie des habitants. Pour Sampaio, même s'il ne s'agit pas d'un film touristique, *Avante com a Reforma Agrária*

> contient en son sein une conscience du film touristique, duquel il tente de se détacher, que ce soit au niveau des images […] ou au niveau du discours […]. Il y a une nette intention de vouloir préserver l'expérience du voyage et la rencontre avec « l'autre » des « guides touristiques » et du « folklore récréatif » associés à l'ancien régime[378].

Le concept de tourisme ayant été fortement conspué par une partie de la gauche, il paraît peu probable de voir les objectifs militants et touristiques se fondre pleinement l'un dans l'autre sans qu'il n'y ait de débats très virulents sur des considérations sociales et culturelles. Néanmoins, la proposition de Sampaio provoque une réaction très stimulante sur l'esthétique des films militants portugais, notamment ceux se penchant sur le Portugal intérieur, rural, oublié. Plusieurs cinéastes avaient travaillé pour des productions institutionnelles ou publicitaires, un des rares moyens permettant de vivre de son travail au Portugal ; il n'est donc

---

[376] Voir dans la Partie 3, Chapitre 9, 2.1. Un ensemble de programmes télévisés.
[377] Sofia Sampaio, « Turismo como não-turismo: confluências e inflexões do filme turístico em filmes do período (pós-)revolucionário (1974-1980) », *Ubimuseum - Revista Online do Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior*, 2013, nº 2, p. 225-236.
[378] *Ibid.*, p. 223.

pas indécent de vouloir interroger la projection fantasmatique des réalisateurs découvrant les hauteurs rocailleuses du Nord du pays ou les terres romantiques de l'Alentejo. C'est par ailleurs un écueil souvent reproché au cinéma militant de la période. En effet, ces intellectuels citadins qui venaient se mêler aux paysans illettrés, « imposaient » une vision globale et didactique (c'est-à-dire simpliste dans la pensée des critiques), notamment par l'usage d'une voix off, nécessairement désuète autant par son ton parfois dominateur, que par le peu d'espace laissé aux images pour s'exprimer par elles-mêmes.

Cependant, pour nuancer cette critique et en repartant de l'exemple d'*Avante com a Reforma Agrária*, il faut aller jusqu'au bout du film pour comprendre quelle stratégie militante y était expérimentée. L'idée était de créer une « convergence des luttes » en unissant des travailleurs venus de la ville avec des ouvriers agricoles des campagnes. En défense de la Réforme agraire, le film se termine avec emphase sur l'idée de dépassement, de transfiguration d'une petite lutte locale en maillon d'un grand mouvement révolutionnaire général, dans la plus pure tradition du discours militant cherchant à mobiliser les consciences. Le film abandonne alors les particularismes locaux, y compris possiblement touristiques, pour s'intégrer dans un paradigme militant transnational.

Si la teneur touristique de certains films militants reste à discuter, il faut compléter cette analyse sur l'amplitude géographique du cinéma de la période avec un autre horizon disciplinaire : celui de l'ethnographie.

### 2.2. Le souci ethnographique du cinéma portugais

Dès 1989, l'anthropologue Claudine de France évoquait dans *Cinéma et anthropologie*, les querelles, voire la « rude bataille », qui opposaient les partisans de l'écrit aux partisans de l'image dans la pratique de l'anthropologie[379]. Il faudrait à l'inverse voir à quel point l'introduction d'une démarche anthropologique pour réaliser un film peut poser problème pour de nombreux cinéastes ; le cinéma ethnographique est bien souvent minoré par rapport à d'autres méthodes.

Au Portugal pourtant, plusieurs œuvres ont émergé dans les années 1960, mêlant un travail d'enquête ethnographique avec un travail de reconstruction cinématographique.

[379] Claudine de France, *Cinéma et anthropologie*, 2e éd., Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1989, p. XI.

D'emblée, les pratiques portugaises allaient interroger et dépasser les cadres restrictifs de telle ou telle discipline ; les films dont on parle ici ne sont pas totalement réductibles à la catégorisation « ethnographique », non seulement parce que certains sont d'abord des fictions ou des documentaires ayant un autre thème principal que l'observation, le recueil et l'analyse d'une situation sociale ou culturelle, mais aussi parce que les cinéastes eux-mêmes n'assument pas pleinement la dénomination ethnographique. C'est pour cela que nous parlerons de « souci ethnographique » du cinéma portugais.

En premier lieu, il faut revenir sur le travail du cinéaste António Campos dont la carrière s'étend de la fin des années 1950 au début des années 1990. Au sujet de cet auteur souvent présenté dans les catalogues de films ou quelques articles d'histoire du cinéma portugais comme un réalisateur de films ethnographiques, Manuela Penafria, auteure d'une thèse sur le cinéma de Campos, rappelle pourtant :

> Comme nous le savons, António Campos n'a pas fait ses films avec l'intention d'observer et enregistrer les manifestations culturelles du peuple portugais. Ses films n'entrent pas dans la définition stricte du film ethnographique, ils entrent dans une définition élargie. Cependant, tous les films portugais tombent dans cette définition élargie du film ethnographique. Pourtant, nous reconnaissons l'ethnographie dans ses films, sans qu'António Campos soit un réalisateur ethnographique. De façon plus restreinte, nous pouvons voir dans ses films le *rancho folclórico* dans *A Festa*, les hommes parlant un dialecte dans *Falámos de Rio de Onor*, une femme préparant du beurre dans *Vilarinho das Furnas*, la mise à mort d'un porc dans *Histórias Selvagens*, le marché transmontain dans *Terra Fria*[380]…

Penafria tente donc d'extraire l'œuvre de Campos d'un cadre disciplinaire trop réducteur au regard de la variété des films qu'il a réalisés durant sa carrière. Pourtant, son œuvre n'en garde pas moins une cohérence à travers l'enregistrement de pratiques, de rituels, de gestes souvent en voie de disparition dans les milieux populaires et dans les terres les moins urbanisées du Portugal. Parler de Campos en premier lieu ici est un choix qui permet de soulever une des questions du rapport au documentaire du cinéma portugais ; son œuvre, étalée de part et d'autre de la rupture révolutionnaire, conforte l'idée qu'il n'y a pas (ou si peu) de tradition documentaire au Portugal qui ait été perturbée par la Révolution portugaise[381]. António Campos

[380] Manuela Penafria, *O paradigma do documentário: António Campos, cineasta*, Covilhã, Livros LabCom - U.B.I, 2009, p. 72.
[381] Plusieurs de ces enjeux sont soulevés dans l'article de Ana Isabel Soares dans João Maria Mendes, *Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo*, Lisbonne, Gradiva, 2010, p. 331-334.

n'a cependant pas ignoré complètement l'événement révolutionnaire dans sa pratique. En atteste le film *Paredes Pintadas da Revolução Portuguesa* (1976)[382]. Le parcours atypique de Campos révèle pourtant une pratique continue dans le champ de la méthode documentaire, avec une attention toute particulière pour des motifs qui le rapprochent du cinéma ethnographique ; le travail de Penafria atteste de ces éclats ethnographiques dans l'œuvre de Campos.

En second lieu, le cinéma d'António Reis et de Margarida Cordeiro peut être repensé à l'aune de cette dimension ethnographique. Avant de former un couple auteur de trois films uniques, le parcours de Reis s'est fait dans l'ombre du Nouveau cinéma portugais. Comme celui de Campos, le cinéma de Reis est difficilement classifiable. On retrouve très peu son nom lorsqu'il s'agit de revenir sur le Nouveau cinéma portugais, alors même qu'il a réalisé plusieurs courts-métrages sur la période, et qu'il a écrit les dialogues de *Changer de vie* de Paulo Rocha et collaboré à *Acte du printemps* de Manoel de Oliveira, soit des films emblématiques de la période. Ce qui semble compliquer une réévaluation de l'inscription du rôle de Reis dans le Nouveau cinéma portugais, c'est également sa propre volonté de limiter son apparition et de privilégier alors son travail d'écriture poétique : « Par rapport à cette période de sa vie, c'est comme poète que Reis voulait être identifié […] à travers *Poemas Quotidianos* (1957), *Novos Poemas Quotidianos* (1959) et *Poemas Quotidianos – Col. Poetas de Hoje* (1967)[383] ». Néanmoins, dans sa participation plus ou moins distanciée au renouvellement du cinéma portugais, Reis se retrouve assistant réalisateur d'un film clé dans notre questionnement sur la présence d'une tension ethnographique dans certains films portugais prérévolutionnaires : il s'agit d'*Acte du printemps* de Manoel de Oliveira. Mathias Lavin, dans son travail sur Oliveira, a évoqué l'irréductibilité au genre documentaire de l'œuvre d'Oliveira, et notamment du film *Acte du printemps,* du fait de la réflexion sur la théâtralité et la mise en scène, ainsi que d'une construction proche de la fiction. Il a écrit notamment :

> Annoncé officiellement comme un documentaire, le film d'Oliveira est très éloigné du simple document folklorique car, à travers le rituel donné chaque vendredi saint par des paysans devenus acteurs d'occasion, Oliveira propose une véritable mise en scène de la parole qui se déploie dans une triple dimension, à la fois ethnographique, poétique et politique[384].

---

[382] Voir dans la Partie 3, Chapitre 8, 2.3. Explosion des images : les murs de la révolution.
[383] Ilda Teresa Castro, « António Reis e o espaço de um lugar - sintomatologias de Jaime », *op. cit.*, p. 5.
[384] Mathias Lavin, *La parole et le lieu : Le cinéma selon Manoel de Oliveira*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 44.

Cette triple dimension – « ethnographique, poétique et politique » – pourrait définir tout l'œuvre de Reis et elle s'applique parfaitement au film *Jaime*, sorti en 1974. Nous avons mentionné auparavant l'importance de ce film, déjà relevée par João César Monteiro dans un numéro de la revue *Cinéfilo*[385] ; ce dernier écrivait un article très élogieux et menait un riche entretien avec Reis dont il saluait le talent[386]. *Jaime*, présenté par João César Monteiro lui-même comme le « tournant inespéré » du cinéma portugais en 1974, contenait en fait déjà toute la cohérence et un processus de travail caractéristiques, qui se déploieront pleinement plus tard dans *Trás-os-Montes* (1976)[387]. Justement, ce qui semble également intéressant, c'est l'émergence complète de l'œuvre de Reis après le 25 avril 1974. Pour des raisons à la fois circonstancielles et personnelles (Margarida Cordeiro formait désormais un duo avec Reis), l'œuvre postrévolutionnaire de Reis et Cordeiro va se construire de 1976 à 1989 à travers trois œuvres où se mêlent ethnographie, poésie et politique : *Trás-os-Montes*, *Ana* (1985) et *Rosa de Areia* (1989)[388]. Il est difficile de saisir l'impact du processus révolutionnaire sur les pratiques de cinéastes de Reis et Cordeiro. Cependant, les conditions nouvelles instaurées après le 25 avril 1974 sont venues corroborer les « habitudes » de Reis : l'idée d'un cinéma collectif, ou collaboratif, dans lequel la notion d'auteur est moins présente (Reis est coréalisateur avec Cordeiro, mais il avait déjà coréalisé des courts-métrages avec César Guerra Leal) ; la possibilité d'un cinéma qui s'intéresse et travaille avec des personnes – non acteurs – sur le long terme (ce que Reis et Cordeiro vont faire systématiquement) ; et la recherche d'un cinéma radical, propre à susciter le débat, ce que le grand entretien avec Monteiro semblait attester. Par leur proposition poétique, par la rigueur ethnographique de leur travail, et par la puissance politique – implicite – de leurs films, le couple Reis-Cordeiro a offert la sublimation d'un modèle expérimenté, avec des réussites et des échecs, par les coopératives durant le PREC.

---

[385] Voir dans la Partie 1, Chapitre 2, 3.3. Cinéfilo, une revue-relais.
[386] Dans le numéro 29 de *Cinéfilo*, l'article s'intitule « "Jaime" d'António Reis, l'inespéré dans le cinéma portugais ».
[387] J'ai eu l'occasion de discuter de cette valeur de « tournant » à la fois historique et esthétique lors du colloque international « António Reis et Margarida Cordeiro, cinéastes excentriques » : Mickaël Robert-Gonçalves, « Le cinéma d'António Reis et Margarida Cordeiro avant avril 1974, un tournant « inespéré » du cinéma portugais », Fondation Calouste Gulbenkian - Paris, 2015.
[388] Voir les notices biographiques respectives de Reis et Cordeiro en annexe.

## 2.3. Hypothèse et perspectives esthétiques d'un cinéma ethno-militant

Par la prédominance des films ayant suivi des villages, des coopératives, des communautés entières et par la volonté d'encadrer géographiquement les effets de la Révolution portugaise de 1974-1975, il est possible d'envisager que deux stratégies filmiques se soient croisées durant la période pour donner ce que nous appellerons un cinéma ethno-militant. Ces deux stratégies seraient véhiculées par des mouvements multiples. Pour le traitement ethnographique, les noms évoqués précédemment (Campos, Oliveira, Reis et Cordeiro) étaient à la fois des précurseurs et des auteurs solitaires dont l'éclat des films pouvait, par retombée symbolique, alimenter le cinéma révolutionnaire. Pour la dimension militante, elle naissait elle-même aux confins de la résistance au fascisme de la période précédente et de la volonté d'agir dans le processus révolutionnaire avec des citoyens, que ce soit dans une coopérative agricole ou dans une petite bourgade isolée des tumultes politiques.

L'hypothèse d'un cinéma ethno-militant provient également d'une autre observation : les cinéastes eux-mêmes emploient assez aléatoirement les termes de cinéma d'intervention sociale, de cinéma militant, ou de cinéma direct. Cependant, lorsqu'ils défendent leur conception politique du cinéma, il faut aussi relever la fréquente utilisation des termes « anthropologiques » et « ethnographiques » pour qualifier leurs travaux. Il n'est pas rare de voir les protagonistes parler d'ethno-fiction ou de documentaire ethnographique pour présenter certains de leurs films, notamment les programmes pour la télévision. Pour mieux comprendre comment les cinéastes circonscrivent leurs réalisations, là encore, leurs propres discours se distinguent comme un matériau tout à fait judicieux, notamment parce qu'ils s'inscrivent éventuellement dans des filiations, en énonçant des influences. C'est ainsi le cas de Solveig Nordlund qui rappelle sa formation lors d'un séjour à Paris auprès de Jean Rouch[389].

Au-delà des positionnements discursifs des cinéastes eux-mêmes, leur méthode de réalisation peut éclairer l'apport de l'ethnographie dans la préparation du film ; José Nascimento expliquait ainsi le protocole pour les programmes tournés pour RTP :

> Nous faisions des travaux de recherche, de type anthropologique, et les programmes étaient hebdomadaires. Les films n'étaient pas forcément très préparés mais nous faisions les choses bien. En termes de production, nous choisissions une zone, nous faisions une recherche sur la

[389] D'après un entretien avec Solveig Nordlund réalisé en octobre 2012 à Lisbonne.

> zone, et nous y restions une dizaine de jours en parlant avec les personnes. Nous essayions d'observer les principes de l'exploitation, etc. On appellerait ça du documentaire ethnographique[390].

Dans cette description du travail de Cinequipa par l'un de ses membres, se dégage à la fois une certaine méthodologie de recherche – soulignant donc la tension ethnographique du travail – et, en filigrane, certains traits caractéristiques du cinéma militant – la lecture politique d'une situation évoquée par le terme d'exploitation, et l'urgence de l'action qui implique une production dense et une préparation parfois chaotique.

En plus des propos des cinéastes, les films eux-mêmes trahissent parfois cette double démarche : il n'est pas rare d'avoir simultanément la captation de gestes, l'enregistrement d'une chanson populaire ou d'une manifestation rituelle, et la tenue d'une commission d'habitants ou les débats d'une réunion syndicale. C'est peut-être ici que la disjonction tant décriée entre la voix off trop didactique et les images des films des coopératives doit prendre une nouvelle connotation ; elle traduit l'intention duale (et parfois problématique) des équipes de réalisation qui assument la stratégie de la recherche ethnographique pour leurs programmes et qui, en même temps, cherchent à accompagner et à intervenir dans les événements liés à la Révolution. Prenons l'exemple de *Nascer, Viver, Morrer. Paradinha, Moimenta da Beira* (1), un film du programme « Nome-Mulher » de Cinequipa (1975), dédiée à la question féminine. Alors qu'une attention particulière pour les gestes des femmes au travail dans cette localité de Paradinha semble occuper une bonne partie des images tournées, la voix off, elle, assène des chiffres sur la natalité, le mariage ou le divorce au Portugal. Le traitement est à la fois très classique mais ce faisant, l'équipe du film semble avoir observé et enregistré de fait les habitudes et gestes des femmes de ce village. La voix off, souvent perçue comme un élément extérieur imposant un discours préalable, vient en fait agrémenter d'une lecture politisée le constat partiellement ethnographique d'une situation. Les deux strates du film – qu'on peut imaginer ayant été réalisées à des moments différents – semblent disjointes ; les gestes sont ceux d'un quotidien banal pour les femmes de ce village alors que le discours cherche à rompre la continuité d'une situation inégalitaire évidente. De la même manière, dans *Cooperativa Cesteira de Gonçalo* d'António de Macedo (1975), si le but du film est de présenter

[390] Extrait d'un entretien avec José Nascimento réalisé en février 2011 à Lisbonne.

l'organisation d'une coopérative de fabrication d'accessoires en osier, le temps pris pour enregistrer les gestes des travailleuses et travailleurs offrent des images rares de cet artisanat.

Dans le cas de ces films, le spectateur peut conférer aux images la puissance d'une pureté révélatrice bien plus grande que la voix d'un corps invisible dont le ton n'invite pas à la nuance. Le décalage peut provoquer le rejet, et beaucoup de ces films ont rapidement été archivés et oubliés pour ces raisons. Il paraissait invraisemblable de faire coller à la « réalité des images » une radicalité du discours ; pourtant, dans cette entreprise, parfois brinquebalante comme le reconnaissent volontiers les cinéastes eux-mêmes, il n'est pas rare de voir ce que Jean Rouch appelait des « miracles », qui « forcent ainsi le visage bouleversant de la réalité »[391].

Dans un autre film, qui n'appartient pas au corpus des productions hebdomadaires ou bimensuelles réalisées pour la télévision, le traitement ethno-militant apparaît plus scindé. *Terra de Pão, Terra de Luta* de José Nascimento (Cinequipa, 1977) est présenté comme un long-métrage sur les luttes qui ont précédé et accompagné la Réforme agraire, ce qu'il n'est qu'en partie. Si la chronologie n'est pas directement identifiée dans le film, c'est que le réalisateur cherche moins à retracer le fil d'un mouvement qu'à en saisir la force dans les gestes et dans les actes des protagonistes eux-mêmes. La première partie du film est en cela étonnamment saillante. La lenteur de l'ouverture de *Terra de Pão, Terra de Luta* sur des plans de paysans en train de fumer avec des chiens jouant aux alentours et l'attention portée à des gestes anodins (la marche, le travail aux champs, la chanson qui accompagne le labeur) attestent d'une volonté de s'intéresser à l'altérité de ces hommes. Surtout, l'intérêt pour des pratiques populaires ou artisanales insiste sur les dimensions de collecte et de découverte inhérentes à la pratique ethnographique, ainsi

> [l']image animée (et presque simultanément la capacité à enregistrer le son) capte le transitif de la durée, surmonte la subjectivité du témoignage douteux des voyageurs au long cours, supprime les détournements spécieux de la mémoire : les moments fugitifs du vécu, les singularités et les différences de l'Autre deviennent transportables et donc observables à loisir […][392].

Là encore, c'est dans la voix off que pourrait se tenir la motivation militante du film. Pourtant, dans un premier temps, il est difficile de juger du contenu politique intrinsèque du

---

[391] Jean Rouch, « À propos des films ethnographiques », *Positif*, novembre 1955, nº 14-15, p. 145.
[392] Marc Henri Piault, *Anthropologie et cinéma : passage à l'image, passage par l'image*, 2e éd., Paris, Téraèdre, 2008, p. 16.

propos ; il s'agit plutôt, à la manière d'un Jean Rouch dans le début des *Maîtres fous* (1955), de contextualiser, de donner quelques éléments explicatifs pour saisir qui sont les personnes filmées et pourquoi elles sont l'objet de ce film. Les premières minutes du film ne sont donc pas différentes d'un film ethnographique. Le glissement vers ce que nous nommons cinéma ethno-militant s'opère lorsque le montage change de vélocité et amalgame des images de registres très différents et d'ailleurs dans des qualités très diverses : les gestes et la parole sont alors fondus dans une envolée de symboles (drapeau rouge, manifestations). L'intention ethnographique sert et active une projection militante. Dans une autre partie du film, pour faire allusion aux grands propriétaires bourgeois, le réalisateur a choisi des scènes de chasse à courre, comme pour accentuer la séparation franche entre les classes sociales sur un même territoire. Ce genre d'usage quelque peu ironique rappelle ce que José Nascimento fait, la même année, dans *Contre les multinationales* (Cinequipa) de manière beaucoup plus systématique et provocatrice. L'axe militant semble également l'emporter sur la fin du film puisqu'en lieu de conclusion, *Terra de Pão, Terra de Luta* présente des manifestations paysannes et une lutte coopérativiste à défendre. Entretemps, par un travail qui mêle observation et interaction, la caméra de Nascimento a saisi des gestes et des pratiques. Elle a enregistré des paroles de chansons ainsi que des expressions d'un *autre* peuple, pourtant aux portes de Lisbonne, et capable de formuler en une phrase le paradoxe d'une révolution en cours : « le fascisme n'est pas mort, il est à genoux » dit ainsi un paysan, comme s'il savait la difficulté de renverser le poids des dominations séculaires.

Une partie du corpus produit pendant et après la période révolutionnaire contient ainsi les prérequis de la pratique ethnographique – et qui sont parfois pleinement respectés durant des parties entières de certains films – en même temps que la voix off (et parfois le montage – c'est-à-dire le propos) assume son implication et son regard politiques sur la situation. Il en découle des films dont les orientations esthétiques sont le fruit d'une émulation interne entre souci de décentrer le regard et ambition de l'orienter vers une mobilisation révolutionnaire.

## 2.4. L'idée du Musée de l'image et du son

> Est-ce que le cinéma ira plus loin que les fichiers ? Est-ce que la pellicule sera une autre matière fossile ?
>
> ANTONIO REIS[393].

Quelques films synthétisent les méthodes du cinéma ethnographique et la pratique d'un cinéma direct dans son versant politique, néanmoins, ils ne forment pas l'ensemble de la production de la période. Avant le 25 avril 1974, le souci ethnographique était déjà présent et la tension militante sourdait à travers la résilience du Nouveau cinéma portugais. Après le 25 avril 1974, ces deux tensions – qui n'englobaient pas tout le cinéma portugais – étaient tellement actives qu'elles purent engendrer des initiatives parallèles comme celle du Musée de l'image et du son au sein du CPC.

L'idée d'un Musée de l'image et du son est née en 1967 lors de la Semaine du Nouveau cinéma portugais à Porto en 1967. Il s'agissait de coordonner des initiatives de films à caractère ethnographique afin de constituer un fonds d'images et de son permettant la sauvegarde d'un patrimoine culturel portugais. Ce projet fut inscrit dans le fameux texte *Le métier du cinéma au Portugal* et mis en route au sein du CPC. L'un des instigateurs de ce projet était António Reis dont le projet *Nordeste* – qui deviendra *Trás-os-Montes* – allait en être la matrice et le chef-d'œuvre. *Vilarinho das Furnas* d'António Campos (1971) pourrait également faire office de première œuvre de ce projet, puisque le CPC insista auprès de la Fondation Calouste Gulbenkian pour aider au financement final du film. Campos et Reis, les deux représentants de ce « souci ethnographique » évoqué plus haut, se trouvaient ainsi mobilisés au sein d'un projet intégré au CPC.

Ici, le rôle de João Bénard da Costa, qui intervint auprès de la Fondation Calouste Gulbenkian, fut décisif pour la finalisation de plusieurs projets, lancés au sein du CPC mais rencontrant des difficultés, du fait de la déliquescence de la structure du CPC elle-même durant et après le PREC[394]. La Fondation Calouste Gulbenkian accepta alors de produire ponctuellement des films s'insérant dans le cadre de ce projet. L'historien du cinéma Paulo Cunha a notamment écrit :

---

[393] António Reis, « Arquitectura do Nordeste », *Cinéfilo*, avril 1974, nº 27, p. 24-25.
[394] Paulo Cunha, « O Museu da Imagem e do Som », *in Catálogo Filminho 2009 - Festa do Cinema Galego e Português*, Vila Nova de Cerveira/Tomiño, Festa do Cinema Galego e Português, 2009, p. 80-85.

> Le Musée de l'image et du son fut un projet informel du CPC qui prétendait créer les conditions pour « la production d'une série de films qui rendrait compte d'un Portugal inconnu en attente d'être découvert, avec ses traditions et coutumes en voie de disparition, mais aussi de films biographiques sur quelques-unes de nos grandes personnalités vivantes ». Plus qu'un projet concret, le Musée de l'image et du son a surtout été une idée de cinéma, un plan d'intentions qui a marqué divers réalisateurs portugais durant des années et qui a donné des œuvres plus ou moins abouties. Ce singulier « moment anthropologique » a montré une audace et une souplesse créative qui ont constitué une étape importante dans la construction de l'identité du cinéma portugais et du Portugal nouvellement démocratique[395].

Cependant, la Fondation Calouste Gulbenkian ne soutint pas uniquement le CPC, mais plutôt l'ACOBAC dont faisaient également partie les autres coopératives (Cinequanon, Cinequipa, et Grupo Zero). Dès lors, ce projet « informel[396] » marquait néanmoins une tendance du cinéma portugais, notamment après le 25 avril 1974, à s'intéresser aux territoires et aux pratiques des communautés y habitant et travaillant. En plus de *Vilarinho das Furnas* et de *Trás-os-Montes*, plusieurs films furent ainsi produits dans le cadre du Musée de l'image et du son : *Falamos de Rio de Onor* (António Campos, 1974), *Júlio de Matos… Hospital?* (José Carlos Marques)[397], *Máscaras* (Noémia Delgado, 1976), *O Construtor de Anjos* (Luís Noronho da Costa, 1977), *Os Bonecos de Santo Aleixo* (Jorge et João Loureiro, 1977), *Gente do Norte ou A História de Vila Rica* (Leonel Brito, Cinequanon, 1977), *Terra de Abril – Vilar de Perdizes* (Philippe Costantini, Anna Glogowski, France, 1977), *Madanela* (Manuel Costa e Silva, 1978), *Nós Por Cá Todos Bem* (Fernando Lopes), *Ma Femme Chamada Bicho* (José Álvaro Morais, 1978), *Veredas* (João César Monteiro, 1978), *Goa* et *Mombasa* (António Escudeiro, 1980), et *Música, Moçambique!* (José Fonseca e Costa, 1981). En plus de ces films, et comme l'indique Paulo Cunha, plusieurs autres films pourraient intégrer le corpus parce qu'ils « respectent les principes directeurs définis par Reis pour le Musée[398] » ; c'est le cas notamment du film *Argozelo – À procura dos Restos das Comunidades Judaicas* de Fernando Matos Silva (1977), une enquête sur les traces des communautés juives du Portugal à Argozelo, liant ainsi le présent à la mémoire des Juifs expulsés par les Rois catholiques d'Espagne à la fin du XVe siècle.

---

[395] Paulo Cunha, *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980), op. cit.*, p. 424.
[396] La mention de « Musée de l'image et du son » n'est pas systématique sur les génériques des films constituant ce corpus épars.
[397] Nous en avons parlé plus haut dans le Chapitre 5, 1.2. Cinéma *vs* société : provoquer le débat.
[398] Paulo Cunha, « O Museu da Imagem e do Som », *op. cit.*

Du fait du caractère non officiel de ce projet de Musée de l'image et du son, lui-même intégré dans une coopérative de cinéma amené à disparaître (le CPC), il est difficile de cerner l'ampleur de cette volonté de créer, par le film, un fonds documentaire capable de sauvegarder – et de recréer, selon le souhait d'António Reis – les traditions, les terroirs et les pratiques culturelles de toutes les régions du Portugal. Néanmoins, ce « moment anthropologique » s'est accéléré après le 25 avril 1974, se superposant sur un temps plus long aux productions rapides pour les programmes télévisés ; indéniablement, l'existence de projets ethnographiques, mêlant parfois les mêmes équipes voire les mêmes réalisateurs, a pu influencer la pratique des mêmes techniciens sur les tournages plus militants de la période, et inversement. Les deux stratégies se sont donc retrouvées tantôt mêlées, tantôt accolées sur divers projets de films.

## 3. L'émancipation par la création artistique

Lors d'un échange avec Rui Simões, nous lui avons demandé :

> - Dans ma recherche, pour parler de *Dieu, Patrie, Autorité*, j'avance le terme de pédagogie, peut-on parler de pédagogie selon vous ?
>
> Rui Simões : - Pour moi, c'est négatif. Je n'aimerais pas être un cinéaste didactique ou pédagogique, mais je l'ai été à l'époque[399].

Peut-être la question était-elle mal tournée, ou que le terme lui avait alors paru trop abrupt. Toujours est-il que Simões concédait qu'il avait été un « cinéaste didactique ou pédagogique ». Par ailleurs, il n'avait jamais caché la nécessité didactique de *Dieu, Patrie, Autorité* dans d'autres entretiens. Néanmoins, cette réticence à voir son cinéma qualifié de la sorte tient peut-être à d'autres conceptions développées durant la période révolutionnaire.

Après avoir été immédiatement aux prises avec l'événement, et après avoir souhaité ethnographier le pays en révolution, plusieurs cinéastes ont expérimenté, par divers biais, la possibilité d'un partage des savoirs entre corps de métier et milieux sociaux différents. Cela a donné quelques films qui pourraient attester la « théorie excentrique » de Joseph Jacotot, reprise par Jacques Rancière dans *Le Maître ignorant*, afin de provoquer le débat avec les idées d'« égalité des intelligences » et d'« émancipation intellectuelle »[400].

Le premier exemple renvoie inévitablement aux projets des groupes Medvedkine de Sochaux et de Besançon en France à partir de 1967. En reprenant le nom du cinéaste soviétique Alexandre Medvedkine, cette expérience de « cinéma ouvrier » avait alors tenté « autant de réactualiser l'expérience du ciné-train, menée par le soviétique dans les années 1930, que de faciliter la création d'un cinéma ouvrier »[401]. L'amplitude temporelle en moins (l'expérience des groupes Medvedkine a duré plusieurs années), le premier projet réalisé par la coopérative Virver, le film *São Pedro da Cova* (1976), reprit l'idée des collectifs français en mêlant techniciens et travailleurs à la réalisation d'un projet spécifique (3.1.).

---

[399] Extrait d'un entretien avec Rui Simões réalisé en février 2011 à Lisbonne.
[400] Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 7.
[401] Catherine Roudé, *Des collectifs de cinéma militant dans la France de l'après 1968 : micro-histoire de Slon et Iskra (1967-1988)*, Thèse de doctorat d'histoire du cinéma et de l'audiovisuel, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2015, p. 67.

À cette idéal égalitaire et collaboratif qui formait une autre manière d'aborder l'événement, est venu s'ajouter la mise en scène de la lutte par les travailleurs eux-mêmes, formant une sorte de première introspection de l'impact révolutionnaire, et ouvrant des perspectives sur le rôle de l'art dans le combat social (3.2.).

### 3.1. La formation à double sens de *São Pedro da Cova* (1976)

Première production de la coopérative Virver fondée autour de Rui Simões, déjà auteur de *Dieu, Patrie, Autorité*, *São Pedro da Cova* a été produit dans un cadre spécifique, lié à de nouvelles initiatives politiques durant le PREC. En effet, sous l'impulsion d'Alberto Melo, directeur général de l'éducation permanente (DGEP[402]), le programme d'action du gouvernement quant à l'alphabétisation tendait aussi à s'intéresser aux questions de connaissances culturelles existantes dans la société portugaise, et notamment dans le monde rural. Rui Simões lui-même souligne le rôle d'Alberto Melo pour expliquer la naissance de son projet *São Pedro da Cova* : « À un moment donné, Alberto Melo a l'idée de faire un programme de télévision d'un quart d'heure. Il fallait donc faire des films, et il m'a commandé des films. Il fallait choisir un endroit et rendre un programme de quinze minutes[403]. »

Film de commande pour un programme de développement culturel pour adultes, *São Pedro da Cova* se distinguait donc des autres productions liées à la télévision de l'époque. Comme l'a précisé Rui Simões, les règles étaient imposées. Ainsi, la durée était limitée à quinze minutes – *São Pedro da Cova* est en fait une série comprenant trois courts-métrages : « Le Musée » (« *O Museu* »), « Ce que la mine a laissé » (« *O Que a Mina Deixou* ») et « Au-delà de la mine » (« *Para Alem da Mina* »). Le thème était circonscrit puisqu'il fallait composer à partir de « la mémoire des peuples ». Prévus pour passer à la télévision, les films étaient faits à partir d'ateliers de formation des participants. Rui Simões avait donc commencé son travail par des sessions de présentation du cinéma autour de projections et de formation aux techniques photographiques :

---

[402] La DGEP (Direction générale de l'éducation permanente – « *Direcção-Geral de Educação Permanente* ») avait été créée en 1972 durant les dernières années du fascisme. Après la Révolution de 1974-1975, la DGEP lança une politique publique active de mobilisation des savoirs locaux et populaires afin d'amener la population portugaise à s'alphabétiser ; inspiré du concept « d'éducation permanente » défendu par l'UNESCO, il s'agissait de valoriser en outre la démocratie, le progrès, la liberté. La DGEP est ensuite devenue la DGEA (Direction générale de l'éducation des adultes – « *Direcção-Geral de Educação dos Adultos* ») avant de disparaître.

[403] Extrait d'un entretien avec Rui Simões réalisé en février 2011 à Lisbonne.

> Je fais ce film à partir de cette formation. Cette formation était simple avec des machines comme la tienne [un dictaphone] pour enregistrer le son et des petites machines photographiques, on n'avait pas beaucoup de moyens, et puis, ils devaient écrire des scénarios, et j'ai réuni une équipe et on a commencé à tourner. Après, ce programme de télévision n'a jamais eu lieu, il n'y a pas eu de continuité[404].

En effet, l'expérience fut interrompue du fait du départ d'Alberto Melo et de la suppression de ce département dédié à l'éducation culturelle. Le programme commandé pour la télévision échoua à être diffusé sur le petit écran. Cependant, le premier court intitulé « Le Musée » fut présenté au Festival de Berlin le 27 mai 1977, preuve que ce cinéma au croisement d'une expérience pédagogique et du cinéma militant devait rencontrer un public. Dans un article d'époque, l'auteur s'émouvait du sort du film, en difficulté pour être distribué dans les circuits commerciaux, et en appelait à l'Institut portugais du cinéma pour soutenir une diffusion de ce qui lui semblait être une « riche expérience du cinéma militant[405] ». C'était encore un signe que le film avait son importance, signalée par la singularité même de sa mise en forme.

Rui Simões a vécu par petites périodes dans la localité de São Pedro da Cova, travaillant ainsi à la longue préparation du film pendant près de six mois. Son équipe venait régulièrement pour deux types d'actions. D'abord, en association avec le Centre révolutionnaire minier de São Pedro da Cova, des ateliers d'écriture et de formation technique permettaient aux mineurs de se familiariser avec le matériel. Ensuite, l'équipe de tournage procédait en parallèle à des enregistrements sonores et à des captations photographiques de la localité, des gens et de leurs souvenirs, et c'est à partir de tous ces éléments rassemblés que la première partie du film fut établie. Ces étapes préalables ont permis à l'équipe de tournage de saisir le contexte particulier de São Pedro da Cova, décrit ainsi par Rui Simões :

> En 1795, un employé du curé de São Pedro da Cova découvrit du charbon alors qu'il creusait dans la Quinta dos Valinhos.
>
> Pour les gens de la commune, ce fut le début d'une phase dramatique de leurs vies. Les mines de charbon et leurs conséquences déclenchèrent une série d'événements qui se sont prolongés jusqu'à nos jours. Les mines ont fermé en 1970. Elles ont retiré la vie et ont détruit

---

[404] *Idem*.
[405] « S. Pedro da Cova, de Rui Simões. A pratica cinematográfica ao serviço da Revolução », *Extra*, Lisbonne, 9 février 1978.

> la santé de milliers de mineurs, et elles ont laissé derrière elles la ruine, la faim, le chômage, la misère et l'analphabétisme[406].

Les participants au projet assumèrent ensuite, comme l'a précisé Rui Simões, les rôles de scénariste, de metteur en scène et d'interprète, aidés par l'équipe de professionnels du cinéma, affirmant par la même occasion leur propre image. Le film est donc le résultat d'une « création collective, dans lequel le rôle du réalisateur est celui d'un maître de cérémonie qui met en scène les personnages et les lieux[407] ». La dénomination de « maître de cérémonie » utilisée par Simões semble renvoyer à un reste de hiérarchie, dans un projet où nombre des strates traditionnelles d'organisation du travail avaient été supprimées, mais le « maître de cérémonie » n'était finalement qu'un hôte à qui les invités déléguaient simplement la tenue générale d'un événement. Si ce rôle était dévolu à Simões, ce fut autant par commodité que par la responsabilité qu'il avait vis-à-vis d'Alberto Melo à la DGEP.

Entreprise de divulgation du savoir technique et artistique, mais aussi prise de pouvoir par l'image d'une population qui, jusqu'ici, n'avait ni accès, ni possibilité de maîtrise de la technique cinématographique, l'expérience *São Pedro da Cova* répondait par ailleurs à une croyance fondamentale de Rui Simões :

> J'ai toujours défendu ça : si les gens apprennent à manier les machines photographiques, la vidéo, les images, ils sont mieux préparés pour lire ce qu'on leur montre, et à ne pas se laisser manipuler facilement. Ça fait partie du langage d'aujourd'hui, du langage dominant, il faudrait préparer les gosses dès le plus jeune âge à manipuler les caméras[408]…

L'expérience aurait pu mettre en avant essentiellement la voix des mineurs, racontant leur quotidien et leur lutte, pourtant il n'y a pas de primat de la voix sur les images dans *São Pedro da Cova*. Si la voix jaillit, c'est pour interpeller directement la caméra : à la fin du film, un homme demande au pouvoir politique de réagir face à la situation de la commune et souhaite « bon voyage » à la caméra et à l'équipe de tournage quittant la bourgade. Les mineurs utilisent alors l'idée du cinéma comme un moyen de communication. Cependant, à d'autres moments,

---

[406] Texte issu de la présentation de la vidéo d'extraits du film sur Vimeo : https://vimeo.com/17333952 (Consulté le 14 mars 2017).
[407] Extrait de la brochure éditée par Virver pour la présentation du film. Cette brochure existe dans une version française, consultable à la Bibliothèque Calouste Gulbenkian à Paris. Il existe en outre une vidéo publiée par Real Ficção, la société de Simões, sur le site Vimeo, qui présente quelques extraits de *São Pedro da Cova* : https://vimeo.com/17333952 (Consulté le 14 mars 2017).
[408] Extrait d'un entretien avec Rui Simões réalisé en février 2011 à Lisbonne.

les « mises en scène » des travailleurs eux-mêmes opèrent un autre glissement, qui dépasse l'évidente catharsis, pour aller vers le plaisir de la reconstitution et la croyance en une « pédagogie » des images, renvoyant ainsi à l'idée de Simões quant au « langage d'aujourd'hui » ; ces travailleurs-cinéastes, en outre, confirmaient le mot de Pasolini sur le cinéma qui communique et se fonde sur un « patrimoine commun de signes[409] ».

Enfin, au-delà du film, cette expérience a marqué profondément les deux « parties » impliquées. Rui Simões, de son côté, a souvent dit dans ces entretiens qu'il avait « découvert le langage » de *Bon peuple portugais* sur le tournage de *São Pedro da Cova*, signe que la formation n'allait pas que dans un sens, et que « l'égalité des intelligences » était avérée ici. En outre, les habitants de São Pedro da Cova n'ont jamais oublié leur film et ont sollicité Simões, pour qu'il revienne quarante ans plus tard sur le terrain de cette aventure collective. Le film était devenu une sorte de légende du fait de sa rareté (même si Simões, par l'entremise de sa société Real Ficção, avait édité un DVD spécifiquement pour la commune de São Pedro da Cova). Les nouvelles générations étaient curieuses envers ce qui faisait partie de la mémoire de cette petite ville. De plus, l'actualité de la ville donnait un prétexte aux retrouvailles cinématographiques. Encombrés et pollués par des déchets issus des mines en ruines de la ville[410], les habitants de São Pedro da Cova souhaitaient à nouveau attirer le regard des pouvoirs publics. Rui Simões commémora donc l'expérience de 1976 en venant visiter une exposition sur le tournage du film à São Pedro da Cova. Il retrouva certains protagonistes de l'époque et réalisa un nouveau film, *Do Carvão aos resíduos – O regresso a São Pedro da Cova*[411] (2017).

### 3.2. Rejouer la lutte : l'événement devient performance

Comme une prémisse à l'idée de convergence esthétique des luttes[412], un aspect récurrent apparaît dans nombre des films de la période : la mise en scène, d'ordre théâtral, de petites pièces ou de saynètes par des travailleuses et travailleurs (des paysans et des ouvriers, essentiellement). Les théories de Bertolt Brecht étaient parvenues au Portugal, animant les différentes troupes de théâtre indépendantes de Lisbonne et Porto, et nombre de ses pièces

---

[409] Dans Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique : langue et cinéma*, Paris, Payot, 1976, 278 p.
[410] Abel Coentrão, *Área com resíduos em São Pedro da Cova é três vezes maior do que o estimado*, https://www.publico.pt/2017/03/24/local/noticia/area-com-residuos-em-sao-pedro-da-cova-e-tres-vezes-maior-do-que-o-estimado-1766321 (consulté le 12 septembre 2017).
[411] Une traduction du titre en français donnerait : « Du charbon aux déchets – le retour à São Pedro da Cova ».
[412] Voir dans la Partie 3.

furent jouées après le 25 avril 1974[413]. La performativité d'un théâtre ouvrier et paysan trouva dès les premiers mois de la Révolution portugaise un déploiement ostensible dans plusieurs films, qu'il faut analyser pour à la fois comprendre comment il s'agissait avant tout de soumettre la pratique théâtrale à une finalité militante, et à la fois comment ces mises en scène militantes s'inséraient elles-mêmes dans des films militants.

Presque étonnamment en effet, la pratique du théâtre s'est retrouvée mobilisée au sein de luttes sociales alors même qu'Erwin Piscator avait, bien des années avant, souligné le désintérêt de la classe ouvrière pour le théâtre, « un art pour les jours de fête[414] ». Le fondateur du théâtre prolétarien dans les années 1920 avait par ailleurs assumé, non sans éluder certains paradoxes, une sorte de divisions entre un « théâtre révolutionnaire professionnel » (le théâtre qu'il menait) et un « théâtre révolutionnaire d'amateurs ». Les deux avaient des fonctions prioritaires différentes – le professionnel pouvait séduire d'autres classes sociales pour rejoindre la cause révolutionnaire, alors que l'amateur devait consolider une diffusion au sein de la classe ouvrière – mais visaient le même objectif : un « théâtre de culture prolétarienne[415] ».

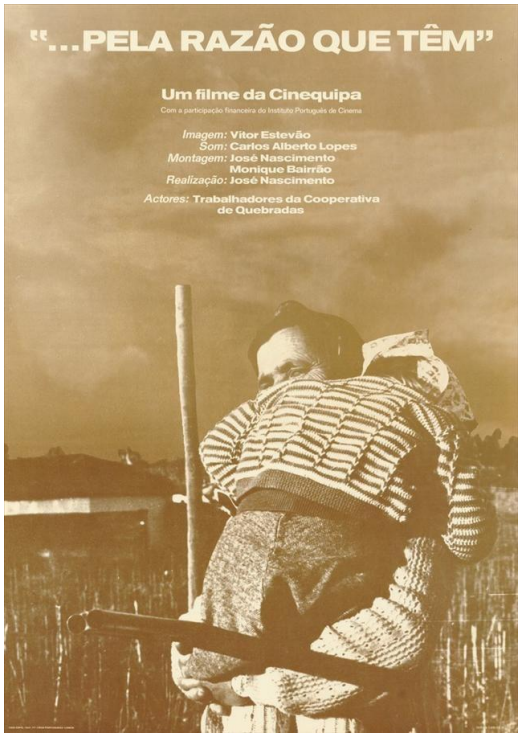



**Figure 3** – Affiche du film *...Pela Razão Que Têm!* de José Nascimento (Cinequipa, 1976). (Source : http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/1805/...Pela+Raz%C3%A3o+Que+T%C3%AAm)

[413] Voir dans la Partie 3, Chapitre 8, 1.2. Politisation du théâtre.
[414] Erwin Piscator, *Le théâtre politique*, traduit par Arthur Adamov et Claude Sebisch, Paris, L'Arche, 1962, p. 29.
[415] *Ibid.*, p. 71.

Au Portugal, les deux strates coexistèrent : des troupes professionnelles et indépendantes connurent une politisation importante liée à la Révolution de 1974-1975, et l'expérience de quelques troupes amatrices fut enregistrée par des films militants. Si en théorie, l'hypothèse d'un front commun implicite pouvait unir les deux types de pratiques théâtrales, il n'y eut pas de traces concrètes d'une réelle volonté unitaire dans le cas portugais. Cela n'enlève pas, à ce théâtre amateur, une performativité militante qui se trouve aux prises avec le film lui-même, puisque c'est par ce prisme que ces expériences sont encore aujourd'hui visibles.

Parfois, les potentialités d'une mise en scène théâtrale ne sont qu'esquissées comme dans *…Pela Razão Que Têm!* (José Nascimento, Cinequipa, 1976). Tout d'abord, et de façon à la fois anecdotique et symbolique, l'affiche du film détourne les codes d'inscription habituels : à la mention « acteurs », il est indiqué « Travailleurs de la coopérative de Quebradas » (cf. **Figure 3**). Ensuite, le film travaille lui-même avec l'idée d'une remise en scène de situations vécues par ces travailleurs de Quebradas. Dans l'une des scènes du film, deux hommes rejouent ainsi l'arrivée de la GNR[416], expliquant les motifs de l'arrestation et faisant les gestes d'une fouille en règle.

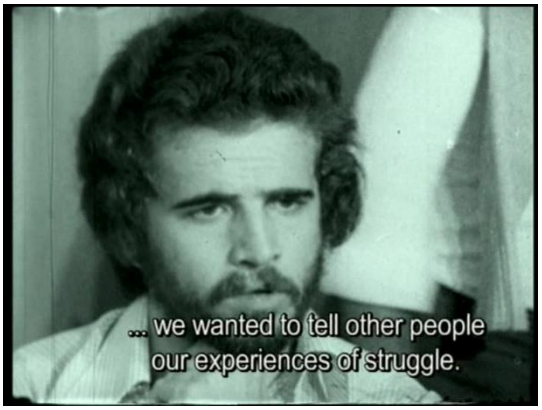
De manière plus profonde, l'une des premières occurrences de l'usage du théâtre par des ouvrières et ouvriers en lutte est contenue dans le film *Applied Magnetics – O Inicio de uma Luta* (Cinequipa), diffusé au sein du programme « Nome-Mulher » par RTP en 1975. Le film documente la lutte de dizaines d'ouvrières pour organiser une auto-gestion de la production, au sein de l'entreprise états-unienne Applied Magnetics, suite à la fuite du patron. En plus de laisser apparaître la violence du monde du travail ouvrier pour les femmes[417], le film se conclut sur la répétition d'une pièce de théâtre que la commission de travailleurs de l'usine avait alors décidé d'organiser.

Piscator s'interrogeait dans *Le théâtre politique* sur le désintérêt de la classe ouvrière pour le théâtre : « L'homme du peuple voyait dans le théâtre "le temple des muses" où l'on ne pouvait entrer qu'en habit de gala et dans "l'état de grâce" correspondant[418]. » Les membres de la commission de travailleurs d'Applied Magnetics semblaient avoir gardé la même réticence envers la connotation bourgeoise de l'art théâtral : au milieu d'un cercle de visages fermés (cf. (a) et (c) dans **Figure 4**), l'un des membres annonçait d'emblée que le but de cette pièce de

[416] La Garde nationale républicaine (GNR) est une des forces de sécurité de l'État portugais. La GNR possède globalement les mêmes attributions que la Gendarmerie nationale en France.
[417] Voir dans le Chapitre 6, 1.1. La dureté de la lutte : émancipation et résignation.
[418] Erwin Piscator, *Le théâtre politique*, *op. cit.*, p. 29.

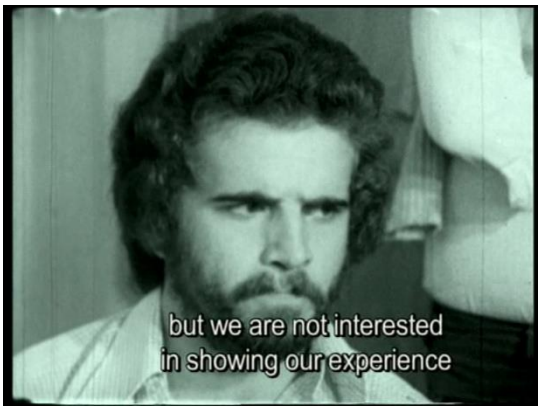
théâtre montée par les ouvrières n'était pas d'être « à la disposition du divertissement de la bourgeoisie » (cf. (d) et (e) dans **Figure 4**). Ce moyen-métrage de Cinequipa fut le point de départ d'un long-métrage finalisé en 1977 : *Contre les multinationales*.

(a)

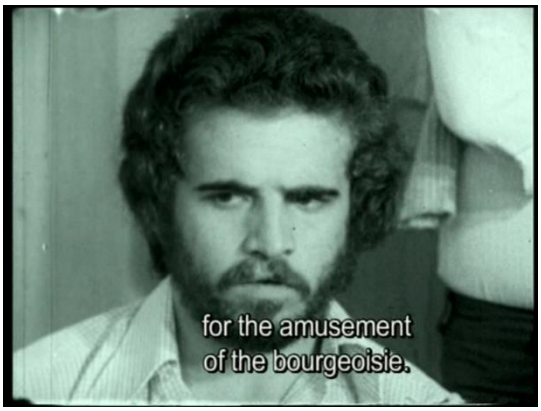



(b)

(c)

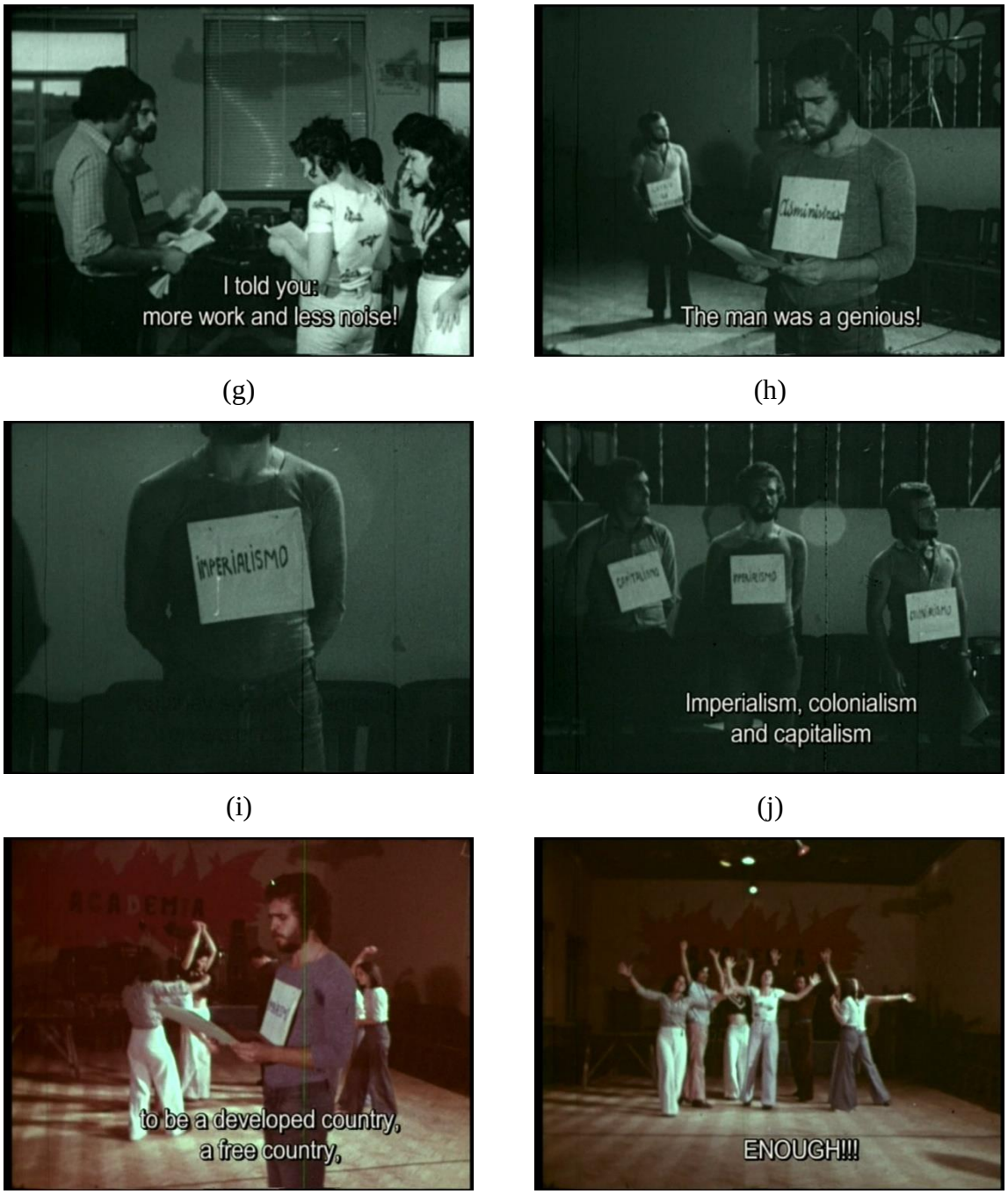



(d)




(e)

(f)




(g) (h)

(i) (j)

(k) (l)

**Figure 4** – Douze captures d'écran tirées du film *Contre les multinationales* (*Contra as Multinacionais*), Cinequipa, 1977. (Source : archives personnelles).

Les captures d'écran tirées du film – notamment (f), (g), (h), (i), (j), (k) et (l) dans **Figure 4** – laissent transparaître l'influence brechtienne sur la mise en scène de cette pièce ouvrière : le décor est relativement neutre, l'ensemble repose sur le corps de l'acteur et quelques indications narratives très évidentes (les cartons autour du cou des comédiens, les inscriptions dans le décor même, ou présentées par une tierce personne). Ce que les captures d'écran ne traduisent pas, c'est comment la caméra filme cette pièce particulière. Se basant généralement sur les techniques du cinéma direct, la caméra reste relativement mobile, alors même que la pièce jouée par les travailleurs semble statique et que leur gestuelle reste contenue. Il ne s'agit encore que d'une répétition à l'italienne, puisque les comédiens-ouvriers gardent en main le texte coécrit par l'ensemble des membres (cf. (c) dans **Figure 4**), mais la caméra de Cinequipa trouve une nouvelle manière de faire corps avec la situation : elle va suivre les paroles des acteurs, par exemple en se baissant au niveau des femmes assises en tailleur, ou en remontant vers les hommes jouant le patron et ses adjuvants, comme pour appuyer la mise en scène qui matérialise la domination par la disposition des corps (assis/debout, soumission/autorité). Plus tard, la caméra traverse l'espace scénique, tantôt à la place d'un spectateur potentiel dans un théâtre classique – (f) et (l) dans **Figure 4** –, tantôt au milieu de l'action, comme un autre acteur, participant, témoignant de la lutte – (g) et (h) dans **Figure 4**. Si le théâtre utilisé par les ouvrières et les ouvriers peut constituer une sorte de mise en abyme de la propre histoire de ces travailleuses et travailleurs, le film, lui, opère à ce moment-là une récursivité intrigante sur le cinéma révolutionnaire. En somme, il interpelle sur ce qu'il faut filmer et surtout comment le filmer ; autrement dit, les séquences dédiées au théâtre dans *Contre les multinationales* déclenchent une réflexivité sur l'esthétique du cinéma militant.

Concernant le contenu de la pièce elle-même, celle-ci ne parvient au spectateur que par les morceaux que le film propose. Elle part de la lutte au sein d'Applied Magnetics qui est rejouée de manière très brutale : face à une ouvrière qui réclame une augmentation de salaires, le patron, joué par un des membres de la commission, cherche à écraser immédiatement les velléités des subalternes qu'il méprise. La pièce s'extirpe cependant du contexte local d'Applied Magnetics pour évoquer la lutte globale contre les multinationales, contre le pouvoir capitaliste et contre le colonialisme qui sont présentées, physiquement, côte-à-côte (cf. (j) dans **Figure 4**). Cet élargissement théorique est associé à une universalisation du processus de lutte par l'évocation de la condition des mineurs chiliens : à ce moment de la pièce, les ouvrières ne rejouent plus seulement leurs propres rôles au sein d'un combat social, mais se transposent dans le corps d'autres travailleurs dans un autre espace. Ce faisant, elles accomplissent l'aspiration

militante de l'internationalisation de la lutte révolutionnaire et, dans l'acte performatif du jeu scénique, elles découvrent sans doute le fait de jouer un rôle dans une mise en scène à finalité spectaculaire. Le sérieux des membres de la commission de travailleurs ainsi que de l'objectif annoncé – « transmettre l'expérience d'une lutte » (cf. (b) dans **Figure 4**) – et le plaisir manifeste pris par les protagonistes lors du jeu se rejoignant finalement dans le « Basta ! » final, collectif et chorégraphié des ouvrières. Cela semble alors éclairer la formule de Brecht : « Le plaisir que les hommes prennent à l'art est le plaisir qu'on prend à la vie[419]. »

L'autre grande coopérative de cinéma de la période révolutionnaire, Cinequanon, s'est également confrontée à l'expérience théâtrale comme possible représentation de la lutte. Le titre le plus exemplaire de ce questionnement chez Cinequanon est sans nul doute *Teatro Popular – Beira Baixa* d'António de Macedo (Cinequanon, 1975). Gilles Colpart dans un numéro de la revue *Image et Son* l'avait déjà observé en 1977 :

> Des paysans et ouvriers rejouent sur scène, dans un spectacle créé et joué par eux, les phases principales d'une lutte sociale menée par eux précédemment. Se révèle ainsi l'impact sur les villageois d'une telle participation, l'action culturelle devenant un moyen de prise de conscience. Étant le reflet de ce phénomène, le film procède aussi, en lui-même, de cette action culturelle, et repose la justification de son existence par ses possibilités de diffusion itinérante[420].

*Teatro Popular – Beira Baixa* a été, tout comme *São Pedro da Cova* de Rui Simões[421], un projet de la DGEP, ce qui expliquerait ce travail spécifique mêlant équipe de tournage cinématographique, habitants et travailleurs de la localité filmée. La voix off au début du film annonce ainsi que les acteurs de la représentation théâtrale sont ceux qui ont vécu eux-mêmes les événements qu'ils jouent, et que même les soldats sont les soldats qui sont présents sur le territoire. Les habitants jouent eux leurs propres rôles, mimant le travail aux champs, puis stoppant l'activité pour discuter de leurs conditions de travail. Une scène artisanale est construite en bois de récupération (cageots, palettes).

Le plaisir de jouer est notable et la « pièce » ne s'effraie pas de succomber à un style burlesque : le « personnage » du propriétaire exploiteur est joué par un jeune homme avec une

---

[419] Bertolt Brecht, *Écrits sur la littérature et l'art 3. Les Arts et la révolution, précédé de Notes sur le travail littéraire et Articles sur la littérature*, traduit par Bernard Lortholary, Paris, L'Arche, 1970, p. 176.
[420] Gilles Colpart, « Cinéma d'intervention sociale au Portugal : les coopératives », *Image et Son - La Revue du Cinéma*, avril 1977, nº 316, p. 38-39.
[421] Voir dans ce chapitre, 3.1. La formation à double sens de *São Pedro da Cova* (1976).

énorme cravate, qui face aux demandes des travailleurs répète « c'est impossible, c'est impossible ! ». Là encore, au-delà du contenu de la pièce elle-même, l'intervention du dispositif de tournage interpelle : lors d'une scène de négociations salariales qui met aux prises trois protagonistes, un montage rapide découpe en plusieurs plans toutes les lignes de dialogues, reconstruisant la scène de façon purement cinématographique – la vélocité du champ-contre-champ se superpose à la performance des comédiens. Autre réflexe récurrent de l'œuvre, la caméra filme parfois d'autres personnes dans le village, ou les spectateurs de la représentation ; le film passe donc d'une captation de la pièce des habitants à un portrait plus général de la vie des personnes concernées. Le théâtre sert ainsi de passerelle entre la mise en scène qui retravaille un réel passé, et le film qui saisit le jeu sur la scène et les paroles dans les rues dans un même mouvement panoramique : c'est là que se matérialise une réflexivité sur la situation présente et la performativité du film militant.

Dans *Théâtres en lutte*, Olivier Neveux écrivait à propos d'une pièce créée au cœur des luttes sociales :

> Il ne s'agit plus de se satisfaire d'un suivisme de situations ou d'événements, mais de tenter de donner à l'instance théâtrale une autre valeur : réflexive et inéluctablement prospective et prescriptive, le temps du bilan, de la synthèse dialectique[422].

Cette analyse pourrait tout aussi bien convenir non pas au seul théâtre militant portugais mais à la concordance des pratiques militantes du cinéma et du théâtre dans le Portugal des années 1974-1975.

[422] Olivier Neveux, *Théâtres en lutte : le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2007, p. 257.

# Chapitre 6

## CINÉMA ET MOUVEMENTS SOCIAUX : RENCONTRES ET SOLUTIONS FILMIQUES

La chronologie de la Révolution portugaise de 1974-1975 a connu plusieurs délimitations temporelles. De fait, l'année 1975 constituait l'ouverture vers la socialisation de la société, qui sera arrêtée par le 25 novembre 1975. Selon nombre d'historiens, cette date entérinait la fin du Processus révolutionnaire en cours (PREC). D'autres ne s'arrêtent pourtant pas au contrecoup de ce rééquilibrage gouvernemental[423] et préfèrent considérer que l'emprise révolutionnaire a continué d'exercer sa force certaine sur une partie de la population jusqu'aux années 1976-1977.

Les films analysés ci-dessous se trouvent parfois en léger décalage avec le ou les événements révolutionnaires, il s'agit en certains cas d'aller sur des terrains inexploités ou méconnus, interdits ou sensibles ; c'est là une autre conséquence du fait qu'une révolution n'est pas simplement un événement mais un processus. Des cinéastes ont ainsi poussé très loin la dynamique pamphlétaire anticapitaliste – si loin qu'il est parfois difficile d'imaginer aujourd'hui la même teneur dans un film militant – et ont décidé que la période ouverte en avril 1974 permettrait de parler de tous les sujets, de dénoncer toutes sortes de problématiques sociales et culturelles, et d'agir par le cinéma dans le champ social et culturel. Certains se sont ainsi adossés presque naturellement à l'une des grandes luttes au sein de la Révolution portugaise : la Réforme agraire, réforme dont les effets ont d'ailleurs continué à être tangibles jusqu'à la fin des années 1970. Enfin, d'autres ont travaillé à alimenter diverses révolutions : la place et les droits des femmes dans la société ; la prise en compte de la question coloniale et des rapports de domination inhérents ; ou encore la reconnaissance des droits des homosexuels.

[423] Le 25 novembre 1975 constitue un changement dans les rapports de force politique puisque le Parti communiste portugais est écarté du pouvoir à partir de ce moment ; cependant, l'influence du PCP tout comme la continuation localement de certaines initiatives révolutionnaires peuvent laisser penser que la Révolution s'est étendue encore au moins jusqu'en 1976.

## 1. Déconstruire et attaquer : un cinéma pamphlétaire

« Le pamphlet au sens strict du terme est une œuvre de combat, brève, incisive ou satirique, souvent éphémère en raison de son actualité (tels les nombreux pamphlets de l'époque de la Réforme, de la Fronde ou de la Révolution)[424]. » Repartir d'une définition littéraire du pamphlet permet de situer et de transposer ses propriétés dans le champ du cinéma. Les films dont il s'agit ici sont apparus entre 1976 et 1977 au Portugal. Par la manière dont ils étaient pensés et par l'impact qu'ils cherchaient à provoquer, il semble pertinent de leur accoler le qualificatif d'« œuvres de combat ». En outre, le caractère éphémère du pamphlet sied tout à fait aux films pamphlétaires qui, il est vrai, coïncidaient souvent avec une situation précise. Deux films illustrent principalement cet axe pamphlétaire : *Dieu, Patrie, Autorité* de Rui Simões et *Contre les multinationales* de Cinequipa.

Le premier film de Rui Simões a tout simplement été l'un des premiers longs-métrages de cinéma militant dans la période révolutionnaire, à la suite d'un ensemble de courts et moyens-métrages produits par Cinequipa et Cinequanon. Le cinéaste assume pleinement d'ailleurs la teneur de son film : « *Dieu, Patrie, Autorité* est un film militant, c'est un film dont le but consiste seulement à répondre à un enfant[425]. » Simões a également souvent répété dans des entretiens : « l'urgence c'était *Dieu, Patrie, Autorité*[426] ». En effet, le film s'articule comme une réponse artistique et militante aux idéologies du salazarisme et du colonialisme, dont le Portugal devait se débarrasser pour essayer de réussir sa révolution. Le film revient sur les quarante-huit ans de dictature et notamment sur l'idéologie mise en place par Salazar, celle de l'*Estado Novo*, basée sur ses trois piliers, l'Église catholique, l'Empire colonial et la famille patriarcale. Le titre même du film reprend les trois principaux dogmes énoncés par Salazar lui-même dans un discours en 1936 : « Nous ne discutons pas Dieu et sa vertu, nous ne discutons pas la Patrie et son histoire, nous ne discutons pas l'Autorité et son prestige ». Ainsi, la structure du film repose sur la déconstruction de ces trois valeurs du fascisme salazariste.

---

[424] Larousse, *Grand Larousse universel*, Paris, Larousse, 1995, p. 7770.
[425] Regina Guimarães, *Rui Simões. Retrospectiva*, Câmara Municipal de Ovar-Divisão da Cultura, Biblioteca e Patrimonio Historico, Ovar, Ovarvideo 2002 - VII Festival Nacional de Video de Ovar, 2002, p. 12. Plus loin, Rui Simões explique que l'enfant en question, c'est lui-même lorsqu'il a quitté le Portugal alors qu'il n'était encore qu'un très jeune homme (il est parti du Portugal en 1966 à l'âge de 22 ans) et qu'il ne savait rien ou presque du décalage culturel du Portugal, tout comme il ne connaissait pas la théorie de la lutte des classes pour expliquer la situation sociale et politique de son pays.
[426] Extrait d'un entretien avec Rui Simões réalisé en avril 2010 à Lisbonne.

*Contre les multinationales* est l'un des projets de long-métrage portés par la coopérative Cinequipa, dont l'activité principale était la production de films courts pour des programmes télévisés. L'œuvre se base d'ailleurs sur un de ces films pour le programme « Nome-Mulher » (« Nom-Femme ») diffusé sur la RTP. À partir d'images enregistrées en 1975 pendant la lutte dans l'usine Applied Magnetics, elle instruit une virulente critique contre le capitalisme des entreprises multinationales qui se jouent des frontières, des droits du travail et surtout, des révolutions sociales.

Si la portée des deux films est quelque peu similaire, le style en est assez différent : chez Rui Simões, on pressent déjà la priorité accordée au montage et la volonté de travailler à partir d'images d'archives, alors que chez Cinequipa, le cinéma direct et le recours à des images d'actualités semblent primer. De ces deux films néanmoins, émane ce ton pamphlétaire, cet objectif de contestation visuelle et discursif, ce « formidable accélérateur formel » qui « déploie une protestation dans une forme hérétique »[427]. Dans les deux cas, les cinéastes ont recours à des systèmes d'oppositions frontales, qui donnent à penser le monde selon la logique de la lutte des classes (1.1.). La richesse des méthodes employées passe aussi par l'utilisation de formes visuelles autres que l'image animée, que ce soit le dessin, la photographie ou le texte (1.2.). Ces films interrogent *in fine* l'efficacité du pamphlet pour faire passer une idée et posent en creux, la question du didactisme propice à transmettre avant tout des informations propres à être mobilisées dans le contexte social et politique de la Révolution portugaise de 1974-1975 (1.3.).

### 1.1. Une rhétorique de l'opposition au cœur de *Dieu, Patrie, Autorité*

Le processus de contestation visuelle à l'œuvre dans le film *Dieu, Patrie, Autorité* opère essentiellement par un montage d'images d'archives issues des quarante-huit ans de régime salazariste. L'approche de ce film consiste à s'appuyer sur une grille d'interprétation marxiste. Cela est d'ailleurs inscrit dans le texte même du commentaire du film prononcé par Rui Paulo da Cruz :

> Dans les villes, tandis que les travailleurs perdent des heures et des heures dans les transports de la maison pour le travail, puis du travail pour la maison, dépensant leurs ultimes

[427] Nicole Brenez, « Formes du pamphlet cinématographique. Panorama autour de Mai 68 », *La Revue Documentaires*, 2010, nº 22-23, p. 113.

> énergies dans l'inconfort extrême des voyages, leurs patrons ont plusieurs voitures dans lesquelles ils se pavanent avec leurs *madames* [en français dans le texte].
>
> Tandis que beaucoup de travailleurs n'ont pas pour vivre un endroit digne de s'appeler maison, leurs patrons vivent comme des nababs, ont des maisons de villégiature, des maisons de campagne, et payent même des appartements luxueux à leurs maîtresses parasites.
>
> Tandis que les travailleurs utilisent la moitié de leur salaire pour s'habiller modestement, leurs patrons ont autant de costumes qu'ils veulent, gaspillant des fortunes dans les ornements nécessaires à leur ostentation[428].

En regard de ce texte prononcé par la voix off, des images diverses corroborent le texte : des ouvriers attendant le tramway ou un bus, quittant leurs « *barracas* » (sorte de bidonvilles), faisant sécher leurs modestes tenues au gré du vent, s'opposent aux patrons et notables représentés dans des automobiles avec chauffeur, en tenue de soirée, se rendant à des événements mondains.

*Dieu, Patrie, Autorité* déploie, tout du long, un procédé d'opposition tel un « pamphlet visuel » qui « invente sa propre logique d'argumentation »[429]. Cela est signifié dès l'ouverture du film par le son d'une sirène d'alarme rappelant un état de guerre ou annonçant une catastrophe répondant aux images d'un discours enregistré de Salazar. À travers le son (puisque l'écran est noir à ce moment-là) se constitue l'essence du film, avec des formes plus ou moins élaborées et saisissantes : ce mécanisme permet d'emblée de jouer sur les sensations que le spectateur est amené à ressentir. À l'effroi ou au dégoût du discours vient résonner la peur réveillée par cette alarme, ou pour le moins fait peser une lourdeur sur ce langage verrouillé par l'homme de pouvoir.

---

[428] José Brandão et Rui Simões, *Deus Pátria Autoridade*, Lisbonne, Contraeditora, 1976, p. 11.
[429] Nicole Brenez *in* Nicole Brenez et Bidhan Jacobs (dir.), *Le cinéma critique : de l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010, p. 10.

Cette dialectique d'opposition et d'écart permanent se retrouve à plusieurs échelles de la strate filmique. Dès lors, cette construction permet de déceler la vision argumentative du film. Le point de départ est celui énoncé par Rui Simões : « Il y a une lutte des classes claire et nette au moment du 25 avril 1974, et je voulais partir de là. Le film est très marxiste en ce sens[430]. » Cela est d'ailleurs confirmé par une des affiches utilisées à l'époque de la sortie du film, où il est fait mention explicitement de la lutte des classes (cf. **Figure 5**). Le générique d'ouverture du film se plonge dans une représentation assez archétypale du prolétariat dans tous les domaines : de l'ouvrier métallurgiste jusqu'au pêcheur. On voit ainsi que sont ramenés à la même lutte tous les exploités, et non pas seulement les ouvriers modernes. Cette vision englobante, cernée en quelques plans d'usines, de ports, de bidonville, et ponctuée par des témoignages de « représentants » de ce prolétariat exploité, suffit à identifier « un peuple » uni – celui lié par le montage du film – et « le peuple » diffus formé par les spectateurs.

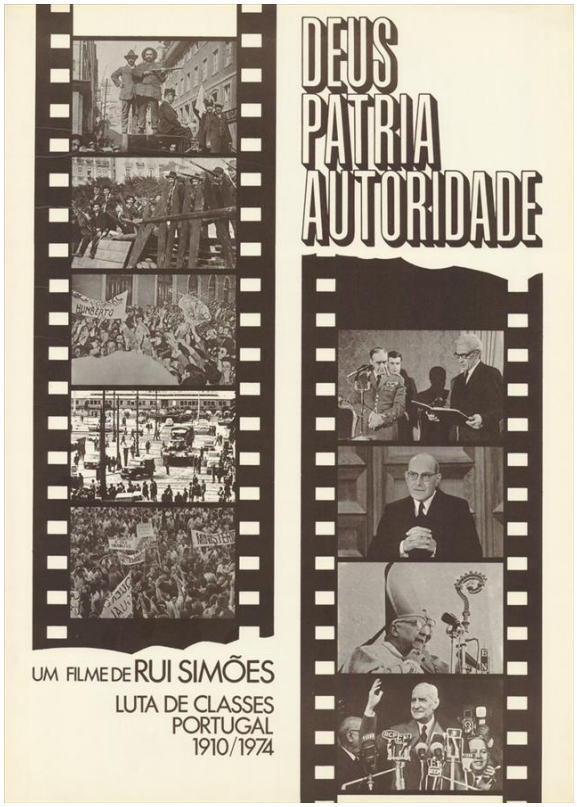



**Figure 5** – Affiche du film *Dieu, Patrie, Autorité* de Rui Simões, de date inconnue. Cette affiche présente le film avec comme sous-titre « Lutte des classes, Portugal, 1910-1974 ». (Source http://arquivo.sinbad.ua.pt/cartazes/ct-ml-ii-4398).

La séquence d'ouverture du film est ainsi rythmée par les gestes d'artisans travaillant le verre sur lesquels une voix off dit : « l'homme est arrivé plus loin que les autres animaux grâce au travail. » En choisissant ces images d'hommes travaillant spécifiquement le verre – matière fragile et façonnée dans des conditions difficiles (entre extrême chaleur et précision des mouvements), il se lit d'emblée une ambition de valorisation des travailleurs, sorte d'orfèvres du quotidien. C'est donc le montage qui, prioritairement, crée ce rapport de contestation visuelle : d'un pêcheur témoignant de sa vie dure à une mère éprouvée par l'âpreté de son

[430] Extrait d'un entretien avec Rui Simões réalisé en avril 2010 à Lisbonne.

quoditien dans un bidonville (« c'est ça ma vie, comme vous voyez »), ces images constituent un tableau des conditions humaines d'une partie de la population. Ces témoignages sont autant de voix discordantes dans un imaginaire capitaliste uniformisé et consensuel. La forme d'opposition radicale choisie par Rui Simões accomplit ainsi la rupture avec « le monopole de la réalité établie (c'est-à-dire de ceux qui l'ont établie)[431] » décrite par Herbert Marcuse ; car si le film suit une lecture marxiste, il ne masque pas les contradictions du prolétariat ni ses désillusions[432].

Par accumulation de représentations de la difficile condition de vie des travailleuses et travailleurs, *Dieu, Patrie, Autorité* pose en quelques minutes son argument principal ; cette situation duale de la société est intolérable. La révolte devient alors le ciment du montage.

- Images contre images

Les mécanismes d'opposition et de décalage entre images sont une première façon de faire jaillir cette dialectique de conflits. Ainsi, dans la partie « Dieu » qui s'intéresse essentiellement au rôle de l'Église dans le régime autoritaire et dans la colonisation, les images de la venue du pape et son discours emphatique sur la nation chrétienne portugaise sont « perturbées » par des images de soldats blessés et mutilés, visages concrets et frappants d'une guerre coloniale évangélisatrice, vaine et sanglante. Le même procédé est parfois utilisé avec un humour potache, lorsque des images d'un discours de Caetano (le successeur de Salazar) sont entrecoupées très brièvement par des images de porcs, dans un passage où l'on entend Caetano remercier ses « amis ». La symbolique de l'engraissement des porcs vise une fois de plus les patrons, ce qui sera confirmé par les usages du dessin[433].

- Musique et sons contre images

Le même travail d'opposition se fait de manière plus subtile ou moins identifiable entre la musique et les images. Par exemple, alors que le générique montre des ouvriers au travail dans une usine de verrerie, une ballade à la guitare assez triste accompagne les images ; plus

[431] Herbert Marcuse, *La dimension esthetique*, *op. cit.*, p. 23.
[432] Voir dans ce chapitre, 3.1. La dureté de la lutte : émancipation et résignation.
[433] Voir dans ce chapitre, 1.2. Le recours au dessin schématique et au texte.

loin, ce sont tantôt de grands classiques (une partie des *Carmina Burana* de Carl Orff), tantôt des chansons populaires, qui viennent accompagner des images souvent en dissonance avec ce qui se passe à l'écran.

De la même manière, et encore avec une espèce d'effronterie potache, des bruitages rajoutés sur les images d'archives cherchent à provoquer des réactions humoristiques. Ainsi, lorsque le pape rend visite au gouvernement portugais salazariste et que le plus haut représentant de l'Église sert les mains de ces dévots, des dignitaires du régime autoritaire d'*Estado Novo*, on entend des bruits de grincement à chaque salutation. Cette opposition entre un son extérieur à l'image, et l'image elle-même, fait jaillir une expression nette : « faire des courbettes » ou « se plier » devant l'Église, celle du Dieu qu'on ne doit pas discuter selon Salazar. Le sarcasme vise clairement à la fois l'Église, cette forte puissance de contrôle social au Portugal, et les hommes politiques, tenants d'un régime où sévit une police politique, mais fiers fidèles d'une Église qui les protège.

- Jeux de superpositions d'images

Le même type d'attaque ironique apparaît au début du film lorsqu'une photographie évoque António Champalimaud, un grand banquier et industriel portugais. Par une superposition sommaire, un petit chapeau de colon est rajouté sur sa tête, l'assimilant ainsi immédiatement à un colonisateur, tout en opérant aussi de manière plus profonde le rapprochement idéologique capitalisme – colonialisme. Cela est confirmé dialectiquement par le discours de la voix off : « Mais le Portugal, en plus d'être un pays capitaliste, reste aussi connu dans l'Histoire comme un pays colonialiste. »

Cette forme systématique de jeu d'opposition est ainsi déployée au travers de nombreuses déclinaisons. En effet, l'exemple à la fois le plus vulgaire, mais aussi le plus saisissant, reste celui du recours à d'autres modes d'expression visuelle : du texte, mais aussi du dessin, de la caricature ou du schéma. On est alors tenté de rapprocher cette démarche du terme didactique et de son sens négatif, mais là encore, au service d'un travail clair et rigoureux, l'appel à d'autres formes renchérit le processus de déconstruction des dogmes fascistes qui ont prévalus au Portugal pendant près d'un demi-siècle.

### 1.2. Le recours au dessin schématique et au texte

Dans *Dieu, Patrie, Autorité* mais également dans *Contre les multinationales*, des séquences substituent aux images en mouvement le dessin schématique. Ce recours à des modes d'expression visuelle autres que l'image animée a plusieurs vocations : d'une part, il permet d'introduire des moments souvent plus légers, voire divertissants, au sein d'un film dont le propos est globalement assez violent ; d'autre part, le dessin, même s'il peut être une représentation du réel, s'en tient, par la caricature, à des traits grossis du réel et permet donc potentiellement de faire passer plus facilement une idée complexe.

Dans *Dieu, Patrie, Autorité*, toute une séquence utilise des petits dessins très simples pour expliquer le phénomène de captation d'une partie du capital par le patronat. De manière symbolique, les ouvriers sont représentés comme des figures uniformisées, à travers trois corps identiques qui travaillent de concert : à ce moment, le dessin est animé, et on voit se construire au fur et à mesure une voiture, objet de mobilisation de main d'œuvre et de savoir-faire. Par opposition, le patron est représenté sous les traits d'une caricature d'allure porcine, fumant le cigare et dont les yeux sont obnubilés par le symbole du dollar américain – alors que les traits du dessin rappellent un certain style du *cartoon* nord-américain, l'imaginaire politique convoqué est celui de la caricature révolutionnaire, au sein de laquelle le grotesque « devient vite le meilleur moyen de personnaliser le personnage négatif[434] » (cf. (c) dans **Figure 6**).

Pendant que ce petit dessin animé défile, la voix off élucide comment le patron ponctionne son revenu sur la production, par un calcul de soustraction simple entre coût de la matière première, coût des taxes, coût du salarié et prix de vente final de la voiture fabriquée par les ouvriers.

De cette séquence qui a recourt, par une voix au ton professoral et un dessin schématique, au plus simple outil pédagogique, il faut dire qu'elle s'insère dans une logique de révélation ou plutôt, dans une stratégie de contre-information, à l'image de ce que pouvait représenter l'énumération des chiffres de la pauvreté en Amérique latine dans le film *L'Heure des brasiers* de Fernando Solanas et Octavio Getino (Argentine, 1967-68), un modèle reconnu du cinéma de contestation.

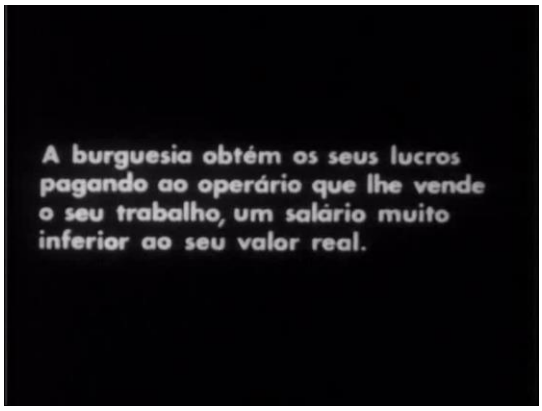
---

[434] Antoine de Baecque, *La caricature révolutionnaire*, Paris, Presses du CNRS, 1988, p. 41.

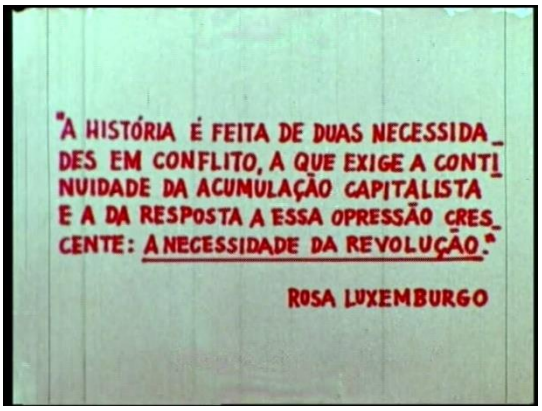
Dans *Contre les multinationales*, le dessin est immédiatement mobilisé au début du film, avec une représentation sous forme de caricature d'une lutte, entre ouvriers d'un côté et patrons de l'autre ; comme dans *Dieu, Patrie, Autorité*, les ouvriers sont tous semblables, et surtout dessinés avec des corps minces voire maigres, à l'inverse des patrons (ici plusieurs), reconnaissables à leurs chapeaux, leurs costumes et leurs gros ventres (cf. (d) dans **Figure 6**).

Le dessin n'est pas le seul mode d'expression visuelle utilisé dans ces films. Une autre forme qu'il semble judicieux de rapprocher de l'usage du dessin est l'insertion de cartons avec des mots-clés, des slogans ou des citations. Ce procédé est présent au tout début de *Dieu, Patrie, Autorité* au moment de la présentation de ce qu'est la lutte des classes : « La bourgeoisie obtient ses bénéfices en payant l'ouvrier qui lui vend son travail à un salaire très inférieur de sa valeur réelle. » (Cf. (a) dans **Figure 6**). Il revient plus tard lorsque Silva Pais, ancien directeur général de la DGS (ex-PIDE, la police politique et répressive de l'*Estado Novo*), est interrogé : « Les sommes dépensées par la PIDE n'étaient pas GRANDES [en lettres capitales et avec une plus grande police de caractère sur l'écran] » ; enfin, juste après, entre plusieurs plans de prisons de la PIDE, on voit seulement à l'écran le mot « Violence » dans une typographie craquelée. Tantôt pour insister sur une situation (la première occurrence du procédé), tantôt pour cerner une phrase ahurissante de Silva Pais alors même que les images le contredisent, et tantôt pour dédoubler les images d'un mot qui résume assez bien l'ensemble des rapports de force exacerbés par un régime arriéré au sein de la société portugaise (« Violence »), l'effet, loin de réduire la portée critique des images, a pour but de provoquer une réaction, dressant avec lucidité les mensonges du passé contre les libertés du présent qu'il faut conquérir.

Dans *Contre les multinationales*, c'est dès l'ouverture du film qu'apparaît une citation de Rosa Luxembourg – rouge sur blanc – qui constitue alors une épigraphe : « L'histoire est faite de deux nécessités en conflit, celle qui exige la continuité de l'accumulation capitaliste et celle de la réponse à cette oppression croissante : la nécessité de la révolution. » (Cf. (b) dans **Figure 6**).


A burguesia obtém os seus lucros
pagando ao operário que lhe vende
o seu trabalho, um salário muito
inferior ao seu valor real.

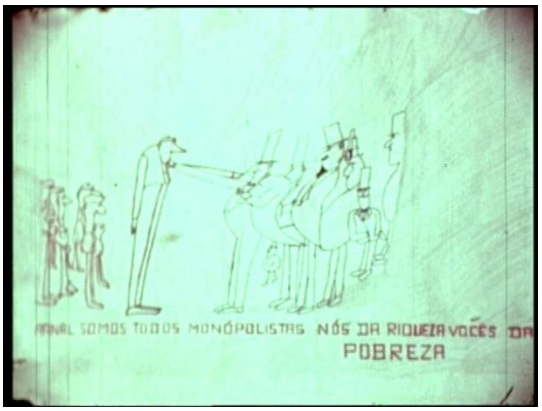
(a)


"A HISTÓRIA É FEITA DE DUAS NECESSIDA-
DES EM CONFLITO, A QUE EXIGE A CONTI-
NUIDADE DA ACUMULAÇÃO CAPITALISTA
E A DA RESPOSTA A ESSA OPRESSÃO CRES-
CENTE: A NECESSIDADE DA REVOLUÇÃO."
ROSA LUXEMBURGO

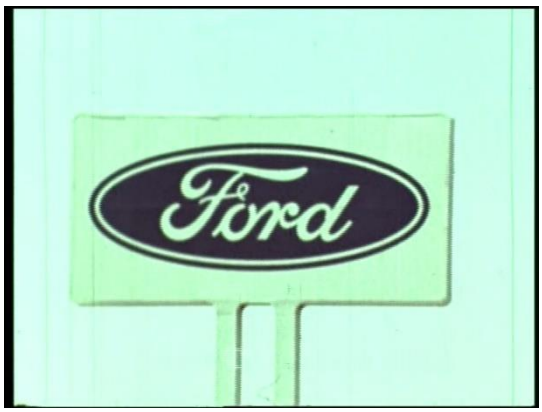
(b)

PATRÃO

(c)


NÓS DA RIQUEZA VOCÊS DA
POBREZA

(d)


Ford

(e)

AUSTIN
MORRIS

(f)

(g)

(h)

**Figure 6** – Deux captures d'écran tirées du film *Dieu, Patrie, Autorité* de Rui Simões (1976) : (a) et (c) et six captures d'écran tirées du film *Contre les multinationales* de Cinequipa : (b), (d), (e), (f), (g), et (h). (Source : archives personnelles)

L'ultime élément à analyser ici se trouve dans *Contre les multinationales* et croise, en quelque sorte, l'attrait synthétique du dessin et l'efficience du texte ou du slogan. Le titre du film de Cinequipa étant sans équivoques, il convient de revenir sur la structure même de ce pamphlet : au départ, il y avait *Applied Magnetics – O Inicio de uma Luta* (1975), récit de la lutte d'une commission d'ouvrières et d'ouvriers pour maintenir l'activité de leur usine. La plupart des images de ce premier moyen-métrage sont au cœur de *Contre les multinationales*[435] qui se sert de cet exemple de mobilisation ouvrière pour en tirer une plus large conclusion sur les méfaits du capitalisme international. Ainsi, en plus de donner la parole aux ouvrières et ouvriers eux-mêmes, en plus d'interroger la violence au travail des dirigeants industriels, le film cherche à donner un « visage » à la force exploitante. Le patron états-unien d'Applied Magnetics apparaît bien dans le film, dans une séquence assez marquante où les travailleuses et les travailleurs l'encerclent et l'empêchent de partir, à l'issue d'une réunion avec les autorités locales (l'image du patron, ne comprenant pas le portugais, engoncé à l'arrière d'un taxi, au milieu d'une foule au bord de la crise de nerfs est sans doute l'une des images-clés du film pour son propos). Cependant, *Contre les multinationales* vise à mobiliser l'expérience d'une lutte locale et l'analyse historique de la situation, pour convaincre le spectateur que le problème est inhérent au système capitaliste et aux multinationales, dont les intérêts dépassent justement les

[435] Il s'agit essentiellement des images en noir et blanc, facilement repérables durant le film. D'autres images de l'usine Applied Magnetics apparaissent en couleur, laissant penser que l'équipe de tournage a pu retourner sur place très rapidement avec de la pellicule couleur pour enregistrer d'autres séquences.

contextes locaux ; en creux, le film veut montrer que le principe révolutionnaire n'intéresse pas toutes les couches de la population ni tous les pays de la même manière. Le glissement discursif, qui conduit de la petite Applied Magnetics jusqu'aux plus grandes multinationales, est accompagné visuellement par des inserts très courts et systématiques de logos de grandes sociétés multinationales (cf. (e), (f), (g) et (h) dans **Figure 6**). En plus d'être très facilement identifiable, la sérialité invite à réfléchir non seulement à l'omniprésence de ces sociétés mais aussi au gigantisme de ces enseignes dans l'espace urbain portugais ; les techniques de cadrage utilisées insistent sur ce dernier point, en utilisant des panoramiques et des jeux de zoom et dézoom pour centrer le logo dans l'image. La caméra agit comme un regard qui serait attiré, pendant une promenade, par les mêmes enseignes un peu partout dans les rues portugaises. L'impact visuel se voit compléter d'ironie sonore avec l'intrusion de bruits quotidiens et banals qui rappellent là aussi que ces marques se sont introduites jusque dans les plus simples moments d'une vie (les pleurs d'un bébé sur la marque Nestlé, le crissement des pneus sur le logo de Renault, etc.).

La combinaison de ces expressions visuelles et sonores, que d'aucuns diraient simplistes, facilitent la persuasion souhaitée par ces films pamphlétaires ; l'ensemble agit de concert pour aller, dans ces deux films, vers une didactique de l'objection visuelle.

### 1.3. Didactique de l'objection visuelle

Dans ces films, l'utilisation du témoignage sert à appuyer les arguments visuels de contestation. D'un côté, ce peuvent être d'abord des témoins issus d'un prolétariat diffus : des paysans, des pêcheurs, des ouvriers – c'est le cas dans *Contre les multinationales*, où la parole est essentiellement donnée aux travailleuses et aux travailleurs d'Applied Magnetics. Lorsqu'il s'agit de ce genre de témoignages, les personnes sont souvent filmées au travail, parfois en groupe, afin de créer un sentiment d'égalité de la représentation. L'idée est ici clairement de donner la parole à ceux qui habituellement ne l'ont pas.

Ces témoignages deviennent en outre les ponctuations dynamiques du film dans *Dieu, Patrie, Autorité*. Encore une fois, c'est le montage, en rassemblant ces témoignages, qui crée le sentiment non pas d'une unité de discours, mais d'une unité de conditions, pour ne pas dire de classes – *Dieu, Patrie, Autorité* se termine sur les paroles d'un paysan entouré d'un petit groupe de personnes, comme la figuration symbolique d'un peuple en révolte. Les dissonances ne sont pourtant pas absentes, comme en témoigne la séquence présentant des migrants portugais à

Bruxelles. Les trois interrogés ne disent pas forcément la même chose (l'un semble ne pas trop faire cas du racisme éventuel des Belges envers les Portugais, alors qu'un autre l'a clairement identifié et le regrette) mais ils semblent réunis par une même souffrance, et une même condition. L'efficacité de ces témoignages exemplaires vient compléter l'argumentation à l'œuvre – l'émigré apparaît alors comme une autre figure de l'exploitation capitaliste à l'échelle internationale.

D'un autre côté, les témoignages peuvent aussi provenir de « spécialistes » ou de personnalités ayant occupé des responsabilités politiques. Dans *Dieu, Patrie, Autorité*, trois personnes bénéficient ainsi d'un traitement particulier : il s'agit de Luís Moita[436], du Centre d'information et de documentation anticolonial (CIDAC), de l'anarchosyndicaliste Emídio Santana[437], et de Silva Pais[438], dernier directeur de la PIDE – DGS. Le premier impose une caution académique et est chargé « d'expliquer » ce qu'est le colonialisme ; le ton professoral et le cadrage statique détonnent au regard des jeux d'ironie et de décalage proposés par le reste du film. Rui Simões l'a lui-même parfois regretté : « "Qu'est-ce que le colonialisme ?", c'est une des grandes séquences de *Dieu, Patrie, Autorité*, et je la trouve ridicule maintenant, mais à l'époque, il n'y avait rien de mieux que de montrer un type définir ce qu'est le colonialisme[439]. » Le deuxième témoin, Emídio Santana, fait figure de caution militante (voire de héros de la résistance) et synthétise la vision d'un anarchosyndicaliste sur le cas portugais. Le troisième, enfin, représente l'ennemi ; Silva Pais a en effet été le dernier dirigeant de la PIDE – DGS. Rui Simões laisse la parole à celui qui représentait la violence d'État avant le 25 avril 1974. Jean-Louis Comolli a beaucoup travaillé sur la question du filmage de l'ennemi, notamment en signalant les paradoxes de ces images : « Si le cinéaste montre un personnage sans le rendre intéressant, c'est qu'il a raté son travail de cinéaste. Et s'il rend intéressant un ennemi, il devient en quelque sorte son complice[440]. » Simões réussit à maintenir une certaine éthique militante –

---

[436] Luís Moita (1939-) a été professeur à l'Université autonome de Lisbonne où il travaillait sur la théorie des relations internationales. De 1974 à 1989, il a dirigé le CIDAC, une ONG dédiée aux coopérations internationales et au développement.

[437] Emídio Santana (1906-1988) a été l'un des plus importants défenseurs de l'anarchosyndicalisme au Portugal. Il a été membre de la CGT portugaise (CGTP) et a vécu une grande partie de sa vie dans la clandestinité du fait de son opposition au régime salazariste. Son action militante l'a conduit à la participation à une tentative d'attentat contre Salazar en 1937 ; il dut fuir au Royaume-Uni où il fut arrêté et renvoyé au Portugal. Il fut condamné à la prison et à l'exil. Après le 25 avril 1974, il a continué ses engagements militants notamment à travers le journal *A Batalha* qu'il dirigeait.

[438] Fernando Eduardo da Silva Pais (1905-1981), militaire de formation, a participé au régime de Salazar en étant un des tenants de la répression politique qu'il a mené à la tête de la PIDE, puis de la DGS, de 1962 à 1974.

[439] Extrait d'un entretien avec Rui Simões réalisé en avril 2010 à Lisbonne.

[440] Cité dans Jean-Paul Colleyn, *Le regard documentaire*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1993, p. 82.

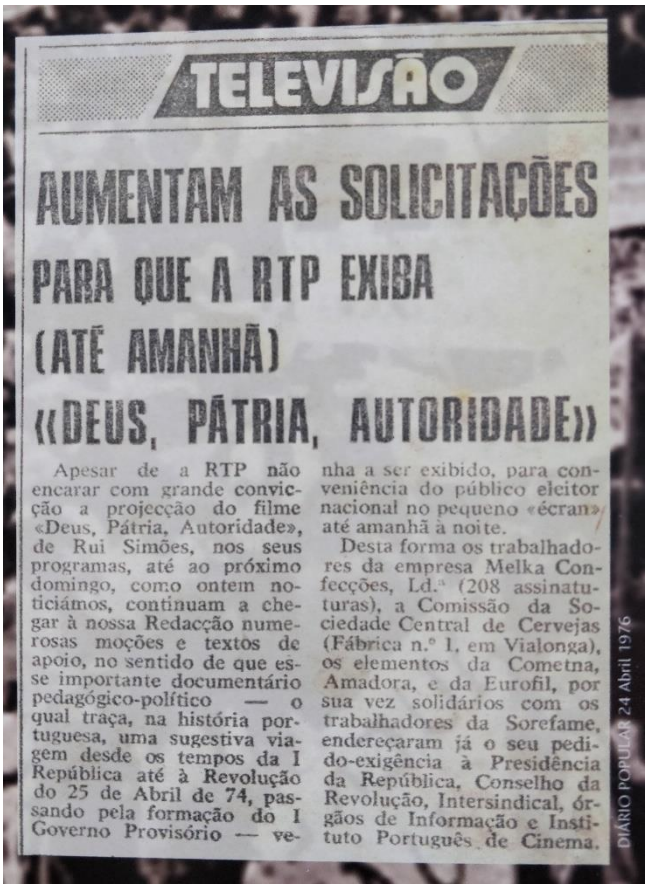
le film l'avait assumé d'emblée – en déjouant quelques phrases ahurissantes de Silva Pais par des inserts d'images et de textes contradictoires. Silva Pais n'est néanmoins pas totalement tourné en ridicule ; la rigueur du montage et du traitement des témoins est ainsi sans doute ce qui confère au film sa force et son efficacité. Du reste, le choix de Luís Moita entre également dans une stratégie d'ouverture qui dépasse le cadre strictement militant, comme l'admet Simões lui-même : « Je suis allé voir Luís Moita, un monsieur qui avait des garanties de sérieux, c'était un catholique progressiste, qui n'allait pas prendre une direction trop sectaire, je savais qu'il allait expliquer cela de manière simple, digne, parce que c'était un professeur, un universitaire[441]. » À l'inverse de cette utilisation double des témoignages dans *Dieu, Patrie, Autorité*, la voix off de *Contre les multinationales*, omniprésente, joue plus, elle, sur une direction militante sans concessions, appliquant à plein l'ambition provocatrice du pamphlet.

Le succès de *Dieu, Patrie, Autorité* à l'époque[442] a souvent été nuancé par des critiques qui reprochaient au film un trop grand didactisme et sa forme pamphlétaire virulente. Pourtant, ce didactisme brutal, assumé par Rui Simões, était une réponse à la violence dominante qu'avaient été le salazarisme et le colonialisme. Sorti en 1976, le film coïncidait avec une période charnière du Portugal postrévolutionnaire :

> Une autre chose, le jour des élections, les ouvriers de la ceinture industrielle de Lisbonne se sont mis d'accord pour revendiquer la programmation à la télévision du film avant le vote. Alors, ils ont écrit au président de la République Costa Gomes, à la télévision, aux ministres, mais le film n'a pas été diffusé, alors ils ont décidé de faire une grève symbolique d'une minute...
>
> […] [D]ans l'édition DVD de *Dieu, Patrie, Autorité*, j'ai mis un extrait d'un article de journal qui parlait de cette grève. C'était un moment très fort parce qu'on sentait vraiment que le message était passé[443].

Cet impact du film dans les champs social et politique incite à penser le film comme un outil – d'ordre pédagogique – permettant une meilleure appréhension des enjeux, ici d'une élection démocratique. Dans une logique de combat et de débats, le film répondait également à la situation d'un retour conservateur après le 25 novembre 1975. Dans l'article qu'évoque Rui Simões et qu'il a inclus dans son édition DVD (cf. **Figure 7**), le journaliste évoque la réception

[441] Extrait d'un entretien avec Rui Simões réalisé en février 2011 à Lisbonne.
[442] Voir dans la Partie 3, Chapitre 9 Les écrans de la Révolution.
[443] Extrait d'un entretien avec Rui Simões réalisé en février 2011 à Lisbonne.



TELEVISÃO

AUMENTAM AS SOLICITAÇÕES PARA QUE A RTP EXIBA (ATÉ AMANHÃ) «DEUS, PÁTRIA, AUTORIDADE»

Apesar de a RTP não encarar com grande convicção a projecção do filme «Deus, Pátria, Autoridade», de Rui Simões, nos seus programas, até ao próximo domingo, como ontem noticiámos, continuam a chegar à nossa Redacção numerosas moções e textos de apoio, no sentido de que esse importante documentário pedagógico-político — o qual traça, na história portuguesa, uma sugestiva viagem desde os tempos da I República até à Revolução do 25 de Abril de 74, passando pela formação do I Governo Provisório — venha a ser exibido, para conveniência do público eleitor nacional no pequeno «écran» até amanhã à noite.

Desta forma os trabalhadores da empresa Melka Confecções, Ld.ª (208 assinaturas), a Comissão da Sociedade Central de Cervejas (Fábrica n.º 1, em Vialonga), os elementos da Cometna, Amadora, e da Eurofil, por sua vez solidários com os trabalhadores da Sorefame, endereçaram já o seu pedido-exigência à Presidência da República, Conselho da Revolução, Intersindical, órgãos de Informação e Instituto Português de Cinema.

DIÁRIO POPULAR 24 Abril 1976

**Figure 7** – Brève dans le journal *Diário Popular* du 24 avril 1976 expliquant que de nombreux travailleurs de différentes entreprises réclament la diffusion du film *Dieu, Patrie, Autorité* par la RTP. (Source : DVD *Deus, Pátria, Autoridade*, Real Ficção, 2009)

par sa rédaction de nombreuses lettres appuyant les demandes de certains « travailleurs » souhaitant que la RTP diffuse, juste avant les élections législatives du 25 avril 1976, le film « pédagogico-politique » de Rui Simões. Le terme pédagogique venait donc s'ajouter au didactisme déjà assumé par Simões, tout en incluant la dimension politique de cette pédagogie. Si le didactisme était la méthode employée, il est possible d'avancer que *Dieu, Patrie, Autorité*, par son influence au sein du public et son implication dans le champ du débat public, s'est avéré être un outil de pédagogie politique.

*Dieu, Patrie, Autorité* semble ici illustrer le troisième mode d'efficacité politique décrit par Dominique Noguez dans *Le Cinéma autrement* (1977), le cinéma qui fait réaliser et qui « permet de répliquer par la contre-violence de la mise en situation, de l'information et de l'analyse[444] ». C'est ainsi que les dernières paroles du film, prononcées par des paysans, remplissent pleinement ce que Noguez décrit en parlant de cinéma d'identification : « Le cinéma peut faire *voir* ce qu'on ne pouvait jusqu'ici qu'entrevoir ou qu'on ne voyait même pas du tout ; il permet aussi de *donner la parole* à ceux qui ne l'avaient pas[445]. » Noguez insiste également sur le fait que l'image « ne résout rien » et que ce cinéma ne se réduit pas à « *montrer*, donc, mais *démontrer* »[446]. C'est en cela que *Dieu, Patrie, Autorité* et *Contre les multinationales* proposent une didactique de l'image où les moyens esthétiques sont mobilisés au service d'une objection

[444] Dominique Noguez, *Le cinéma, autrement*, *op. cit.*, p. 56.
[445] *Ibid.*, p. 59. Les expressions « voir » et « donner la parole » sont sorties du texte en italique par Dominique Noguez lui-même.
[446] *Ibid.*, p. 60. Là-encore, l'auteur souligne « montrer » et « démontrer ».

visuelle sur tous les terrains, tant contre le colonialisme et le fascisme pour le film de Rui Simões que contre le capitalisme dans le film de Cinequipa.

## 2. Lutter sur tous les terrains

Les films analysés dans le Chapitre 5 avaient essayé d'embrasser le phénomène révolutionnaire en étant aux prises avec les événements (c'est typiquement le cas dans les premiers films d'Avril que sont *Les Armes et le peuple* ou *Les Chemins de la liberté*[447] ou dans ceux qui ont exploré la perspective ethno-militante[448]). Les manières de filmer l'événement révolutionnaire pouvaient également convoquer la sublimation artistique, notamment théâtrale, dans quelques cas très précoces (*São Pedro da Cova* en est le meilleur exemple)[449].

La première sous-partie de ce Chapitre 6 s'est penchée sur des films qui, par le montage et la dynamique pamphlétaire, se sont donnés pour mission de dénoncer tantôt le fascisme (c'est l'enjeu de *Dieu, Patrie, Autorité*), tantôt le capitalisme (*Contre les multinationales*)[450]. Dans les analyses suivantes, il s'agira de voir que certains films ont préféré creuser en profondeur des aspects sociétaux spécifiques, stimulés, provoqués, accélérés ou facilités par les contextes révolutionnaire et postrévolutionnaire.

Au premier rang de ces sujets, la Réforme agraire – ou la rencontre d'une révolution avec le mouvement paysan – a donné naissance à des films problématiques, autant sur la question de l'intervention que sur l'éthique du cinéaste militant (2.1.). Ensuite, la situation des homosexuels a pu s'améliorer grâce à une certaine libération des mœurs, véhiculée au travers d'une poignée de films extrêmement rares et précieux (2.2.) qu'il faut tenter de sortir de l'oubli et du mépris. Le dernier point développé ici n'est qu'une ouverture vers un thème de recherche plus grand et que certains collègues se sont chargés de valoriser par des travaux spécifiques : la question du rapport aux territoires des anciennes colonies et donc au cinéma de libération mérite cependant d'être réévaluée, en prenant en compte le cas portugais pour étoffer la constellation des analyses existantes (2.3.).

[447] Voir dans le Chapitre 5, 1. De l'urgence à l'accompagnement : faire corps et film avec l'événement.
[448] Voir dans le Chapitre 5, 2. Répandre et inter(agir) ou les motifs d'un cinéma ethno-militant.
[449] Voir dans le Chapitre 5, 3. L'émancipation par la création artistique.
[450] Voir dans ce chapitre, 1. Déconstruire et attaquer : un cinéma pamphlétaire.

## 2.1. La Réforme agraire et le mouvement paysan : un sujet à part entière

Comme le soulignait un article scientifique sorti peu de temps après la Révolution portugaise, la Réforme agraire était une nécessité, tant le Portugal avait du retard sur ses voisins européens. Un chiffre suffisait à illustrer ce décalage et le manque de progrès puisqu'entre 1953 et 1972, à prix constants de 1963, le produit agricole brut avait progressé de moins de 0,5 % annuellement[451]. L'agriculture, pour une population encore très rurale, représentait un enjeu considérable et une grande partie des révolutionnaires portugais avaient alors saisi cette demande sociale urgente d'une réforme du système agricole. Cependant, réformer l'agriculture au Portugal revenait également à prendre en compte les particularismes régionaux, entre les petites terres du nord, et les *latifundios* du sud, de grandes propriétés agricoles souvent détenues par de grandes familles d'exploitants issues de la noblesse à l'image du duc de Lafões, héritier de la grande dynastie aristocratique des Bragance, dans le cas de Torre Bela. Spécialiste de la question, le sociologue António Barreto insiste sur le fait que la Révolution portugaise a été vécue bien plus intensément dans l'Alentejo – grande région du centre-sud du pays, au cœur de la Réforme agraire à venir – que dans le Nord, où elle a même été selon lui « pratiquement absente[452] ».

Si l'agenda révolutionnaire du MFA prévoyait de répondre aux problèmes agraires du pays, l'ampleur de ce qui allait s'appeler la Réforme agraire au Portugal dépassa de loin les projets du mouvement militaire qui avait renversé le régime salazariste. Stimulé par un mouvement paysan et populaire fort, la région de l'Alentejo allait vivre un « destin unique[453] » au sein même de la Révolution en cours dans le pays. Pour bien comprendre cela, Barreto évoque même un « déphasage » entre les grandes dates de la Révolution portugaise de 1974-1975 et les événements qui se sont déroulés dans l'Alentejo :

> Par exemple, en 1974, la situation était plus calme et plus stable dans cette région que dans les villes. À certains moments de 1975, c'était le contraire : l'agitation agraire continua bien au-delà des équilibres et des pauses dans la capitale. […] Le meilleur exemple de la disparité

[451] A. de Vale Estrela, « A reforma agrária portuguesa e os movimentos camponeses. Uma revisão crítica », *Análise Social*, 1978, vol. 14, nº 54, p. 222.
[452] António Barreto, *Anatomia de uma revolução*, *op. cit.*, p. 95.
[453] *Ibid.*

des rythmes est le 25 novembre 1975[454] : il y aura encore des occupations de terres deux mois plus tard[455].

Les distinctions géographiques et socio-économiques sont donc primordiales pour saisir à quel point l'Alentejo a été un terrain d'expérimentations politiques singulier au sein de la période révolutionnaire. En outre, le fait que le phénomène révolutionnaire se soit étendu de manière plus durable sur ce territoire montre le primat du discours et des mémoires forgés par le monde urbain sur le monde rural et ses spécificités. Tout un pan du cinéma militant produit par les coopératives de cinéastes a ainsi affronté le reflux révolutionnaire dans les villes, en continuant d'accompagner ces mouvements ruraux postérieurs au 25 novembre 1975. Parfois même, ce reflux des luttes révolutionnaires était assumé par ceux qui en avaient été les acteurs ; ainsi, António da Cunha Telles, distributeur et exploitant ayant été un des rares à diffuser du cinéma militant sur les principaux thèmes de la Révolution portugaise[456], se détourna de ce cinéma dès la fin des années 1970 :

> De telle manière que quand j'ai été nommé à l'Institut Portugais de cinéma, j'ai fait signer au secrétaire d'État un rapport pour dire que tous les gens qui voulaient faire des films dramatiques n'auraient désormais plus d'argent. Tout le monde ne faisait plus que des films en 16 mm, en noir et blanc, sur les problèmes sociaux. C'était trop ![457]

Sans doute, Cunha Telles, plutôt basé à Lisbonne pour ses activités, ne voulait pas comprendre, avec la fin de la phase aigüe du moment révolutionnaire, qu'ailleurs, les luttes étaient encore vives. Il faut alors reprendre la chronologie propre de ce qui a été la révolution agraire :

> Quatre grandes phases se dessinent dans l'évolution de la révolution agraire. La première va du 25 avril 1974 jusqu'à la fin de l'année : c'est l'ouverture de la question agraire. Avec les occupations de terre, en janvier 1975, débute la deuxième étape, celle des conquêtes en marge de la loi. L'approbation des lois d'expropriation et de nationalisation, en juillet 1975, marque le début de la troisième phase, celle du processus révolutionnaire sous couvert de légalité. La quatrième période, celle de la consolidation et de la contestation, commence en

[454] Date à laquelle le Processus révolutionnaire en cours (PREC) dans une définition stricte est interrompue pour aller vers une normalisation démocratique.
[455] António Barreto, *Anatomia de uma revolução*, *op. cit.*, p. 95.
[456] Voir dans la Partie 3, Chapitre 9, 1. Une réponse culturelle à l'événement : une salle de cinéma comme centre éphémère du cinéma militant.
[457] Extrait d'un entretien avec António da Cunha Telles réalisé en octobre 2012 à Lisbonne.

janvier 1976 et termine en octobre, avec la démission du ministre de l'Agriculture, Lopes Cardoso[458].

Au regard de cette chronologie complémentaire et parallèle à celle, institutionnelle, de la Révolution portugaise de 1974-1975, il est plus aisé de comprendre pourquoi la Réforme agraire a été un sujet à part entière pour les cinéastes engagés dans les coopératives. De par l'importance cruciale dans le pays de la région de l'Alentejo pour la production agricole, de par la radicalité des mouvements d'occupation (illégaux d'abord, puis confirmés par le MFA et le gouvernement provisoire) et de par son extension temporelle, la Réforme agraire a offert un terrain de choix pour vivre l'utopie collectiviste.

### 2.1.1. Les lois de la terre : l'éclat chromatique des motifs et des tableaux

Dans *Assim Começa uma Cooperativa* du Grupo Zero, un leitmotiv visuel parcourt le film : le puzzle. Du début à la fin, plusieurs plans montrant des mains d'enfants en train de jouer à reconstituer ce jeu de patience accompagnent le récit d'une initiative coopérativiste. À un moment clé du film, un homme décrit sur une carte l'étendue du labeur qui attend ces petits agriculteurs pour gérer le territoire ; dans le plan d'après, le puzzle progresse. La particularité de cette coopérative tient alors au fait que l'idée est née au sein de la compagnie musicale dans laquelle la plupart des paysans jouent. Le film s'ouvre ainsi sur des plans de cette fanfare traversant un bois ; le film se clôt aussi sur la fanfare et sur les mots d'un de ces membres : « Avec l'unité et l'harmonie, on peut faire quelque chose. » Le plan d'après, le puzzle est terminé.

Cette brève description permet d'entrevoir l'esthétique singulière des films du Grupo Zero. La coopérative regroupée autour d'Alberto Seixas Santos et Solveig Nordlund a ainsi assumé un ancrage géographique spécifique dans l'Alentejo, comme l'a confirmé Nordlund elle-même : « Dans le Grupo Zero, nous étions plus sélectifs, nous avons décidé de nous concentrer sur la Réforme agraire et de fait, c'est ce que nous avons fait. Durant deux ans pratiquement je crois, nous avons passé notre temps dans l'Alentejo[459]. »

---

[458] António Barreto, *Anatomia de uma revolução*, *op. cit.*, p. 96.

[459] Extrait d'un entretien avec Solveig Nordlund réalisé en octobre 2012 à Lisbonne. Si la durée évoquée par Nordlund est assez remarquable (deux ans), les autres coopératives ont également réalisé des projets qui les ont amenés à se concentrer sur un territoire spécifique. C'est le cas de Virver pour la réalisation du film *São Pedro da Cova* comme nous l'avons décrit dans le Chapitre 5 (3.1. La formation à double sens de *São Pedro da Cova*

*Assim Começa uma Cooperativa* n'était ainsi qu'un premier échantillon du « grand film » sur la Réforme agraire que voulaient réaliser les membres du Grupo Zero : *La Loi de la terre*. Pourtant, il y avait déjà une préférence pour les cadres immobiles, contemplatifs, la marche de la fanfare étant propice à laisser le temps défiler et suivre les corps aux mouvements réguliers. L'utilisation du puzzle comme métaphore de la construction progressive d'un projet de coopérative peut paraître facile : plusieurs pièces individuelles finissent par constituer un tout réussi, qui se tient, qui est la finalité du regroupement des pièces éparses. Elle est en fait dédoublée par la symbolique de la fanfare : pour parvenir à un ensemble audible et même « harmonieux », il faut d'abord travailler et s'unir. L'idée que l'unité doit s'accompagner d'une harmonie est d'autant plus importante que les paysans sont assimilés à des artistes, puisque le film cadre avec la même rigueur les gestes du travail dans les champs et ceux du jeu musical.

La tension contemplative se retrouve dans *La Loi de la terre* qui, comme le soulignait déjà João Bénard da Costa dans ses *Histoires du cinéma*, offre un regard « distancié et plus lucide[460] » sur le processus révolutionnaire. L'attention portée aux gestes et à la vie des paysans de l'Alentejo est concentrée dans des plans montrant les travailleurs des champs à la besogne ou dans leur marche quotidienne. Dans les films du Grupo Zero, la place du discours ou des témoignages s'équilibre à chaque fois avec ces images de la vie paysanne. Il s'en dégage une espèce d'admiration évidente de la nature. Le titre même du film – *La Loi de la terre* – invite d'ailleurs à dépasser l'idée de la législation en discussion, et tend plutôt à mettre en avant l'image d'une terre prioritaire, dominante, d'une nature qui imposerait sa loi et le respect qui lui est dû.

(1976)), mais aussi de Cinequanon qui a par exemple réalisé au moins trois films dans la même localité de Quinta da Vargem à Unhais da Serra pour le programme « Artes e Ofícios » sur RTP : il s'agit de *Unhais da Serra – Tomada de Consciência Política numa Aldeia Beirã* (1975), *Teatro Popular – Beira Baixa* et *Ocupação de Terras na Beira Baixa* (1975).

[460] João Bénard da Costa, *Histórias do cinema*, *op. cit.*, p. 151.

(a)

(b)

(c)

(d)

(e)

(f)

**Figure 8** – Dix captures d'écran tirées du film *La Loi de la terre* (*A Lei da Terra*, Grupo Zero, 1977). (Source : archives personnelles)

Parmi les films de la période, *La Loi de la terre* bénéficie également du fait d'être tourné en couleur, contrairement à une grande partie du corpus militant de l'époque, principalement tourné en noir et blanc[461]. C'est ainsi que la valorisation de la nature peut profiter de la palette chromatique de la pellicule couleur pour rendre notamment les teintes végétales de l'Alentejo dans ses dégradés de vert aux jaunes en passant par l'ocre (cf. (a), (b), (c), (e), (f), (g), (h), et (i) dans **Figure 8**). Les choix de cadrage laissent également une grande place aux terrains et à la végétation de manière assez ostentatoire. Le rapprochement du travail de cadrage du Grupo Zero sur ce film avec des techniques picturales semble être confirmé par le « tableau » final,

[461] C'est ce qui fait que même *Bon peuple portugais*, pourtant finalisé en 1980-1981, est en noir et blanc puisque le film puise dans des images tournées immédiatement après le 25 avril 1974. En ce sens, *Bon peuple portugais* est également le témoin « technique » et « chromatique » des représentations cinématographiques de l'événement révolutionnaire.

accentué d'ailleurs par le court arrêt sur image (cf. (j) dans **Figure 8**). Ce dernier tableau, par l'usage d'une légère contre-plongée et le contraste du drapeau rouge par rapport aux vêtements sombres et au ciel bleu, permet de conclure le film sur un certain romantisme révolutionnaire. Il inscrit ainsi la Réforme agraire dans l'histoire des grandes révolutions socialistes. Cette note de rouge était déjà placée dans l'ouverture-titre du film (cf. (a) dans **Figure 8**) avant de disparaître au profit de la dominante verte de la Réforme agraire. Cet éclat des couleurs dans *La Loi de la terre* n'est donc pas uniquement mobilisé au profit des couleurs symboliques de la militance de gauche, mais intervient dans un subtil mélange d'hommages à la terre de l'Alentejo et de perspectives révolutionnaires.

Un autre choix esthétique singulier dans *La Loi de la terre* tient au cadrage des entretiens avec des agriculteurs et militants de la Réforme agraire ; hormis quelques cas cadrés de manière assez attendue (témoin assis à table face caméra, ou visage cadré en gros plan), Seixas Santos et Grupo Zero choisissent de légers décadrages, filment certains paysans de dos (cf. (e) et (f) dans **Figure 8**) ou jouent avec le paysage, en utilisant de légères contre-plongées ou des plans larges (cf. (g) et (h) dans **Figure 8**). Même dans certains cadrages *a priori* classiques, les personnes interrogées se tiennent accoudées ou penchées sur leurs outils de travail (cf. (d) et (i) dans **Figure 8**) de façon à briser la monotonie et le statisme du témoignage. Il y a là une dimension déjà réflexive sur le cinéma direct cher à Cinequipa et Cinequanon, et sur les limites, notamment spectaculaires, du témoignage face caméra, une forme omniprésente dans le cinéma des coopératives dans la séquence 1974-1975. En ce sens, *La Loi de la terre* réfléchit – aussi bien dans le sens d'une activité de la pensée que dans le sens d'un effet de miroir. Les témoins nous tournant le dos jouent sur cette impression. Le film semble évoquer la possibilité d'un cinéma capable de se construire à partir d'un espace – les terres de l'Alentejo – et d'un réseau d'influences esthétiques et politiques – le rouge, le cadre, le décalage – au sein duquel s'actualise une « subversion esthétique permanente[462] ».

En allant plus loin, il y aurait donc trois strates équilibrées dans *La Loi de la terre* : les images d'archives de la Révolution portugaise (mises à sac des locaux du parti communiste, notamment par des paysans du nord du pays contre la Réforme agraire) qui sont déjà des remplois en noir et blanc, les paroles des témoins, paysans et organisateurs des occupations agricoles, et les images de la terre. Par l'entrelacement de ces trois strates, le film souligne la

[462] Herbert Marcuse, *Contre-révolution et révolte*, *op. cit.*, p. 136.

complexité de la mise en place de la Réforme agraire dans le contexte d'une instabilité politique permanente. Il dessine également le portrait d'une frange de la population qui n'a peut-être pas ressenti la libération aussi directement que les citadins lisboètes. En se situant dans l'Alentejo, grande région du sud du Portugal, le Grupo Zero entend se placer tout de même au cœur des luttes qui font et défont les coopératives d'agriculteurs et les occupations de terres. Par ses propositions de cadres et de couleurs, le film offre un déplacement des attentions visuelles vers d'autres horizons esthétiques : l'intérieur des terres et sa poésie propre.

### 2.1.2. Intervenir dans l'occupation des terres : la parole et l'action

Conséquence logique de la tentative de coup d'État du général Spínola contre le Premier ministre Vasco Gonçalves qui s'était engagé sur la voie d'un régime socialiste, la Révolution portugaise de 1974-1975 a connu une séquence d'accélération à partir du 11 mars 1975. La nationalisation des banques, des compagnies d'assurance et de nombreuses industries fut ainsi décrétée. Par ailleurs, le Conseil de la révolution approuva le Décret-loi n°203-C du 15 avril 1975 qui légalisait « l'expropriation de toutes les propriétés agricoles ayant plus de 50 hectares de terres irriguées de qualité moyenne ou ayant plus de 500 hectares de terrains secs de qualité moyenne[463] ». Pourtant, dans les faits, rien ne fut mis en place pour soutenir les expropriations et aider les paysans à s'organiser. À partir de ce moment, les paysans continuèrent, avec le soutien de syndicats, à occuper les propriétés agricoles et à se constituer en coopératives.

Parmi ces initiatives agraires, le cas de la ferme de Torre Bela fut emblématique de ce qui pouvait se produire dans plusieurs *latifundios* du sud du Portugal. Trois films y furent consacrés. Le premier, *Cooperativa Agrícola Torre Bela* de Luis Galvão Teles (Cinequanon, 1975) faisait partie du programme « Artes e Ofícios » de la RTP. Le deuxième datant de la même année fut tourné en Super 8 par Vítor Silva : *Torre Bela (Uma Cooperativa Popular)*. Enfin, le plus connu fut réalisé par le cinéaste allemand Thomas Harlan et s'intitule simplement *Torre Bela*. Ce dernier est celui qui attira le plus d'attentions du côté patrimonial, puisque le film fut restauré et présenté en 2014 à la Cinémathèque portugaise[464].

[463] A. de Vale Estrela, « A reforma agrária portuguesa e os movimentos camponeses. Uma revisão crítica », *op. cit.*, p. 239.
[464] D'après le programme mensuel édité pour l'occasion en avril 2014.

Le *Torre Bela* de Thomas Harlan a la particularité d'assumer un rôle de participation aux actions en cours, qui en font un cas de cinéma militant et d'intervention relativement marquant. L'équipe de tournage s'était en effet installée pendant plusieurs semaines au sein de la coopérative de Torre Bela. Le chef-opérateur de Thomas Harlan a ainsi précisé qu'à la fin du tournage, le réalisateur disposait de 32 heures de matériel filmique[465]. De ce contexte particulier de production qui détache le film de Harlan du reste de la production des coopératives, il faut souligner qu'il a enregistré de façon primordiale, la première confrontation de paysans, souvent analphabètes, avec l'espace d'une expression et d'un exercice politique. Le film présente cet avènement en s'attardant sur de longs plans séquences captant la parole politique naissante de ces paysans, dans leurs prises de décisions et leurs débats au sein de la coopérative en formation. Comme le dit José Filipe Costa, dans ce film, « le mot et la voix sont en action[466] ». Une grande place est donc laissée aux voix de ces paysans qui ont enfin l'occasion de s'affirmer au sein d'une organisation politique : la coopérative. Thomas Harlan corrobore ainsi le propos de Jean-Paul Fargier qui écrivait : « Ce qui domine dans un film militant, c'est le son. Ce qui domine dans le son d'un film militant, c'est la parole[467]. »

Les voix et l'expression en construction de ces femmes et de ces hommes permettent en outre d'observer leur progression dans la tentative de constitution politique d'une communauté autonome et productive. En choisissant de rester dans la ferme comme un participant de plus, Thomas Harlan et son équipe filmèrent la modification des rapports de forces (et de classes) entre les paysans et le propriétaire terrien (le duc de Lafões qui finit par fuir), mais aussi entre les paysans eux-mêmes. Le tournage était alors devenu une expérience, une enquête quasi-intime, qui sonde les gestes et les mots d'un collectif fragile confronté à la lutte. José Filipe Costa insiste ainsi sur le langage corporel, qui est un bon indice pour comprendre comment un paysan pouvait prendre la parole au sein de la collectivité. Se lever, faire des gestes, affronter le groupe, sont autant de manières de prendre une place dans la communauté.

La place centrale qu'ont les multiples voix tient autant à la technique (préférences pour les plans-séquences avec captation du son direct) qu'à l'intention du cinéaste qui s'intègre dans le lieu de son tournage. Toutefois, cette parole captée dans ses contradictions, dans ses doutes,

---

[465] José Filipe Costa, « Quando o cinema faz acontecer: o caso Torre Bela », *Arquivos da Memória*, 2009, nº 5, p. 178.
[466] José Filipe Costa, « Quando o cinema faz acontecer », *op. cit.* p. 171.
[467] Dans Guy Hennebelle (dir.), « Cinéma militant : histoire, structures, méthodes, idéologie et esthétique », *Cinéma d'aujourd'hui*, mars 1976, nº 5-6, p. 163.

dans ses balbutiements n'a pas la même puissance suggestive que celle des témoins du film *Les Armes et le peuple*, stimulée notamment par Glauber Rocha dans une des séquences mémorables de ce film.

Les mots prononcés dans le *Torre Bela* de Harlan sont profondément liés au temps dans lequel ils ont été énoncés. Contrairement à la plupart des autres films où un commentaire vient lier les témoignages et où des questions orientent les réponses (d'une certaine façon, c'est encore le cas de Glauber Rocha mais dans un but communicatif de joie et d'effusion spectaculaires), *Torre Bela* offre une parole brute qui n'a pas une fonction dialectique au sein du film. Les séquences présentent les conflits entre les travailleurs, leur difficile compréhension du nouveau langage politique importé par les militants venus aider la coopérative à se former. C'est le cas de Wilson, ce jeune homme qui tente de pousser les paysans à poursuivre la lutte et à défendre le bien-fondé de la coopérative. En analysant notamment une scène de querelle entre Wilson et un paysan, ce dernier ne comprenant pas que sa pelle doive être partagée au sein de la collectivité, José Filipe Costa soulève l'idée que le film répond à une organisation dramatique :

> Le montage ne garantit pas la continuité du discours autour d'un ou plusieurs arguments, mais la continuité spatio-temporelle qui rend compte du processus de formation d'une coopérative. Dit autrement, dans *Torre Bela*, nous sommes face à des unités dramatiques et non des unités argumentatives[468].

Dans le déroulement narratif, il doit donc y avoir un point culminant. Il intervient lors d'une séquence singulière où les paysans de la coopérative pénètrent dans la demeure du duc de Lafões, le propriétaire dépossédé et en fuite. Le principe de l'occupation est ici poussé à son paroxysme, la propriété privée, pourtant bien ancrée même chez le paysan qui refusait de céder sa pelle à la coopérative, est ici abandonnée au profit, non d'un autre système de partage – le duc n'est plus là, le dialogue entre les deux « classes » est impossible – mais d'une revanche d'un peuple sur la haute société qui l'a toujours exploitée.

Le traitement du cas de Torre Bela par Thomas Harlan rend emblématique cet épisode de la révolution populaire, d'autant plus qu'il parvient à cerner une parole et des gestes confrontés à l'idée politique. Intégrant de fait une dimension anthropologique qui le rapprocherait de la

[468] José Filipe Costa, « Quando o cinema faz acontecer », *op. cit.*, p. 177.

tendance ethno-militante décrite plus tôt dans cette thèse[469], *Torre Bela* est un parcours narratif sur la création et la vie précaire d'une coopérative illégale en 1975.

### 2.1.3. Sur quelques limites éthiques et esthétiques

S'interrogeant sur la rhétorique militante à l'œuvre dans *Torre Bela* de Thomas Harlan, José Filipe Costa convoque le travail de l'historien et théoricien du cinéma documentaire Bill Nichols dans son ouvrage *Representing Reality*[470]. Il reprend ainsi la grille d'analyse proposée par Nichols, qui définit quatre modes de documentaire : expositionnel, observationnel, interactif et réflexif. Le mode expositionnel est structuré selon une logique argumentative et explicative soutenue par le montage des images, et renforcée par l'emploi d'un commentaire et de témoignages. Le mode observationnel se passe du commentaire et d'intertitres, pour proposer, à travers la synchronisation image-son, une impression d'unité spatio-temporelle de la situation qui se déroule face à la caméra, permettant de faire vivre une sorte de présent immédiat et continu. Cette forme se base sur les paroles, le comportement et les gestes des personnes filmées, s'identifiant ainsi au cinéma direct. Le mode interactif laisse quant à lui une place plus prégnante au réalisateur, qui peut intervenir directement dans le film de par son interaction avec les protagonistes ou en montrant le travail même de l'équipe en train de tourner. Le mode réflexif, enfin, questionne les limites propres de ce qu'une image peut représenter, assumant ainsi que le film est plus « une construction avec ses codes et ses conventions qu'une partie de la réalité[471] ».

Cette catégorisation permet de mieux cerner l'hétérogénéité des propositions du cinéma portugais pendant la Révolution : *Les Armes et le peuple* entre plutôt dans le mode interactif, caractérisé par la présence de Glauber Rocha entre la caméra et les témoins, alors que *Torre Bela* semble davantage se situer dans le mode observationnel de par son usage du plan-séquence propice à une contemplation du réel. Ces catégories filmiques offrent également une manière de comprendre la richesse de ces documentaires, puisque certains d'entre eux croisent même les différents aspects de chaque mode : *La Loi de la terre* reprend ainsi la base du mode

[469] Voir dans le Chapitre 5, 2. Répandre et inter(agir) ou les motifs d'un cinéma ethno-militant.
[470] Bill Nichols, *Representing reality: issues and concepts in documentary*, Bloomington, Ind., Indiana Univ. Press, 2010, 336 p.
[471] José Filipe Costa, « Quando o cinema faz acontecer », *op. cit.*, p. 176.

expositionnel mais tend finalement vers le mode réflexif, tant l'attention portée à la construction de l'image est patente[472].

Le rapport à l'action de ce type de cinéma amène légitimement à s'interroger sur son processus de fabrication. Au sein de coopératives, les personnes étaient elles-mêmes engagées dans la lutte, alors y-a-t-il nécessité et possibilité de discerner ce qui relèverait d'une captation relativement brute et de ce qui attesterait d'une certaine « manipulation » à des fins soit politique (là où s'engouffre toute la réaction anti-militante), soit esthétique (là où se glisse des critiques parfois confuses). Le mot « manipulation » est pris entre guillemets parce qu'il peut être dangereux : traité de façon superficielle, il pourrait relayer les voix de ceux qui croient encore à une objectivité pure de l'image, et exposé avec trop de prudence, il pourrait signaler un écueil indépassable pour l'appréhension de certains films de la Révolution portugaise de 1974-1975.

Dans le travail d'analyse de José Filipe Costa, ce dernier soulève la question de l'intervention de l'équipe du réalisateur Thomas Harlan durant le tournage quotidien du film *Torre Bela*. Son attention se cristallise particulièrement sur l'une des séquences fortes du film, le moment où les paysans, occupant illégalement la propriété agricole de Torre Bela pénètrent dans la maison du duc de Lafões, le grand propriétaire aristocrate qui a fini par quitter le domaine. En effet, cette séquence reste l'une des plus frappantes, parce qu'elle fait s'entrechoquer deux mondes dans la découverte d'un espace nouveau – intime qui plus est – par les paysans. Accusé par certains journalistes et même par ses pairs, Thomas Harlan a du souvent se justifier quant à une éventuelle manipulation des actions. Pour la plupart de ces critiques, l'équipe aurait incité voire « forcé » la population à rentrer dans la demeure du duc. En effet, la tentation pouvait être grande de filmer ces paysans découvrir l'intérieur aristocratique du duc, l'antre d'un seigneur dépossédé, où se convoquent le faste du décor et la beauté de la décadence d'une œuvre viscontienne. Dans l'analyse précise, José Filipe Costa montre que tout le film répond à une structure narrative avec un point culminant dramatique (qui serait cette scène) de l'action révolutionnaire. Ainsi, la construction de la séquence révèle en son sein propre cette idée d'une tension narrative :

> Au début de la séquence, nous sommes mis en présence des intérieurs vides de la demeure, perçus comme un espace récemment abandonné, marqué par l'absence humaine. Au milieu, des gros plans fétichisent des objets qui sont alors des fantasmes du passé. Les propriétaires

[472] Voir dans ce chapitre, 2.1.1. Les lois de la terre : l'éclat chromatique des motifs et des tableaux.

> n'habitent plus leur domaine, mais les signes de leur mode de vie, qui paraît anachronique dans ce contexte des nouveaux temps révolutionnaires, perdurent. Viennent ensuite les scènes d'une certaine euphorie contenue, dans lesquelles les occupants semblent agir/représenter naturellement face à la caméra. Et de fait, je dirai qu'ils agissent ou qu'ils représentent, non pas parce qu'ils suivent les indications du « metteur en scène » Harlan, mais parce qu'ils agissent les uns par rapport aux autres, et pour eux-mêmes[473].

L'ambivalence entre action et représentation n'est donc pas un problème de fond mais de forme. Cette forme permet de penser l'action des occupants comme une prise de pouvoir de l'espace tant symbolique que cinématographique. Harlan et son équipe sont aussi devenus des occupants, à ceci près que le réalisateur est une sorte de « maestro invisible », pas un metteur en scène donc, mais un acteur voire un scénariste comme l'assume Harlan lui-même, au sens où il participait aux événements au moins autant que les locaux. Poussant sa réflexion plus loin, Costa dit : « En ce sens, la présence de la caméra s'est donnée comme caution à la nécessité de transformer les identités et de subvertir les modes de représentation du pouvoir[474] » ; le tournage agit ainsi comme une prise de pouvoir au sein de l'action révolutionnaire.

Au-delà de cette limite éthique – et résolue partiellement dans l'esthétique qui agit dans *Torre Bela* –, il peut aussi arriver qu'un cinéaste reconnaisse, à l'inverse, une non-intervention dans une situation pourtant sensible. C'est le cas d'Alberto Seixas Santos qui, dans un entretien, confessait un regret sur *La Loi de la terre* :

> Nous en sommes trop restés à l'exaltation de la Révolution et nous n'avons pas été suffisamment critiques pour relever nos erreurs. Il y a par exemple un plan dans *La Loi de la terre* qui me pose toujours problème. Je l'ai laissé sans l'expliquer. On y voit un groupe de paysans en train de travailler la terre, mais ce qu'on entend c'est qu'ils tapent sur de la pierre. Ils disaient que c'était une honte de laisser cette terre inculte, abandonnée, parce que les latifundiaires ne voulaient pas s'en occuper. Mais le bout de terre qu'ils travaillaient ne pouvait pas être exploité... Les latifundiaires l'avait compris. Ce n'était pas une terre productive. Je me dis que j'aurais dû leur dire. Ils faisaient mal leur travail... Mais ce n'était peut-être pas à moi de leur dire. Leur idée était qu'ils allaient changer la terre. Et les idées ont beaucoup de force[475]…

---

[473] José Filipe Costa, « Quando o cinema faz acontecer », *op. cit.*, p. 185.
[474] *Ibid.*, p. 187.
[475] Extrait d'un entretien avec Alberto Seixas Santos réalisé en février 2011 à Lisbonne.

Cet aveu d'Alberto Seixas Santos traduit la tension entre éthique et esthétique, ou plus largement sur la sincérité d'un cinéaste face à la situation qu'il filme : valait-il mieux intervenir ou signifier, par l'entrechoc du son et de l'image, la détermination radicale des paysans de l'Alentejo ? À la dureté d'une terre inculte, Seixas Santos a préféré ici la puissance de l'idée.

### 2.2. Les prémisses d'un cinéma *queer*

Dans l'ambitieuse entreprise de Didier Roth-Bettoni intitulée *L'homosexualité au cinéma*, le Portugal n'apparaît que tardivement dans l'histoire cinématographique des représentations homosexuelles ; une histoire que l'auteur décrit comme « complexe, faite d'avancées et de reculs, de mouvements temporels et géographiques contrastés, où se mêlent des aspects purement cinématographiques et d'autres de nature plus politique[476]. » Il faut attendre la lecture de la partie intitulée « Les années de la visibilité (depuis 1980) » pour qu'une œuvre portugaise soit sérieusement citée, et il s'agit, assez logiquement de celle de João Pedro Rodrigues, auteur entre autres de *O Fantasma* (2000), qui suit les errances nocturnes d'un jeune homme en quête de partenaires sexuels, puis d'*Odete* (2005), de *Mourir comme un homme* (*Morrer como um homem*, 2009), et plus récemment de *L'Ornithologue* (*O Ornitólogo*, 2016). Dans la partie précédente de l'ouvrage, intitulée « Les années militantes (1960-1979) », le Portugal est absent, alors même que plusieurs autres pays européens sont mentionnés. Ce vide insinuerait un décalage, voire un retard particulier de la société et du cinéma portugais notamment dans la prise en compte de l'homosexualité. Évidemment, comme le rappelle le chercheur Fernando Curopos « dans l'ombre de la trilogie "Dieu, Patrie, Famille", les homosexuel.le.s se plient à une morale et une conception de la famille qui n'est pas la leur[477]. » De fait, le régime de Salazar et le contrôle social imposé par la force (au sens où par exemple « l'homophobie continue d'être une homophobie d'État qui s'appuie sur des lois discriminatoires[478] ») ne facilitaient sans doute pas l'émergence possible d'un cinéma représentant des homosexuels. Pourtant, comme le souligne le journaliste São José Almeida, il y eut à partir de la fin des années 1960 une « ouverture » progressive de la société sur l'homosexualité, marquée par un « allègement de la répression ». En outre, la « société portugaise, ou plutôt, les jeunes des élites urbaines

[476] Didier Roth-Bettoni, *L'homosexualité au cinéma*, Paris, La Musardine, 2007, p. 19.
[477] Fernando Curopos, *Queer(s) périphérique(s) : Représentation de l'homosexualité au Portugal*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 10.
[478] *Ibid.*, p. 12.

découvraient de nouveaux horizons, beaucoup voyageaient, d'autres recevaient ici les échos de Mai 68 et d'autres encore ceux de la génération beatnik, et ensuite, des hippies et du Festival de Woodstock »[479]. Fernando Curopos, plus prudent, préfère situer un changement plus visible après le 25 avril 1974 ; à ce moment-là, « un vent de liberté souffle sur le Portugal et entrouvre le placard[480] ».

En effet, malgré le « vide » portugais implicitement présenté par l'ouvrage de Roth-Bettoni, notre hypothèse tient ici au fait que la période révolutionnaire aurait pu permettre, au contraire, un « recollage », par l'accélération des changements sociaux et politiques engendrés et par la mise en débat possible de tous les sujets. En toute logique, l'affirmation de la liberté sexuelle – et parmi celle-ci, la liberté de l'amour et du désir homosexuels – devait faire partie des ordres du jour révolutionnaire et postrévolutionnaire[481].

C'est en fait l'historiographie portugaise qui a jusqu'ici négligé la question homosexuelle, de même que les études cinématographiques ont totalement oublié les prémisses d'un cinéma homosexuel au Portugal dans les années révolutionnaires et postrévolutionnaires. Grâce au travail de Fernando Curopos notamment dans *Queer(s) périphérique(s). Représentations de l'homosexualité au Portugal (1974-2014)*[482], il a été possible de retracer l'initiative de João Paulo Ferreira et Óscar Alves après la Révolution portugaise.

Ces derniers avaient cofondé une société de production, Cineground, qui allait produire plusieurs films en Super 8 dont le plus connu[483] est aujourd'hui *Fatucha Superstar – Opera Rock… Bufa* de João Paulo Ferreira (1976), même si Curopos cite également *Solidão Povoada* (Óscar Alves, 1976), *Charme Indiscreto de Epifânia Sacadura* (Óscar Alves, 1975), *Aventuras e Desventuras de Julieta Pipi* (Óscar Alves, 1976), et *Good-Bye, Chicago* (Óscar Alves, 1978).

Tous ces films mettent en scène des travestis, de manière à provoquer de la façon la plus fantasque possible les mentalités d'une société souvent homophobe, tout en offrant aux

---

[479] São José Almeida, *Homossexuais no Estado Novo*, Lisbonne, Sextante, 2010, p. 217.
[480] Fernando Curopos, *Queer(s) périphérique(s)*, *op. cit.*, p. 10.
[481] Il faut mentionner ici un film de João Brehm, intitulé *Prostituição infantil e homosexualidade* (1979), produit par la coopérative Virver pour un programme de la RTP ; le film traite de l'homosexualité, plus particulièrement des jeunes hommes, et de la prostitution qui peut en découler quand des garçons sont contraints de trouver des partenaires dans la marginalité. Le film aborde la question homosexuelle de manière assez directe, tout en le plaçant dans le cadre problématique de la prostitution d'adolescents.
[482] Fernando Curopos, *Queer(s) périphérique(s)*, *op. cit.*
[483] Le terme visible est ici à prendre avec recul : le film a connu très peu de diffusion depuis sa réalisation, mais la Cinémathèque portugaise l'a montré en 2014 et il a été présenté dans le cadre du cycle « Portugal 25 avril 1974 – Uma tentativa de amor » pensé par Federico Rossin au festival Cinéma du Réel 2014, ce qui avait le mérite d'enfin réintégrer le film *Fatucha Superstar* dans un corpus révolutionnaire élargi.

spectateurs les plus ouverts de purs moments de cinéma jouissif et subversif. *Fatucha Superstar* joue sur le registre parodique. Le film prend les tournures d'une comédie musicale, rendant ainsi hommage au film qui l'a inspiré, *Jesus Christ Superstar* de Norman Jewison (1973), lui-même adapté de la comédie musicale *Jesus Christ Superstar* de Andrew Lloyd Webber et Tim Rice. Il travaille sur les gestes de corps maquillés et costumés avec éclats et couleurs ; par ailleurs, le film étant tourné en couleur, les images ont une vitalité particulière, ce qui permet aux acteurs-travestis et au réalisateur d'appuyer une esthétique qui tend ostensiblement vers le mode *camp*. « Fatucha » est un surnom détourné de Fátima, nom qui renvoie au « miracle de Fátima » en 1917 : la Vierge Marie serait apparue à trois enfants du village de Fátima. Il en est né un culte reconnu par l'Église catholique romaine en 1930. Le nom Fátima renvoie à la fois au village, au miracle et à la Vierge apparue alors : Notre-Dame de Fátima. La Fátima/Fatucha de João Paulo Ferreira est reconnaissable par son apparition blanchâtre, évoquée dans un costume aux teintes bleutées dans le film, et son long voile, mais elle prend ici les traits d'un homme travesti au sourire radieux, dont la tenue permet des chorégraphies rythmées et ironiquement lyriques. Fernando Curopos écrit sur ce film :

> João Paulo Ferreira adopte donc une démarche blasphématoire et iconoclaste pour revisiter le « Miracle de Fatima » et toute la mythologie qui lui a trait. Il le fait dans un but politique, pour déconstruire, sur un mode burlesque, trash et camp, une des icônes du Salazarisme mais aussi pour affirmer un profond anticléricalisme[484].

En outre, et Curopos l'insinue également, les films de Ferreira et Alves « rentrent de plain-pied dans le cinéma underground gay des années 1960-1970, avec une filiation toute particulière avec le cinéma d'Andy Warhol, Kenneth Anger, Jack Smith, John Waters et Paul Morrissey[485]. » Il rappelle aussi les premières projections de films homosexuels au Portugal en 1975 avec *Heat* (1972), *Flesh* (1968), et *Trash* (1970) de Morrissey et Warhol. Cette diffusion est due à la salle Universal, gérée alors par António da Cunha Telles et qui fut un temps le centre du cinéma militant à Lisbonne[486]. C'est en cela que le cinéma de Cineground « recolle » finalement avec les préoccupations esthétiques et politiques du cinéma gay des années 1970, résonnant alors avec les films de Morrissey, mais s'insérant aussi dans une histoire plus large

[484] Fernando Curopos, *Queer(s) périphérique(s)*, *op. cit.*, p. 24.
[485] *Ibid.*, p. 20-21.
[486] Voir dans la Partie 3, Chapitre 9, 3. Une réponse culturelle à l'événement : une salle de cinéma comme centre éphémère du cinéma militant.

depuis *Un chant d'amour* de Jean Genet (1950, mais sorti lui aussi dans les années 1970 après une longue censure) jusqu'aux films de João Pedro Rodrigues, parmi les cinéastes les plus récents, en passant par les films fondamentaux de Lionel Soukaz, eux aussi finalisés à la fin des années 1970 – que ce soit *Race d'ep* (avec Guy Hocquenghem, 1979) ou *Ixe* (1980).

Si ce cinéma ne posa que les prémisses d'un cinéma *queer*, c'est que le mouvement gay n'avait alors pas encore pu prendre au Portugal. La première tentative d'envergure avait surgi juste après le 25 avril 1974, en mai, avec le Mouvement d'action des homosexuels révolutionnaires (« *Movimento de Acção dos Homossexuais Revolucionários* », MAHR) ; ce dernier avait publié un manifeste intitulé « Liberté pour les minorités sexuelles » dans le *Diário de Lisboa.* Cependant, « les membres de la Révolution ne sont pas révolutionnaires en tous points » et « l'Amiral Galvão de Melo (1921-2008), membre de la "Junte de Salvation", va à la télévision rappeler que la Révolution n'a été faite "ni pour les prostituées ni pour les homosexuels" »[487]. C'est d'ailleurs en ce sens que *Fatucha Superstar* est, comme le dit justement Fernando Curopos, à la fois « anticlérical et anti-salazariste[488] », dénonçant tout aussi bien les anciens fascistes que les nouveaux tenants du pouvoir révolutionnaire, qui ne remettaient pas encore en cause les lois et discriminations du régime précédent concernant les homosexuels. La seconde tentative dans la période postrévolutionnaire de la prise d'un mouvement gay date de 1980, avec l'échec du Collectif des homosexuels révolutionnaires (« *Colectivo de Homossexuais Revolucionários* », CHOR)[489].

L'homosexualité allait être dépénalisée en 1982 au Portugal, et le mariage entre personnes du même sexe légalisée en 2010 (plaçant le Portugal parmi les premiers pays européens après les Pays-Bas, la Belgique, la Suède, la Norvège, l'Espagne et l'Islande et en avance de trois ans sur la France par exemple). Entretemps, et grâce notamment au travail de Fernando Curopos, il est possible de redécouvrir ces prémisses d'un cinéma *queer* qui voulut intervenir dans le changement des mentalités ouvert par le processus révolutionnaire. Ce cinéma fait partie intégrante du corpus des initiatives subversives de la période et, au croisement des pratiques amatrices et expérimentales, contribue à proposer de nouvelles formes cinématographiques.

---

[487] Fernando Curopos, *Queer(s) périphérique(s)*, *op. cit.*, p. 11.
[488] *Ibid.*, p. 25.
[489] São José Almeida, *Homossexuais no Estado Novo*, *op. cit.*, p. 226.

## 2.3. Révolution, libération, cinéma

### 2.3.1. Films portugais et luttes anticoloniales

Au même titre qu'il faut se rappeler que la décolonisation a été le déclencheur du renversement de régime au Portugal, il faudrait en retour observer comment la décolonisation a été traitée – dans tous les sens du terme, par l'image mais aussi par l'opinion et le débat politique – dans les cinémas révolutionnaire et postrévolutionnaire.

L'une des premières prises en compte de la question coloniale/décoloniale dans les films révolutionnaires se trouve sans doute dans *Adeus, Até ao Meu Regresso* d'António-Pedro Vasconcelos (1974). Reprenant la phrase-type des soldats portugais engagés en Guinée-Bissau lors de leurs échanges avec les familles – « *Adeus, até ao meu regresso* » (littéralement « Adieu, jusqu'à mon retour ») – au moment des fêtes de Noël, le film évoque les territoires africains d'abord comme des espaces traumatiques et des motifs de séparation familiale. La charge émotionnelle du titre, évoquant des situations d'une très grande dureté pour un grand nombre de jeunes Portugais et de familles portugaises, révélait l'absurdité de l'entêtement du Portugal à conserver son empire colonial et l'expérience traumatique d'une bonne part de la jeunesse portugaise (mais par résonnance, il faudrait aussi envisager l'horreur vécue par les jeunes combattants des mouvements de libération cap-verdiens, angolais, mozambicains, et bissau-guinéens). Cet exemple souligne également le fait que les questions postcoloniales étaient déjà traitées, avec beaucoup de prudence et par le tropisme « métropolitain » encore chez Vasconcelos certes, mais dès 1974, plusieurs cinéastes tentaient de braquer leur caméra non pas seulement sur les rues et campagnes du territoire ibérique mais au-delà, vers les populations contraintes par les forces politiques antérieures à voir leur destin lié au Portugal. Ce tropisme « métropolitain » du film n'enlève rien au sous-texte anticolonial du film qui se place du côté de l'expérience vécue, et non sur le terrain de la restitution officielle des raisons de la guerre coloniale salazariste.

Le cas de *Dieu, Patrie, Autorité* de Rui Simões a été évoqué plus haut[490]. Par sa vocation à saisir le fascisme pour mieux le combattre, le film œuvre sur un spectre thématique large, reprenant les trois piliers de l'idéologie salazariste. Dans la section dédiée à la patrie, la

[490] Voir dans ce chapitre, 1. Déconstruire et attaquer : un cinéma pamphlétaire.

question du colonialisme est traitée, notamment de manière didactique à travers l'intervention professorale, face caméra, de Luís Moita. Mais elle est également recontextualisée par l'utilisation des images d'archives des territoires de Goa, Daman et Diu en Inde (d'anciens comptoirs coloniaux) qui ont, en 1961, été annexés par les forces armées indiennes, insistant ainsi sur l'inéluctabilité de la perte progressive des éléments constitutifs de l'empire portugais, chers à Salazar et aux fondements de son *Estado Novo*. Ces images et le discours de Moita permettent d'expliquer les raisons des guerres de libération débutées dans les années 1960 en Angola, au Mozambique et en Guinée-Bissau. Quelques années plus tard, les images choisies par Rui Simões pour *Bon peuple portugais* seront celles des célébrations des indépendances dans ces mêmes pays, comme une pause festive entre des années de combats meurtriers. Par ces deux films, Simões a donc donné à voir les lignes de force qui permettent, dans un premier temps, de comprendre le colonialisme pour mieux le détruire, puis d'accompagner les indépendances par des images positives, afin de tendre vers un futur détachant le Portugal d'un passé traumatique.

Si ce ne sont pas les images qui interpellent directement sur les territoires décolonisés, c'est le discours qui se charge de tracer des lignes de jointure entre les expériences révolutionnaires portugaises et les combats angolais, mozambicains et bissau-guinéens : ainsi dans *Les Démons d'Alcácer Quibir* de José Fonseca e Costa (1977), une troupe de théâtre poursuivie parce qu'on les prend pour des agitateurs politiques dans l'Alentejo finit par découvrir un coffre rempli d'armes. Le film se termine ainsi assez explicitement sur la nécessité de la lutte armée tant dans le processus révolutionnaire portugais – « Il faut que le peuple s'organise » dit un des acteurs – qu'au sein des pays luttant pour leur indépendance – « Un peuple ne pas vivre sur le pillage d'un empire sans être lui-même colonisé » dit aussi l'acteur. Le titre du film évoque un des grands mythes symboliques de l'histoire portugaise : la défaite de Sébastien 1$^{er}$ lors de la Bataille des Trois Rois (ou Bataille de l'Alcácer Quibir) en 1578, qui amena la fin de la tentative d'expansion au Maroc du Portugal. Le roi, mort pendant la bataille, ne laissait par ailleurs aucune descendance, ce qui entraîna le rassemblement des territoires portugais et espagnols sous la couronne espagnole. Le mythe du sébastianisme (« *sebastianismo* ») renvoie ainsi à l'image du jeune roi Sébastien qui pourrait revenir et reprendre le trône, mythe messianique qui a alimenté durant des siècles la littérature et le cinéma portugais. Les « démons » du titre de José Fonseca e Costa sont ainsi les traces néfastes d'un mythe qui laisserait penser que le Portugal n'a toujours pas perdu, ni à l'Alcácer Quibir en 1578, ni dans la séquence 1974-1975 contre l'Angola, le Mozambique, la Guinée-Bissau. Par les mots

du titre ou par les mots des acteurs, le film se situe assez ostensiblement sur une ligne anticoloniale, voire même sur une projection vers une lutte transnationale des peuples opprimés. Le film est d'ailleurs dédié aux mouvements de libération africains PAIGC (Parti africain pour l'indépendance de la Guinée et du Cap-Vert, « *Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde* »), MPLA (Mouvement populaire de libération de l'Angola, « *Movimento Popular de Libertação de Angola* ») et FRELIMO (Front de libération du Mozambique, « *Frente de Libertação de Moçambique* »).

D'autres films ont traité les luttes anticoloniales – c'est le cas du projet *Angola, Ano Zero – Ano de Independência* de Francisco Henriques, Vítor Henriques, et José Reynès (1975), de plusieurs films d'António Escudeiro pour la série « Processo de Descolonização » –, mais ils ont tous été très peu diffusés, plongeant l'histoire des luttes de libération et de la décolonisation dans une sorte d'invisibilité. Autre exemple, *Acto dos Feitos da Guiné* de Fernando Matos Silva sur les conséquences de la colonisation en Guinée-Bissau, n'a été projeté qu'à de très rares reprises, notamment dans les années 1990, puis quelques fois depuis les années 2010, et notamment suite à la mise en avant du film par le travail de l'artiste et cinéaste Filipa César. Cette dernière a entrepris un projet de recherche sur les origines de la cinématographie en Guinée-Bissau dont elle pouvait dire en 2012 :

> Lorsque ce texte sera sous presse, nous aurons achevé la moitié de la numérisation du matériel cinématographique et sonore qui, initialement stocké à l'INCA, a été transporté à Berlin en juin 2012. Avec les copies numérisées et une banque numérique de données, ce matériel sera de retour à Bissau pour la fin de l'année. Ces archives – moins de quarante heures d'images et plus de deux cents heures de son – regroupent les productions du cinéma militant guinéen de la période 1972-1980 signées Flora Gomes, Sana na N'Hada, Josefina Crato et José Bolama Cobumba, un ensemble de films et de bobines d'actualités issu de pays favorables au combat de la Guinée (Cuba, Suède, RDA, Sénégal, URSS, Pays-Bas, France, Chine, Inde et Algérie), deux films du Portugal ainsi que des copies de plusieurs films laissés par Chris Marker lors de ses visites en Guinée-Bissau en 1979[491].

Parmi les films portugais, il y avait une copie de *Acto dos Feitos da Guiné* de Fernando Matos Silva. Cet exemple qui se fonde sur la reconstruction d'un fonds d'archives atteste aussi

[491] Filipa Oliveira, Tobias Hering, et Filipa César (dir.), *Filipa César. La lutte n'est pas finie*, Paris, Jeu de Paume, 2012, p. 28.

souvent de l'urgence : la recherche devient ici le motif pour retrouver, sauvegarder et valoriser un patrimoine cinématographique jusqu'ici oublié ou méprisé, et ce, par-delà les frontières.

### 2.3.2. Pour une ciné-géographie révolutionnaire

> Ciné-géographie désigne des pratiques culturelles géolocalisées dans un sens large, et les connexions – individuelles, institutionnelles, esthétiques et politiques – qui les lient de manière transnationale à d'autres situations de conflits urgentes.
>
> […]
>
> Ciné-géographie renvoie à une pratique interdisciplinaire de cartographie des affinités, des proximités et des affiliations de cultures cinématographiques qui ont émergé et ont participé aux politiques militantes, conflictuelles et collectives, de la lutte anticoloniale et de la décolonisation révolutionnaire du XX$^{e}$ siècle[492].

C'est par ce terme de « ciné-géographie », forgé lors d'une programmation de films et un colloque en 2011, que les chercheurs Ros Gray et Kodwo Eshun tentaient d'envisager les pratiques militantes postcoloniales et révolutionnaires dans une perspective qui, à l'ouverture spatiale déjà revendiquée par le Tiers-cinéma de Solanas et Getino[493], ajoutait la dimension temporelle pour rapprocher des expériences militantes diverses. Ce concept, utile pour saisir tout un réseau d'influences et d'échanges entre les cinéastes militants de plusieurs régions et pays, permet également d'entreprendre un travail d'ouverture concernant le traitement visuel de la Révolution portugaise de 1974-1975.

La fragilité des réseaux, les dimensions éphémère ou insaisissable des échanges, et l'échec de certains projets laissent entrevoir une ciné-géographie hésitante que la recherche universitaire et artistique commence à cartographier. Les recherches de Maria do Carmo

---

[492] Ros Gray et Kodwo Eshun (dir.), « The Militant Image: A Ciné-Geography. Editors' Introduction », *Third Text*, janvier 2011, n$^{o}$ 25-1, p. 1-2.

[493] Dont le fameux texte « Hacia un tercer cine » (1969) avait été traduit en français et a été reproduit dans un numéro de *CinémAction* : Fernando Solanas et Octavio Getino, « Vers un troisième cinéma », *CinémAction*, 2001, n$^{o}$ 101, p. 96-114. Dix ans après la première publication du texte original, Guy Hennebelle, fondateur de *CinémAction*, faisait déjà un bilan de l'impact de ce manifeste d'un point de vue géographique dans Guy Hennebelle, « L'impact du troisième cinéma », *Tiers-Monde*, 1979, vol. 20, n$^{o}$ 79, p. 623-645.

Piçarra[494], d'Ines Cordeiro Dias[495], de Ros Gray[496], de Raquel Schefer[497] et de plusieurs autres universitaires dans différents domaines[498], ainsi que les travaux d'artistes comme Filipa César ou Margarida Cardoso, traduisent depuis quelques années un nécessaire intérêt pour des pratiques et des échanges transcontinentaux qui avaient été jusqu'ici négligés.

Il faut donc se projeter dans les travaux cruciaux et précieux des chercheurs précédemment cités pour obtenir, par une extension ciné-géographique, la cartographie d'un cinéma de lutte – révolutionnaire et de libération. Pour autant, comment, au Portugal, le cinéma s'est-il connecté aux luttes de libération essaimées dans les territoires de son ancien empire colonial ?

Resté longtemps un « État paria contre la norme de la décolonisation[499] » comme l'a écrit Bruno Cardoso Reis, les rapports d'interdépendance entre le Portugal et sa révolution à partir du 25 avril 1974 et les mouvements de libération en Angola, Mozambique et Guinée-Bissau sont importants. Au niveau cinématographique, il reste néanmoins difficile de constituer une liaison claire entre différents projets durant la période. C'est pourtant le défi que nous avions tenté de relever avec Raquel Schefer dans une communication commune en 2014 où nous écrivions :

> L'hypothèse de cette communication tient à l'idée que la Révolution du 25 avril 1974 origine tout un tracé de déplacements dans la cartographie du cinéma de libération. Cet événement historique contribue en effet à créer un espace et un imaginaire tricontinentaux liant esthétiquement et politiquement le Brésil, alors sous le joug de la dictature militaire (1964-1985), le Portugal et le Mozambique.
>
> Pour situer ces expériences cinématographiques, il faut revenir sur le tournant singulier que représentent les années 1960-1970. Tournant politique majeur à l'échelle des pays du Nord comme du Sud, depuis la révolution cubaine 1959 jusqu'aux indépendances africaines, ces

---

[494] Notamment les trois volumes sur l'Angola : Maria do Carmo Piçarra et Jorge António (dir.), *Angola: o Nascimento de uma Nação*, Lisbonne, Guerra & Paz, 2013-2016.
[495] Ines Cordeiro da Silva Dias, *Film and Politics in the Lusophone World (1960s—1970s)*, Thèse de doctorat, University of California, Los Angeles, 2016, 326 p.
[496] Ros Gray, *Ambitions of Cinema: Revolution, Event, Screen.*, Thèse de doctorat, Goldsmiths College University of London, Londres, 2007 et Ros Gray et Kodwo Eshun (dir.), « The Militant Image: A Ciné-Geography. Editors' Introduction », *op. cit.*
[497] Raquel Schefer, *La Forme-Evénement*, *op. cit.*
[498] A divers degrés, les travaux en cours ou finalisés de Robert Stock, Maria-Benedita Basto, Catarina Laranjeiro, Ana Balona de Oliveira ou encore Olivier Hadouchi, enrichissent également ce champ de recherche stimulant.
[499] Manuel Bandeira Jerónimo et António Costa Pinto (dir.), *Portugal e o fim do colonialismo: dimensões internacionais*, Lisbonne, Edições 70, 2014, p. 179-215.

années correspondent également à un tournant esthétique marquant dans le champ du cinéma qui coïncide par ailleurs à des évolutions techniques très importantes (matériel plus léger, synchronisation du son) qui font notamment naître le cinéma direct, très enclin à être utilisé dans des enquêtes sociales ou politiques. […]

Dans le même temps, naît au Sud un « cinéma de libération » qui émerge sous certaines conditions historiques dans une géographie ouverte. Il surgit encore comme un système de représentation diachronique, synchronique et fondamentalement désynchronisé : il est en constante délocalisation et relocalisation, processus qui est conditionné par le déplacement temporel et spatial des foyers de résistance politique et culturelle, duquel émerge un développement inégal et inconstant des formes de représentation. Le cinéma révolutionnaire portugais et le cinéma révolutionnaire mozambicain sont deux de ses régions[500].

Pour dessiner cette ciné-géographie révolutionnaire, nous avions mentionné trois mouvements.

Le premier mouvement liait le Brésil au Portugal ; les deux exemples-types en sont *Les Armes et le peuple* et *O Parto* de José Celso Martinez Corrêa et Celso Luccas (1975).

Dans *Les Armes et le peuple*, plusieurs séquences impliquent le témoignage comme la seule préoccupation visuelle. Ces séquences sont dues au cinéaste brésilien Glauber Rocha qui défend en actes l'idée d'un « troisième cinéma » en soutenant ses collègues portugais. Glauber Rocha est ainsi présent, physiquement, dans le film, puisque c'est lui qui sur le terrain se tient prêt à aller saisir les paroles du peuple portugais. La séquence fait appel à plusieurs procédés qui montrent la méthode du cinéaste brésilien : détourner le témoignage banal, rendre à la parole sa valeur de cri, de conquête d'un espace d'expression.

Les premières remarques formelles doivent souligner deux choses. D'abord, ce témoignage fonctionne par un système de questions-réponses. Glauber Rocha ne tient pas la caméra, il est l'interrogateur. Non seulement il pose les questions, mais ses questions sont progressives, allant du questionnement sur ce que pense l'interrogé sur la Révolution, puis le sondant parfois plus profondément sur des questions du rapport à la guerre ou à une condition sociale. Les questions sont déterminées selon le type de personnes à qui il s'adresse. Ainsi dans la première séquence, il en vient naturellement à la guerre puisqu'il a affaire à des marins. Le

[500] Raquel Schefer et Mickaël Robert-Gonçalves, « Faire tomber les barrières : cinéma et circulation d'idées et de pratiques révolutionnaires dans les années 1960-1970 », Colloque international « Les échos internationaux de la Révolution des Œillets », Fondation Calouste Gulbenkian – Délégation, Paris, 2014.

second élément à souligner tient au type de cadrage, qui s'immisce tantôt dans un cercle, comme pour s'insérer dans un groupe de personnes, tantôt dans un décor en prenant une distance certaine et jouant d'effets de contre-plongée. Ainsi, la méthode tout à fait surprenante de Glauber Rocha qui cherche à « provoquer » les réponses des interrogés amène à repenser la valeur de ces témoignages. Face à la critique classique qui pouvait voir dans l'image un mensonge, certains ont élevé le témoignage au rang d'unique garant d'une vérité. Ce débat est repris par Jacques Rancière dans *Le spectateur émancipé* lorsqu'il écrit : « La critique des images ne leur oppose en définitive ni les exigences de l'action ni la retenue de la parole. Elle leur oppose l'autorité de la voix qui fait alternativement taire et parler[501]. » Cependant, pour ne pas continuer à opposer parole et image, le travail du cadre pour obtenir des effets d'attention permet de rejoindre Rancière : « La puissance de la voix opposée aux images doit s'exprimer en images. Le refus de parler et l'obéissance à la voix qui commande doivent donc être rendus visibles[502]. » Dans une forme différente de ce qui a pu être fait pendant la Révolution, les séquences proposées par Glauber Rocha, intercalées entre des images habituelles du 25 Avril, donnent à voir une parole libérée mais forcée, comme pour accompagner cette émancipation des expressions d'un peuple. Nous choisissons « accompagner » car son étymologie, provenant du latin, signifie « celui qui mange le pain avec », soit une forme de partage : le cinéaste propose de partager un espace d'expression avec des citoyens et cherche, dans un souci esthétique certain – ces témoignages sont saisissants –, d'en faire une parole brûlante, impulsive, profondément subjective.

En 1974, les Brésiliens José Celso Martinez Corrêa et Celso Luccas, exilés au Portugal, s'étaient rendus dans les usines autogérées. En 1975, ils réalisent *O Parto* (littéralement « L'accouchement »), une commande de la RTP. Raquel Schefer a ainsi analysée la séquence d'ouverture de la deuxième version du film où l'on voit une sphère armillaire qui tourne sur elle-même, faisant appel au sens originel du mot « révolution », le « mouvement orbital d'un corps céleste qui repasse à intervalles réguliers par le même point ». En outre, Raquel Schefer notait :

[501] Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 102.
[502] *Ibid.*

> Formellement, *O Parto* est un film d'archives – et n'oublions pas que le remploi et la ré-sémantisation d'archives sont l'un des traits formels les plus constants du cinéma de libération, de Santiago Álvarez à Solanas et Getino[503].

Il faudrait déjà ajouter un prolongement à ce premier mouvement dans le temps : dans *Bon peuple portugais*, Rui Simões reprend également l'idée de l'accouchement pour ouvrir son film. Dans *O Parto*, la séquence de l'accouchement offrait des images impressionnantes d'un véritable accouchement pour signifier la naissance d'une révolution – politique et esthétique. Quelques années après, Simões est lui aussi allé filmer un accouchement, cette fois pour représenter la « naissance d'une idée », comme il le dit lui-même. Cette idée, assurément celle d'une révolution, allait tenir toute la structure du film de montage de Rui Simões. L'usage du même motif – entre *O Parto* et *Bon peuple portugais* – est un autre argument de cette circulation géographique révolutionnaire des années 1970.

Les deuxième et troisième mouvements étudiés conduisent du Portugal au Mozambique puis du Mozambique à la France, concluant cette triangulation géographique et esthétique. En suivant Martinez Corrêa et Luccas au Mozambique, l'histoire du cinéma révolutionnaire se synchronise une fois encore sur un nouveau territoire, avec de nouveaux partenaires et de nouvelles perspectives visuelles. Les deux Brésiliens y ont réalisé *25* (ou *Vinte e cinco*) – dont il existe deux versions en 1975 et 1977 – qui capte l'avènement du Mozambique comme nation indépendante le 25 juin 1975. Raquel Schefer rappelle :

> La naissance du cinéma national mozambicain devrait en effet être concomitante de la naissance de la nation et d'un peuple libre. Le combat pour la décolonisation politique était conçu, d'après la théorie des penseurs comme Frantz Fanon et Amílcar Cabral, en tant que bataille pour la décolonisation culturelle, esthétique et scientifique. La mise en place du nouveau système politique va alors de pair avec le désir d'instaurer des formes cinématographiques corrélatives et avec la volonté de tester de nouveaux modes de production et de distribution : dans le projet culturel mozambicain, qui attire des réalisateurs comme Ruy Guerra, Jean-Luc Godard et Jean Rouch, le modernisme politique s'articule avec le modernisme esthétique. Il s'agissait de déstructurer le monde, l'image et le savoir coloniaux[504].

---

[503] Raquel Schefer et Mickaël Robert-Gonçalves, « Faire tomber les barrières : cinéma et circulation d'idées et de pratiques révolutionnaires dans les années 1960-1970 », *op. cit.*
[504] *Ibid.*

Le troisième mouvement est donc imputable à Jean-Luc Godard notamment, avec son film mozambicain, *Changer d'image* (1982), dans lequel « Godard se questionne s'il peut y avoir une image juste de la justice politique et si une image juste peut conduire à une politique juste[505]. »

Ainsi, l'hypothèse d'une Révolution portugaise de 1974-1975 comme pôle d'une circulation esthétique plus large, reposant sur les conceptions et pratiques d'un cinéma de libération, elles-mêmes héritées d'un croisement entre les théories latino-américaines de « Tiers-cinéma » et des actions militantes post-68, trouve déjà une assise à travers une constellation de motifs et de méthodes éclairant un corpus encore peu connu.

Cette insertion de la Révolution portugaise dans un cadre plus vaste peut également être une solution à la situation « semi-périphérique »[506] du Portugal dans le monde : le cinéma de résistance politique se développant dans des zones de résistance à l'intérieur même du système, il ne peut se tourner que vers d'autres zones de résistance. Il en découle ainsi une nouvelle « géographie singulière et affective » – ou une « géographie de résistance[507] » – devenant simultanément aussi « le point de départ d'une histoire collective, qui peut être l'histoire ou les histoires du cinéma »[508].

---

[505] *Ibid.*

[506] Pour Boaventura de Sousa Santos, avant le 25 avril 1974, le Portugal ne se trouvait ni dans un centre (en gros, l'Europe coloniale), ni dans une périphérie (les colonies), mais dans un entre-deux fragile, de par son isolement, la petite taille de son territoire et sa dépendance aux colonies à travers lesquelles il essayait de se maintenir donc comme « semi-périphérie ». Voir Boaventura de Sousa Santos, *Pela mão de Alice: o social e o politico na pós-modernidade*, 9e éd., Coimbra, Almedina, 2013, 490 p.

[507] Raquel Schefer, *La Forme-Evénement*, *op. cit.*, p. 151.

[508] Raquel Schefer et Mickaël Robert-Gonçalves, « Faire tomber les barrières : cinéma et circulation d'idées et de pratiques révolutionnaires dans les années 1960-1970 », *op. cit.*

## 3. Une révolution dans la révolution : l'éclat des voix et des combats des femmes

Durant l'*Estado Novo*, Salazar avait fait de la famille une des valeurs clés de son régime. Comme le film de Rui Simões l'avait rappelé en déconstruisant la trilogie annoncée dans son titre – *Dieu, Patrie, Autorité* –, les discours de Salazar aimaient à rappeler qu'il y avait des piliers qu'il ne fallait pas « discuter », ces grandes vertus sur lesquelles le Portugal moderne devait se construire et se retrouver. Dans les années 1930, il y avait même cinq termes à ne pas contester : « Dieu, Patrie, Famille, Autorité, Travail ». L'historienne Irene Flunser Pimentel cite, de manière éclairante, un des discours de Salazar datant de 1936, pour illustrer l'idée que le régime se faisait de l'importance du foyer comme base indiscutable du fonctionnement social :

> […] Quand la famille se défait, la maison s'effondre, le foyer s'effondre, les liens de parenté se détachent, laissant les hommes isolés devant l'État, étranges, sans attaches et déshabillé moralement de plus de la moitié d'eux-mêmes ; on perd un nom et on obtient un numéro – la vie sociale a immédiatement une teinte différente.
>
> […] la nature reconquerra ses droits et la société civile verra une fois encore comment sa morale, sa consistance et sa cohésion dépendant directement de la morale, de la consistance et de la cohésion de famille. Cela est, à dire vrai, l'origine nécessaire de la vie, la source d'une richesse morale, la motivation des efforts de tout homme dans la lutte pour gagner son pain quotidien. Nous ne discutons pas la famille[509].

Le rôle de la femme, comme élément fondamental dans la construction du foyer, était ainsi synthétisé par Pimentel, à la lueur des discours et écrits de Salazar :

> [Une] apparente égalité de valeurs dans la diversité des fonctions, la distinction entre la femme célibataire et la femme mariée, la division des espaces – publique/privé – entre les hommes et les femmes, la défense de la famille traditionnelle dont la femme constitue un pilier, la lutte contre l'ennemi libéral qui pourrait l'attirer vers le marché du travail, où elle rentrerait en concurrence avec l'homme, et enfin, son maintien dans le foyer, à travers la valorisation du « beau » devoir de mère et d'épouse[510].

---

[509] Irene Flunser Pimentel, *A cada um o seu lugar: a política feminina do Estado Novo*, Lisbonne, Temas e debates, 2011, p. 34.
[510] *Ibid.*, p. 35-36.

C'est donc dans le cadre de la famille, comme cheffe du foyer, que la femme portugaise œuvrait à la bonne tenue de la maison, et par extension, au maintien de la stabilité du pays. Le régime finit même par soutenir un mouvement associatif né aux débuts de la guerre coloniale en 1961. Comme le documente l'historienne Sílvia Espirito Santo, un Mouvement national féminin fut créé par des femmes issues des élites de l'*Estado Novo*, pour organiser la « solidarité spécifiquement dirigée vers l'appui moral et matériel des familles et des militaires qui, en Afrique, se battaient pour la Patrie[511] ». Cet état de fait allait globalement se maintenir malgré les remises en cause de mouvements d'oppositions au régime, dans lesquels des groupes et commissions de femmes pouvaient à certains moments jouer un rôle pionnier[512]. L'officialisation par le Parti communiste portugais de son soutien à la création d'une organisation de femmes en 1968 a été un pas important puisque ce mouvement, le Mouvement démocratique des femmes (« *Movimento Democrático de Mulheres* », MDM), allait être au cœur de débats dans les années 1970.

De manière assez éloquente, que ce soit souligné par Hilary Owen, auteure d'une étude sur la littérature écrite par des femmes entre 1972 et 1986[513], ou par Manuela Tavares, auteure d'une thèse importante sur les féminismes au Portugal de 1947 à 2007[514], l'importance de la publication de *Novas Cartas Portuguesas* (*Nouvelles lettres portugaises* dans sa traduction française de 1974) est mise en avant comme un tournant. Signé collectivement par les « trois Marias » (Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta et Maria Velho da Costa), l'ouvrage, inspiré lointainement des *Lettres portugaises*, un roman épistolaire français de 1669, est resté relativement inclassable, de par sa composition faite d'essais, de lettres et de poèmes. Sans que les auteures ne revendiquent la forme du manifeste, le livre, par la force des mots et des questionnements abordés (place de la femme, interrogation sur la guerre coloniale et sur l'émigration), est cependant devenu un objet culte pour les féministes portugaises. La censure étatique s'en saisit d'ailleurs immédiatement et l'ouvrage fut interdit ; pis encore, les trois auteures furent attaquées en procès par le gouvernement de Marcelo Caetano. En conséquence, les trois écrivaines reçurent des soutiens de plusieurs mouvements féministes à l'international ;

---

[511] Sílvia Espírito Santo, *Adeus, até ao teu regresso: o movimento nacional feminino na guerra colonial (1961-1974)*, Lisbonne, Livros Horizonte, 2003, p. 31.
[512] Nous renvoyons ici au travail historique de Manuela Tavares, notamment dans sa thèse de doctorat intitulée *Feminismos em Portugal (1947-2007)*, (Universidade Aberta, Lisbonne, 2008, 625 p.).
[513] Hilary Owen, *Portuguese women's writing: 1972 to 1986. Reincarnations of a revolution*, New York, The Edwin Mellen Press, 2000, 139 p.
[514] Manuela Tavares, *Feminismos*, *op. cit.*

même si cela put paraître symbolique, ces appuis allaient consolider le combat féministe au milieu des années 1970, et notamment après le 25 avril 1974. Les trois femmes, par leur livre, par leur lutte, avaient « donné une importante contribution à la prise de conscience par certains groupes de femmes d'une autre dimension de leur oppression, qui dépassait la lutte antifasciste[515] ». Le procès fut absous par le MFA en mai 1974. Entretemps, les historiens purent constater également, comme impact collatéral, la « croissance continue de la présence de femmes dans les rédactions de journaux à partir de 1972, croissance qui s'accentua à partir de 1974[516] ».

Revenir sur l'histoire prérévolutionnaire du mouvement féministe n'a pas qu'une fonction de contextualisation préalable, cela permet aussi de faire jaillir deux points cruciaux des analyses suivantes. D'abord, les « trois Marias » allaient « se diviser » : d'un côté Maria Velho da Costa rejoignait le MDM dans la mouvance communiste, de l'autre, Maria Isabel Barreno et Maria Teresa Horta allaient fonder le Mouvement de libération des femmes (« *Movimento de Libertação das Mulheres* », MLM), jugé plus radical puisqu'il allait défendre notamment le droit à l'avortement et contester ouvertement l'oppression patriarcale subie par toutes les femmes. La question de l'avortement, dans un pays qui venait à peine de se réapproprier un certain nombre de libertés individuelles, déjà de longues dates acquises dans d'autres pays européens, apparaissait comme une perspective encore trop lointaine pour une part de l'opinion. Second point important que révèle le cas des « trois Marias », c'est que, comme l'ont traduit certains films avant le 25 avril 1974 (*La Douceur de nos mœurs*, *Le Mal aimé* ou *Sofia e a Educação Sexual* notamment), l'art, par sa confrontation avec une censure étatique mécanique, creusait en avance la voie d'une révolution des mentalités que la période révolutionnaire devrait tenter de confirmer. C'est aussi la tâche qui incombait au cinéma d'intervention sociale, qui reprit à son compte la question de l'avortement, en complément de l'action du MLM, notamment à travers le programme télévisé « Nome-Mulher » (« Nom-Femme »)[517]. La combinaison ou la stratification des luttes (ouvrières, paysannes, sexuelles, sociales, etc.) était également toujours en débat, au regard des différences qui opposaient déjà le MDM communiste du MLM, plutôt proche du Parti socialiste portugais (PSP) ; la place des femmes dans les grèves, dans les commissions de travailleurs ou dans les coopératives, a été –

[515] Manuela Tavares, *Feminismos em Portugal (1947-2007), op. cit.*, p. 206.
[516] *Ibid.*, p. 208.
[517] Voir dans le Chapitre 5, 1.2.1. L'avortement en question.

explicitement ou non – traitée dans plusieurs films des périodes révolutionnaire et postrévolutionnaire. Les pages qui suivent interrogent les représentations des femmes dans le cinéma des coopératives. À travers les figures féminines se jouent plusieurs problématiques du processus révolutionnaire et de ses retombées sociales. La violence des mouvements sociaux est d'abord révélée par le va-et-vient fragile qui fait osciller la place des femmes entre émancipation et résignation (3.1.). Les voix des femmes laissent néanmoins transparaître les paradoxes importants qui jaillissent dans les situations de crise révolutionnaire (3.2.) ; elles permettent aussi de mieux donner à voir l'usure du travail ouvrier par le sentiment de double-peine des femmes (3.3.). Enfin, la question de la parole, donc de la visibilité du corps féminin comme corps politique, peut être réinvestie à travers l'analyse d'un film de Cinequipa (3.4.).

### 3.1. La dureté de la lutte : émancipation et résignation

Dans *Capitaines d'Avril* de Maria de Medeiros (2000), que la réalisatrice elle-même assume comme une vision féministe et aventureuse de la Révolution portugaise de 1974-1975, certaines séquences débordent du cadre de la trame relativement classique du film : des femmes dans la rue, le 25 avril 1974, défilent en criant « Liberté sexuelle ! », symbolisant la volonté d'une émancipation féminine.

Bien avant, il était possible d'entendre d'autres femmes dans *Cooperativa Cesteira de Gonçalo*[518], un film réalisé par Cinequanon[519] pour le programme « Artes e Ofícios » diffusé sur RTP1 durant le PREC. Partant de questions sur la répartition des tâches et l'inégalité des salaires (au début du film, il est précisé qu'un homme gagne alors 100 escudos[520] contre 70 pour une femme), le réalisateur finit par demander : « Pourquoi les hommes gagnent-ils plus ? » ; une femme répond : « Parce qu'ils le méritent plus. » Cette résignation apparemment pragmatique d'une femme partageant pourtant son travail avec des hommes pouvait alors sembler comme en totale contradiction avec le souffle émancipatoire normalement apporté par le mouvement révolutionnaire.

---

[518] Ce film documente l'organisation de travailleurs sous forme de coopérative pour supplanter le chômage dans le bourg de Gonçalo (Nord-est du Portugal). Ceux-ci reprennent une activité ancestrale dans la région : la fabrique d'objets en osier.

[519] Ont participé précisément au film : António de Macedo à la réalisation, Elso Roque à l'image, et Solveig Nordlund – pourtant membre du Grupo Zero – au montage.

[520] L'escudo fut la monnaie portugaise de 1911 à 2002, date à laquelle il a été remplacé par l'euro.

Ces deux exemples sont des signes d'une interrogation possible sur la présence des femmes dans le processus révolutionnaire, présence que le cinéma d'intervention sociale a pu aider à rendre visible. Dans un article sur la place des femmes durant la Révolution portugaise de 1974-1975, Marco Gomes écrivait :

> Intégrées dans un *modus vivendi* profondément hétérogène, les femmes ont conquis des espaces d'intervention et ont participé aux grands débats/conflits suscités par la période révolutionnaire. Cette nécessité de l'expression, de la puissance communicative, s'est portée sur le cadre politique, social et culturel. Elle a recouru à divers types de langages (verbal, kinésique, iconographique) et de canaux de transmissions (journaux, bulletins, revues et manifestes)[521].

La « nécessité de l'expression » évoquée par Gomes et ses « divers types de langages » amènent à penser que le film pourrait s'ajouter à ces « canaux de transmissions ». Cependant, dans la plupart des films étudiés ici, les films sont réalisés par des hommes (et quelques femmes) extérieurs à l'environnement filmé ; il ne s'agit donc pas de prendre pour des « canaux directs » ces exemples, mais comme des échos indirects de cette constellation de témoignages de femmes. C'est par ce biais que l'historien, ayant recours à l'analyse esthétique des films, pourrait contribuer modestement à compléter l'étude de la présence des femmes dans le processus révolutionnaire portugais, à insister sur le rôle des femmes dans les luttes ouvrières et sociales et, enfin, à éclairer l'influence possible du cinéma dans un processus d'émancipation.

Dans *Cooperativa Cesteira de Gonçalo*, une autre séquence intéressante explique peut-être la complexité de l'expression des femmes dans les films de l'époque. Devant l'absence de femmes dans la commission de travailleurs gérant la coopérative, l'équipe de tournage interroge les membres de la coopérative. Après insistance de la question, une femme finit par concéder qu'en effet, il faudrait une femme dans la commission. En réponse, un homme tente, lui, une justification de cette absence en évoquant le fait que, même si les femmes travaillent pour la coopérative, leur rôle tient aussi à la gestion du foyer, sous-entendant que les femmes n'ont donc pas le temps nécessaire pour s'impliquer dans la commission. L'homme énonce, sans le savoir, ce que la sociologie nommera la division sexuelle du travail, avec ici, les femmes au foyer, condamnées à la « double journée » de travail, et les hommes, libres de s'investir dans une activité extérieure au foyer, que ce soit un engagement politique ou, ce serait très

[521] Marco Gomes, « O lado feminino da Revolução dos Cravos », *Storia e Futuro*, 2011, nº 25, p. 2-3.

envisageable, une pratique de loisirs. Bernard Benoliel avait observé à peu près la même distinction de genres en analysant la place de Suzanne Zedet dans les films *À bientôt, j'espère* (Chris Marker, Mario Marret, 1968) et *Classe de lutte* (Chris Marker, Groupe Medvedkine de Besançon, 1969) : dans le premier film,

> elle restait ce corps discret, presque muet même si le désir de parler affleure déjà, retenu encore par une timidité, le poids du domestique, la vie pas facile, la parole de l'homme et un « principe de réalité », soit l'impossible conciliation d'une vie de femme et de mère avec les exigences du militantisme[522].

Et si Suzanne Zedet réussit à prendre la parole et à résoudre « dans l'action » les raisons qui la bloquaient auparavant dans le second film, ce n'était pas le cas de toutes les femmes en lutte dans le cas portugais.

Au Portugal, la division du temps hors travail s'opérait souvent ainsi : l'activité politique et la prise de décision semblaient communément attribuer aux hommes, et l'éducation des enfants, le ménage, la cuisine, dévolus aux femmes. En reconduisant cette opposition des sexes, toute la question féminine semblait prisonnière des voix masculines dominantes. Tout le film semble lui-même pris dans ce paradoxe. D'un côté, la voix off élogieuse – qui insiste sur la « forte tradition démocratique » de Gonçalo – souligne la volonté de faire l'éloge de cette petite communauté de travailleurs ayant mis en place un système coopérativiste parfaitement en adéquation avec les idéaux révolutionnaires en cours ; d'un autre côté, au cours du film, la révélation d'une inégalité saillante entre hommes et femmes dans l'organisation de la vie sociale, semble gêner l'équipe de tournage et montre que les tentatives d'émancipation ne sont pas en cours dans tous les domaines, ni dans tous les endroits.

S'affranchir des discours qui ont été imposés pendant des années, voire des siècles, notamment par l'Église catholique (et qui continuent de l'être), et qui ont été confirmés et appuyés de manière encore plus péremptoire par le régime d'*Estado Novo*, devait être perçu alors comme un défi d'autant plus difficile. Marco Gomes rappelle à ce titre que les

> directives éducatives confinaient la femme au foyer, lieu privilégié pour le développement de son activité d'épouse attentive et de mère sacrifiée. Le travail féminin en dehors de la maison n'était pas apprécié parce qu'il perturbait la cohésion familiale. La soumission envers

[522] Dans Nicole Brenez et Christian Lebrat (dir.), *Jeune, dure et pure!: une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris ; Milan, Cinémathèque française ; Mazzotta, 2001, p. 332.

> l'homme, auquel elle devait obéissance, était inscrite dans les documents juridiques. Le conservatisme catholique régulait les coutumes et la morale. Enfin, la censure, loin de ne se résumer qu'à un système anecdotique de coupures et de freins imbéciles, modelait les idées et cherchait à conserver un ethos culturel bien défini[523].

Il faut confronter cette affirmation avec le fait que, même s'il existait déjà avant la Révolution portugaise de 1974-1975 un « renforcement des revendications féminines pour de meilleures conditions de travail, l'augmentation des salaires et la création de structures sociales[524] », la condition de la plupart des femmes au Portugal était encore très compliquée en 1974.

Cette expression inattendue d'une résignation ou d'une méfiance envers le renouveau que pourrait apporter l'élan révolutionnaire prend autant sa source dans l'héritage du régime salazariste qui a irrigué la société pendant près d'un demi-siècle de son idéologie conservatrice, que, c'est une hypothèse, dans une perception plus lucide des femmes quant aux changements réels possibles. Les femmes étaient en effet doublement dominées avant le 25 avril : soumises, comme la plupart, aux duretés du régime (répression, censure, surveillance, rigueur, pauvreté), elles étaient (et ce, même après le 25 avril 1974) également dépendante de la domination masculine.

C'est sans doute par ce prisme qu'il est plus aisé de saisir le nombre conséquent de témoignages de femmes dans les films de la période révolutionnaire qui laissent entendre un certain détachement, voire une profonde désillusion concernant la capacité d'une révolution à améliorer leur condition de vie. L'exemple le plus saillant provient des entretiens réalisés par Glauber Rocha dans *Les Armes et le peuple*.

### 3.2. Esthétique des paradoxes internes d'une révolution

En effet, le contraste entre l'attente d'une euphorie révolutionnaire et la teneur résignée des propos des femmes est révélé par les choix esthétiques de ces séquences. À un moment du film, une jeune femme, cadrée derrière un grillage, finit par répondre un « peut-être » hésitant à la question assénée avec vivacité par Glauber Rocha lui-même : « Vous croyez en la révolution ? ». Plus tard, quand le cinéaste brésilien risque une autre question « Que pensez-

[523] Marco Gomes, « O lado feminino da Revolução dos Cravos », *op. cit.*, p. 4.
[524] *Ibid.*, p. 6.

vous qu'il faille faire pour changer la situation ? », cette fois, avec conviction, la femme relève la tête et dit « Travailler ». En à peine quelques minutes de film, l'entretien révèle en outre que la femme gagne moins que son mari, qu'elle vit dans une « *barraca* » (habitat très précaire), avec plusieurs enfants, et qu'en plus de travailler pour « survivre », elle doit gérer le foyer et la famille. La sanction de la « double journée » ressurgit et l'abnégation fataliste de la femme brise quelque peu le dispositif emphatisant de Glauber Rocha qui provoque par des questions rapides, s'insère dans le cadre de l'image, jouant sur des contre-plongées pour créer des tableaux révolutionnaires. L'esthétique de Rocha semble s'échouer en partie sur la rudesse et la clairvoyance des femmes. Cet aspect fait écho à un film du programme « Nome-Mulher » réalisé par Cinequipa : *Applied Magnetics – O Inicio de uma Luta*. Dans le film, plusieurs femmes témoignent de la dureté de leurs conditions après que le patron ait abandonné l'entreprise ; la plupart d'entre elles apparaît très abattue et n'augure que peu de bonnes choses pour les suites du processus.

Cependant, cet écart entre la croyance dans le phénomène révolutionnaire (relativement explicite à travers l'engouement de Glauber Rocha, ou la participation active de l'équipe Cinequipa dans le processus, comme en est témoin le film *Les Chemins de la liberté* en 1974) et la parole désabusée des femmes peut se lire comme une traduction des différences sociales (ou de classes) entre les journalistes et cinéastes d'un côté, et les personnes interrogées, ouvrières ou paysannes.

Pour mieux comprendre ce phénomène, il faut revenir sur le montage du film *Les Armes et le peuple*. Les séquences où Glauber Rocha interrogent des femmes plutôt pauvres – images d'Épinal d'un peuple prolétarien – sont montées en continuité, formant en quelque sorte une « séquence féminine » dans la première partie du film. Un peu plus loin, une autre séquence intervient avec plusieurs jeunes femmes, sans doute étudiantes, qui proposent, elles, un discours différent, plus structuré, révélant un bagage idéologique et culturel solide, et se montrant optimiste sur l'avenir des conquêtes de nouveaux droits pour les femmes. Durant l'entrevue, Glauber Rocha leur demande ce qu'est le Mouvement démocratique des femmes (MDM) qu'elles viennent d'évoquer, signalant par la même occasion qu'elles s'inscrivent dans ce mouvement rattaché au PCP, et issu d'un courant féministe existant bon an mal an au Portugal depuis la fin des années 1960.

De fait, les deux séquences, mêmes placées à deux moments assez éloignés du film, entrent en résonance et démontrent les différentes perspectives féminines à travers une perspective sociale de classes : aux jeunes femmes, sans doute issues de la bourgeoisie lisboète,

ayant eu accès aux études supérieures et pouvant se retrouver dans des organisations militantes dont le terreau idéologique est en partie apportée par les féminismes européens et nord-américains, s'opposent les autres femmes, écartées du système scolaire (pour beaucoup, encore analphabètes), provenant plutôt du monde rural ou péri-urbain, encore soumises à des conditions de vie matérielles très précaires, et n'adhérant pas de manière aussi évidentes à des systèmes idéologiques *ex nihilo*.

Cette analyse n'est pas définitive et ne rend bien sûr pas compte de la complexité des réalités en cours dans le Portugal révolutionnaire. Sans nul doute, il a pu y avoir des convergences de luttes au moins temporaires, tout comme il est possible de trouver des femmes d'origine modeste, paysannes ou ouvrières, engagées dans des organisations militantes et participant activement aux événements sociopolitiques du pays. Il se trouve cependant que les films semblent avoir la capacité de dévoiler des réalités et des voix disruptives, non conformes à une « ligne générale » qui ferait converger tous les discours vers une seule et même finalité révolutionnaire. Ici, le mouvement social et politique de la séquence 1974-1975 apparaît, par le prisme des visions de femmes, avec ces contradictions internes. En outre, l'esthétique a également la capacité d'arracher à une partie de la technique les dissonances qui habitent le cinéaste : Glauber Rocha choisit de cadrer les femmes pauvres en contre-plongée et dans leur cadre de vie misérable, elles sont le symbole même des opprimées à ce moment précis, et à l'inverse, les étudiantes ou jeunes femmes plus politisées, sont filmées à hauteur d'hommes, à l'égal de Rocha. Ces choix confirment l'analyse d'Ismail Xavier :

> Dans l'univers de Rocha, les qualités de l'intellectuel ne résident pas dans la discipline de l'organisateur ou dans la patience du pédagogue toujours prêt à éclairer le verbe. Elles résident dans le courage de l'agression qui engendre la catharsis par la violence, qui travaille l'inconscient[525].

Le parcours du cinéaste brésilien est lui-même fait de provocations et de prises de risques politiques, d'où son exil durant les années 1970 qui le font passer par le Portugal révolutionnaire. Il n'est donc pas anodin de retrouver cette capacité de provocation dans les séquences tournées pour *Les Armes et le peuple* ; cette opposition de styles entre les femmes prolétaires, emphatisées dans le cadre mais résignées dans leur voix face aux femmes bourgeoises aux paroles déterminées, n'est pas sans rappeler ce qu'Ismail Xavier nomme les

[525] Ismail Xavier, *Glauber Rocha et l'esthétique de la faim*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 204-205.

« dimensions du baroque[526] » chez Rocha, qui cherchent à éclairer, dans une certaine forme de violence, les enjeux, les risques – nous ajoutons les possibles motifs d'échec – d'une révolution.

### 3.3. L'ouvrière ou la parole épuisée

Si les femmes ont pu être filmées comme participant de manière générale au processus révolutionnaire, notamment dans les premiers jours suivant le 25 avril 1974[527], elles ont été des actrices fondamentales de la mise en avant de certains thèmes sociaux et de la prise de conscience pour l'ensemble de la société de grandes questions propres à être débattues en temps de rénovation politique. Ainsi, aux femmes mêlées à la foule des *Armes et le peuple* ou des *Chemins de la liberté*, viennent s'ajouter, par exemple, les ouvrières de Applied Magnetics ou de Sogantal. Dans deux films de Cinequipa pour le programme « Nome-Mulher », *Applied Magnetics – O Inicio de uma Luta* et *Le cas Sogantal* (*O Caso Sogantal*, 1975), l'équipe de tournage accompagne et saisit l'organisation de femmes dans le cadre de leur travail et révèle ainsi la quête d'autonomie des voix féminines dans un contexte de lutte. Comme l'a rappelé l'anthropologue et réalisatrice Nadejda Tilhou dans son travail sur le cas Sogantal,

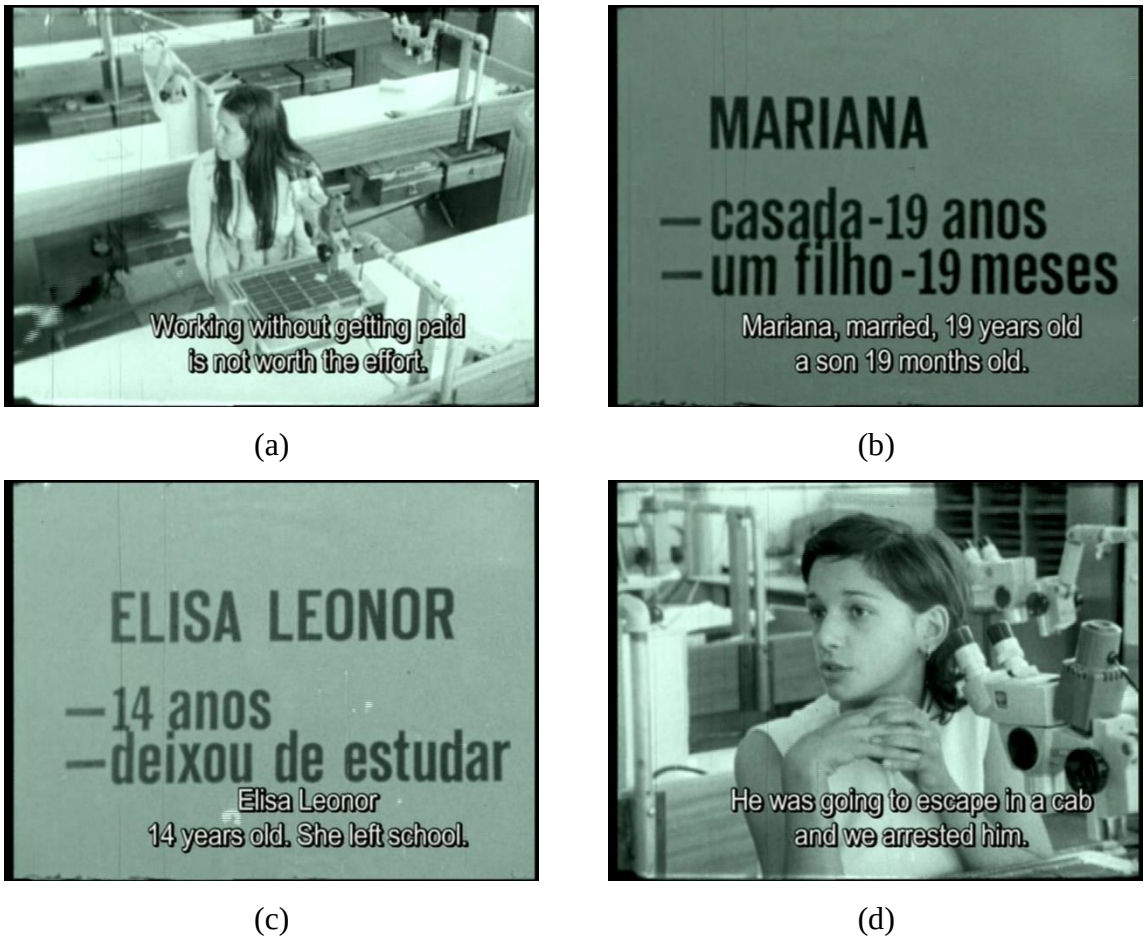
> si le 25 avril 1974, comme symbole de « l'arrivée de la démocratie » et de la nouvelle société portugaise, continue d'être commémoré chaque année, la mémoire du rôle des « masses anonymes » et notamment de son versant féminin, est une mémoire marginalisée sinon occultée[528].

De son côté, l'écrivaine Maria Teresa Horta affirmait que « tout le monde avait bénéficié du 25 avril 1974 au Portugal », cependant, elle précisait « particulièrement les femmes » parce que celles-ci avaient « soudain découverts qu'elles pouvaient descendre dans la rue et qu'elles pouvaient dire non »[529]. L'importance de la possibilité de « dire non » possède un sens particulièrement important lorsqu'il s'agit de combats sociaux.

---

[526] *Ibid.*, p. 198.
[527] C'est aussi ce que montre *Capitaines d'Avril* de Maria de Medeiros : les femmes ont été dans la rue dès le matin du 25 avril 1974. Ce sont d'ailleurs des femmes qui ont commencé à donner des œillets aux soldats, ce qui donna à la révolution naissante le surnom de « Révolution des œillets ».
[528] Nadejda Tilhou, « O Caso Sogantal: memórias de uma luta emblemática », *Arquivos da Memória*, 2002, nº 12-13, p. 133.
[529] Citations issues de Guilherme Correia da Silva, *As mulheres da Revolução dos Cravos | Portugal – 40 anos do 25 de Abril*, http://www.dw.de/as-mulheres-da-revolu%C3%A7%C3%A3o-dos-cravos/a-17510615, (consulté le 4 mai 2014).

*Applied Magnetics – O Inicio de uma Luta* fait le récit d'une entreprise délaissée par un patron états-unien en fuite après le tournant socialiste de la Révolution portugaise et de la tentative d'auto-organisation des ouvrières pour maintenir l'activité.




(a) (b)

(c) (d)

**Figure 9** – Quatre captures d'écran tirées du film *Applied Magnetics – O Inicio de Uma Luta* (Cinequipa, 1975) (Source : archives personnelles)

L'une des séquences les plus singulières du film est une succession d'entretiens réalisés dans l'usine même, dans un style pleinement hérité du cinéma direct. Chaque ouvrière interrogée est présentée à travers un carton indiquant son nom, sa situation maritale et, le cas échéant, le nombre d'enfants (cf. (b) et (c) dans **Figure 9**). Le choix du lieu est symbolique : les femmes sont filmées sur leur poste de travail, exactement à l'endroit où elles voyaient défiler les tâches à accomplir, usantes et répétitives, le jour entier, selon leur propre dire (cf. (a) et (d) dans **Figure 9**). Au moment où elles sont interrogées, elles sont donc en train de prendre du temps pour penser leur condition, fournissant une autre sorte de travail, introspectif et réflexif.

La production de l'usine étant à l'arrêt au moment du film, elles ne peuvent déjà plus travailler comme avant : l'espace a été subverti. Autrement dit, « pour un moment, l'usine se transforme en école[530] », donnant ainsi la possibilité d'une expérimentation de démocratie directe dans la commission de travailleurs, dans l'organisation de l'occupation et dans la libération des paroles d'ouvrières, permettant par ailleurs la création d'un moment collectif qui implique le dialogue autour de la mémoire des luttes passées et la projection vers le futur – c'est-à-dire l'avènement d'une prise de conscience des défis à relever dans la lutte sociale. Pour autant, la difficulté de l'entreprise de reconquête du pouvoir politique en somme jaillit comme la pire crainte du militant ; le rôle des femmes dans cette prise de conscience est encore une fois lumineux. Lorsque l'équipe de Cinequipa demande à l'une des ouvrières si elle pense que la lutte qu'elles viennent de mener va provoquer une « prise de conscience politique », la femme répond « Selon moi, je n'y crois déjà plus… », révélant une fois de plus cette désillusion diffuse.

### 3.4. Des générations de femmes et la libre parole

Contrairement au film *Les Armes et le peuple* au sein duquel les voix des femmes ne représentent qu'un surgissement ponctuel au milieu d'un processus plus vaste, les productions de Cinequipa pour le programme « Nome-Mulher » sont directement dédiées à la condition féminine[531]. Ces films semblent valider la phrase de Manuela Tavares : « Après le 25 avril 1974, des milliers de femmes ont senti, pour la première fois, ce que signifiait "participer" et "prendre la parole". Dans les réunions, qu'il s'agisse de petites ou de grandes assemblées, elles prenaient la parole, devant la stupéfaction de certains hommes[532]. »

La liste des titres de ce programme[533] révèle les différentes préoccupations de Cinequipa et de la responsable du programme, Maria Antónia Palla. Une part de ce corpus contient des portraits de femmes au travail, notamment dans le milieu rural (*La cueillette de l'olive* (*Apanha da Azeitona*, 1975), *Atadeiras de Peniche* (1975), *Du matin au soir* (*De Sol a Sol*, 1975), *Programme journalier d'une maîtresse de maison* (*Pequeno Diário de uma Dona de Casa*, 1975), mais aussi dans le milieu ouvrier (*Applied Magnetics – O Inicio de uma Luta*, *Le cas*

[530] Bernard Benoliel *in* Antoine de Baecque, Stéphane Bouquet, et Emmanuel Burdeau (dir.), *Cinéma 68*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008, p. 56.
[531] Il n'a pas été possible à ce jour de retrouver les dates de diffusion ; à terme, si le programme est mis en ligne par *RTP Arquivos*, il sera sans doute possible de retracer la chronologie exacte du programme.
[532] Manuela Tavares, *Feminismos em Portugal (1947-2007)*, *op. cit.*, p. 256.
[533] Voir la filmographie raisonnée en annexe, notamment la partie concernant Cinequipa.

*Sogantal*, et *Pour une couronne suédoise* (*Por uma Coroa Sueca*, 1975)) ; les autres films se répartissent entre films sur des sujets touchant à la place de la femme dans le processus révolutionnaire *Liberté est Nom de Femme* (*Liberdade é Nome Mulher*, 1974), films sur la femme et le foyer (*Une famille de l'Alentejo* (*Uma Família Alentejana*, 1974), *Nascer, Viver, Morrer. Paradinha, Moimenta da Beira* (1) et (2) ), films sur le rapport à l'éducation (notamment sexuelle) des enfants (*Planning familial* (*Planeamento Familiar*, 1975), *A Escola Aberta*, 1975), et des films sur des sujets de société plus précis (le divorce dans *O Divórcio* (1974), le logement dans *Direito a Habitação* (1975), les mères célibataires dans *As Mães Solteiras* (1975), et l'avortement dans *Falar sobre o Aborto* (1975) et *L'avortement n'est pas un crime*. Ce panorama des titres entre en résonnance avec les revendications des femmes dans le Portugal de l'après 25 avril 1974, avec la volonté de mettre sur le devant de la scène publique des sujets comme la maîtrise des naissances par le droit à la contraception, l'égalité de considération entre l'homme et la femme par la reconnaissance de la « double journée » de travail des femmes et, en conséquence, la demande d'une égalité salariale, mais aussi le droit au divorce, le droit à l'éducation, le droit à la parole, et le droit à l'interruption volontaire de grossesse – ce qui sera le point d'orgue des revendications féministes dans ce programme, au point de contraindre la RTP à interrompre « Nome-Mulher ». Ces films ont donc accompagné un plus vaste mouvement d'émancipation qui a été stimulé par le PREC, comme l'atteste Marco Gomes :

> La période de transition vers la démocratie a marqué le début de profondes altérations dans le quotidien de nombreuses femmes, avec des conséquences directes dans leurs vies. Par exemple : les personnes mariées à l'Église ont obtenu la possibilité de divorcer, l'égalité entre les femmes et les hommes a été officiellement consacrée dans tous les domaines de la vie, un salaire minimum a été fixé, des postes dans la magistrature judiciaire, dans les ministères publics, dans la justice, dans la diplomatie et dans toute l'administration locale ont été ouverts aux femmes, les dispositions qui réduisaient ou exemptaient les peines pour les hommes ayant commis des crimes contre leurs femmes ou leurs filles ont été révoquées, ou encore, le droit que l'époux avait d'ouvrir le courrier de sa femme a été aboli[534].

Si les films abordent parfois les sujets de manière frontale, dans d'autres films les sujets de société problématiques comme l'avortement, apparaissent de façon beaucoup plus implicite ;

[534] Marco Gomes, « O lado feminino da Revolução dos Cravos », *op. cit.*, p. 7.

c'est le cas dans le film *Nascer, Viver, Morrer. Paradinha, Moimenta da Beira* (2) de 1975 au sein duquel l'avortement n'est que suggéré au détour d'une question sur les potentiels « accidents » lors des accouchements de femmes dans le village de Paradinha.

Par ailleurs, une autre séquence de ce film traduit la libération possible de la parole des femmes à travers un dispositif qui se trouve à l'inverse de ceux évoqués précédemment. Jusqu'ici, la plupart des propos de femmes interrogées étaient saisis de manière individuelle face au collectif de l'équipe de tournage ; dans *Nascer, Viver, Morrer. Moimenta da Beira* (2), plusieurs femmes sont regroupées dans une même pièce et font face à la caméra, laissant presque penser qu'il n'y a qu'une ou deux personnes de l'équipe technique présente dans la pièce ; le « rapport de force » symbolique est ici renversé. L'intérêt de la séquence tient également au fait que les femmes ont des âges différents, permettant à Cinequipa de confronter au moins trois générations de femmes sur les mêmes sujets et ce, de manière simultanée, dans une seule séquence, voire parfois dans le même plan (la caméra se déplace légèrement pour cadrer l'une ou l'autre des femmes, assises les unes à côté des autres). Le réalisateur-interrogateur provoque successivement des réactions d'embarras ou de rire nerveux quand il interpelle les femmes sur des sujets tels que la place des femmes dans le village, le divorce, l'intimité du couple, la sexualité. À travers ce passage de discussions entre femmes de différentes générations, surgissent les multiples temporalités de la société portugaise, chacune d'elle avec ses croyances et ses motivations : la plus âgée défend le mariage comme un élément sacré de la famille qui ne doit jamais se rompre, la femme d'âge moyen soutient l'idée qu'il faut que le mariage se maintienne mais admet qu'il y a des circonstances où la bonne tenue du mariage devient compliquée, enfin, la plus jeune essaie d'assumer, timidement, que si le mariage ne permet plus le bonheur des époux, alors le divorce doit pouvoir être une solution raisonnable. Les mouvements de caméra choisis dans la séquence semblent décrire les relations de respect et suivent quasiment une sorte de hiérarchie familiale, révélant de manière assez subtile le jeu de regards entre les femmes présentes mais aussi les expressions du visage, certains gestes des mains, qui montrent comment le discours de la plus jeune tente une émancipation interne au sein du cadre de pensée des générations antérieures à la sienne.

Ainsi, les films militants des programmes télévisés, au premier rang desquels « Nome-Mulher », confirmaient l'idée que la Révolution portugaise de 1974-1975 avait également été une révolution féminine/féministe. La présence notable des femmes dans les images et l'expression possible de leurs voix dans le débat public ont montré comment la

> Révolution d'Avril a ouvert de nouveaux horizons à la femme portugaise, lui permettant de récupérer d'anciennes formes d'intervention dans l'espace publique et d'en inaugurer de nouvelles. La participation des femmes dans les manifestations, dans la gestion des entreprises, des syndicats, des organes de pouvoir local, dans les structures populaires de base, dans la presse, dans la culture et dans la politique, a été multiple, effective, et inédite. Les femmes ont imposé une présence jusqu'ici inexistante et ont ouvert la voie à des conquêtes qui ne sont pas encore toutes acquises[535].

Considérant l'analyse des films et notamment des images des femmes dans ce cinéma d'intervention sociale, il est intéressant de remarquer que la question féminine est un thème opportun pour interroger les limites de ce cinéma. La dimension provocatrice, chère à Glauber Rocha, paraît ici révéler les paradoxes internes d'une révolution à travers justement les discours féminins désabusés. Pour Cinequipa, les séquences analysées d'*Applied Magnetics – O Inicio de uma Luta* ou de *Nascer, Viver, Morrer. Paradinha, Moimenta da Beira*, attestent d'une situation sociopolitique préexistante : ceux qui ont la caméra venaient de Lisbonne, intellectuels bourgeois, et découvraient, sans doute un peu stupéfaits, les « autres » Portugais, parfois analphabètes, souvent misérables, et peu politisés (ou déjà sans illusions sur l'idéal de la lutte). C'est que, comme l'a rappelé le sociologue António Barreto : « Le clivage était grand entre, d'un côté, les régions de Lisbonne et de Porto, et de l'autre, le reste du pays[536]. » En ce sens, les réalisateurs semblaient arriver avec un discours et un cadre idéologique prédéfinis par leur milieu d'origine qui achoppaient en partie à saisir une réalité qui leur résistait. De surcroît, la situation des femmes leur apparaissait comme un des points les plus choquants et cela justifiait de s'y attarder, quitte à troubler, à créer un malaise ou à se retrouver sous les coups d'une nouvelle censure – ce qui finit par arriver pour *L'avortement n'est pas un crime* en 1976[537].

Cependant, à aucun moment ces films ne semblent laisser entendre que les femmes pourraient être des forces contre-révolutionnaires dans ce contexte, même si certains y ont vu l'imposition d'un regard politique et élitiste sur une partie du peuple, à l'image du sociologue Eduardo Cintra Torres :

> La vision pastorale du peuple rural dans l'information est devenue agressive, les ruraux étant persecutés par les caméras et les microphones pour prouver, négativement, leur

[535] *Ibid.*, p. 17.
[536] António Barreto, *Anatomia de uma revolução*, *op. cit.*, p. 19.
[537] Pour plus de détails sur l'interruption du programme et ses conséquences, voir dans le Chapitre 5, 1.2.1. L'avortement en question.

> ignorance et leur incompétence politique. Les journalistes préféraient comme victimes, les femmes rurales. Ils leur demandaient si elles savaient ce qu'était ceci ou cela, les élections et la démocratie, les partis et le MFA, et elles répondaient « non, monsieur », montrant ainsi que ce peuple n'était pas préparé pour le nouveau régime. Ce devait être à l'élite urbaine de le diriger. Le peuple était utilisé pour essayer d'éviter la tenue d'élections libres pour le peuple[538].

Le ton et l'insistance des journalistes ou cinéastes peuvent créer des situations problématiques, mais elles révèlent en fait les inégalités sociales préexistantes ainsi que les stratifications multiples d'une possible lutte des classes. Dans un ouvrage sur la « fabrication » d'une idée du peuple interrogée par plusieurs historiens, Tiago Baptista évoque lui aussi cet écueil du cinéma du PREC :

> Le PREC a signifié un abandon (temporaire) du cinéma moderne en optant pour des techniques cinématographiques qui contribuaient à fermer le sens à diminuer l'ambiguïté de la représentation de la réalité (…). La reconfiguration de la représentation du peuple a en outre privilégié le monde rural sur le monde urbain[539].

La quantité de films produits pendant le PREC – et dont les analyses proposées ici n'ont pas encore fait le tour – peut amener à réévaluer ces films sous le prisme d'une régression esthétique (l'abandon du modernisme selon Baptista) ou à travers les problèmes inhérents à un certain cinéma qui « fermerait le sens ». Cependant, envisager le cinéma du PREC selon cet angle pose deux problèmes. Premièrement, ces avis tranchés auraient tendance à condamner ces films au mépris, sinon à l'oubli. Ensuite, c'est nier la puissance des films à laisser transparaître, à leur corps défendant parfois, des paradoxes, des échecs, des résistances. La position des femmes, notamment de celles vivant dans le monde rural, doit plutôt se lire comme l'endroit où le cinéma militant rencontre une difficulté parce que la réalité trouvée n'est pas celle immédiatement désirée par le filmeur urbain ; cela n'enlève rien au fait que ce cinéma s'est interessé à celles et ceux qui ne sont jamais les héros d'une histoire. Plus généralement, en se confrontant à la pauvreté – c'est cela qui jaillit souvent à travers le malaise d'une équipe de tournage se trouvant face à des paysans ou ouvriers démunis et éloignés des centres de pouvoir et de décision – ces films essaient au moins de contrevenir à la « non-représentation

---

[538] Eduardo Cintra Torres, "O povo na televisão", *in* José Neves (dir.), *Como se faz um povo: ensaios em história contemporânea de Portugal*, Lisbonne, Tinta-Da-China, 2010, p. 435-436.
[539] Tiago Baptista, "Cinema, povo e público", *in* José Neves (dir.), *Como se faz um povo: ensaios em história contemporânea de Portugal*, Lisbonne, Tinta-Da-China, 2010, p. 462.

sociale[540] » du pauvre. Dans le cas portugais, c'était l'un des enjeux primordiaux du processus révolutionnaire.

Ainsi, même si l'une des femmes interrogées par Glauber Rocha dans *Les Armes et le peuple* affirme ne pas vouloir participer au défilé du 1er Mai, il semble que Rocha veuille plutôt insister sur le fait qu'une force plus grande était capable d'étouffer l'espérance révolutionnaire : l'extrême pauvreté et ses conséquences (humiliation, dégoût et peur). S'il y a dans ces films la vitalité de la parole, des gestes, de l'émancipation, il y a également l'autre face de la même pièce militante, la résignation et la désillusion.

[540] Arlette Farge, Jean-François Laé, Patrick Cingolani, et Franck Magloire, *Sans visages*, *op. cit.*, p. 11.

# Chapitre 7

## LE TEMPS DE LA RÉFLEXION

Je connais des moments durant lesquels la beauté jaillit du noir.
Dans l'amour. Dans la révolution. Dans le cinéma. Dans ce film.
MARIA REGINA LOURO[541].

Il convient ici d'opérer une légère projection au début des années 1980. Comme évoqué dans la première partie, la période 1977-1982 est une phase de transition pour le milieu cinématographique portugais, pris entre la nécessité d'internationalisation des productions et le poids grandissant de la télévision. Plus spécifiquement, le début des années 1980 coïncide néanmoins avec les sorties d'au moins deux projets ambitieux dont les racines se trouvent encore dans le PREC, et qui par leur réalisation longue et chaotique, se sont étendus jusqu'à la décennie suivante : *Bon peuple portugais* de Rui Simões et *Gestes et fragments* d'Alberto Seixas Santos. Ces deux films, évoqués à la toute fin de la première partie de cette thèse, sont des pivots à la fois symboliques, historiques et esthétiques qui permettent de saisir les enjeux du cinéma révolutionnaire et d'en étirer les propositions jusqu'aux années 1980, voire d'imposer tacitement les jalons d'une façon de concevoir le cinéma. Le premier est un film de montage, utilisant des images d'archives de la Révolution et intercalant des images tournées par Rui Simões et son équipe. Le second est un film-essai, reprenant comme sous-titre, l'intitulé d'un ouvrage du philosophe Eduardo Lourenço comme pour en proposer un prolongement naturel sous la forme cinématographique : « *ensaio sobre os militares e o poder* » (« essai sur les militaires et le pouvoir »). Le philosophe intervient lui-même dans le film, ainsi que le cinéaste Robert Kramer et le militaire révolutionnaire Otelo Saraiva de Carvalho.

Dans un premier temps, l'analyse peut se concentrer sur *Bon peuple portugais* de Rui Simões qui, par sa distance teintée tantôt de cynisme, tantôt de mélancolie avec les événements, est une réponse poétique aux expériences d'Avril mises en exergue dans les chapitres 5 et 6. Parce qu'il retravaille essentiellement les images produites pendant la période révolutionnaire,

[541] Maria Regina Louro, « A beleza irrompe do escuro », *Diário de Notícias*, 3 décembre 1981. Il s'agit d'un article à propos de *Bon peuple portugais*.

*Bon peuple portugais* agit comme un « film-révolution », sans cesse en mouvement, jouant sur la richesse des images (d'archives notamment). Ensuite, en introduisant dans la réflexion *Gestes et fragments*, il s'agit de saisir comment ces deux films ont pensé l'histoire de la Révolution, transposant la rupture révolutionnaire dans le champ esthétique.

## 1. Le film-révolution : *Bon peuple portugais* de Rui Simões (1981)

« (…) [C']est le grand film que j'ai fait[542]. » Par cette phrase, formulée dans un français quelque peu maladroit, Rui Simões voulait concéder que *Bon peuple portugais* est sans doute *son* plus grand film. Cependant, l'emploi de l'article défini « le » devant « grand film » laisse la porte ouverte à d'autres interprétations de ce lapsus : *Bon peuple portugais* est *le grand film* de la révolution.

Comme évoqué dans la première partie, et à l'instar d'un autre film réflexif (*Gestes et fragments*), la réalisation de *Bon peuple portugais* fut un processus particulièrement complexe et long. Ce processus mérite d'être relaté à l'aune du parcours du cinéaste qui lança le projet, auteur dans un premier temps durant la séquence du PREC, de *Dieu, Patrie, Autorité*. Rui Simões a en effet réalisé ce film dans l'urgence, à son retour d'exil en France et en Belgique, avec certains de ses amis et collègues belges de l'Institut des arts de diffusion où il avait étudié au début des années 1970. Avec ces mêmes techniciens (le chef opérateur Gérard Collet, la monteuse Dominique Rolin notamment) et plusieurs personnalités vers lesquelles Rui Simões se tourne au Portugal (le chef opérateur Acácio de Almeida et l'ingénieur du son Luís Saraiva entre autres), se crée en 1976 la coopérative Virver pour accompagner la sortie de *Dieu, Patrie, Autorité*, effective le 21 février 1976 à Lisbonne au cinéma Universal. Même si le film est censé répondre à la situation révolutionnaire et qu'il sort bien après les moments les plus « chauds » (notamment l'été 1975) du PREC, ce premier film semble avoir reçu un accueil assez important du public comme en attestent les souvenirs de Rui Simões[543]. De même, le producteur puis exploitant António da Cunha Telles se remémore : « J'ai montré à l'Universal, *Dieu, Patrie, Autorité* de Rui Simões, qui a été un gros succès[544]. » Si le succès public paraît réel, au regard des récits des témoins de l'époque, les chiffres sont plus difficiles à analyser, d'autant que le film a ensuite circulé dans un réseau parallèle de festivals, d'assemblées populaires et locales, de rassemblements syndicaux et ouvriers. Pour ce qui est de la durée d'exploitation, *Dieu, Patrie, Autorité* a tenu un peu moins que les trois mois évoqués par Simões mais il est resté à l'affiche du 21 février au 4 mai 1976[545].

---

[542] Extrait d'un entretien avec Rui Simões réalisé en avril 2010 à Lisbonne.
[543] Voir dans la Partie 3, Chapitre 9, 3. Une réponse culturelle à l'événement : une salle de cinéma comme centre éphémère du cinéma militant.
[544] Extrait d'un entretien avec António da Cunha Telles réalisé en octobre 2012 à Lisbonne.
[545] Source : *Diário de Lisboa*, année 1976. Le film sera reprogrammé pendant une semaine du 25 février au 3 mars en 1977 dans ce cinema.

Le premier projet produit totalement sous l'égide de la coopérative Virver fut *São Pedro da Cova*[546]. Réalisé dans le cadre d'un programme gouvernemental d'éducation tourné vers les adultes, les membres de la coopérative et Rui Simões en particulier collaborèrent avec des mineurs du village de São Pedro da Cova pour produire trois courts-métrages. Cette expérience singulière et « très enrichissante » fut le « laboratoire du langage »[547] de *Bon peuple portugais* d'après Simões. Ce langage est celui d'une quête qui puise dans le chaos des images (1.1.) pour redonner du sens à l'idée révolutionnaire (1.2.) ; cet élan essayiste est caractérisé notamment par un travail particulier sur le son et sur la voix off (1.3.).

### 1.1. Le chaos à l'origine de l'essai

La durée de production et les difficultés rencontrées pour réaliser *Bon peuple portugais* s'expliquent par deux biais principaux, puisés au cœur des mémoires des témoins de ce processus (essentiellement, les témoignages de Rui Simões lui-même mais également de ces collègues, notamment Solveig Nordlund, Fernando Matos Silva et José Nascimento).

Le premier aspect tient à la combinaison de plusieurs arguments évoqués dans les témoignages et les récits de cette production : la recherche et l'expérimentation permanentes autour du langage cinématographique et l'épuisement subséquent de l'équipe de Virver. Ainsi Rui Simões évoque la « folie » du projet *Bon peuple portugais* :

> Il m'a fallu près de six ans pour terminer *Bon peuple portugais*, c'était très compliqué parce qu'il a été fait de façon très expérimentale. Les bandes sonores étaient faites en même temps que le montage, les musiciens étaient directement connectés à la table de montage. Imaginer une moviola et un studio de son côte-à-côte, c'était de la folie. À cette époque, c'était de la folie totale, personne ne pouvait imaginer, alors que maintenant c'est possible avec la vidéo[548]…

Dans différents entretiens, et malgré la volonté de défendre l'idée d'un travail serein et constructif, le cinéaste évoque les débats permanents et sans doute les disputes inhérentes à cette énergie coopérativiste :

---

[546] Voir dans le Chapitre 5, 3.1. La formation à double sens de São Pedro da Cova (1976).
[547] Regina Guimarães, *Rui Simões. Retrospectiva*, *op. cit.*, p. 14.
[548] *Ibid.*, p. 14-15.

> Des années de folie totale… En fait, j'ai commencé le film avec une grande équipe, prospère, impeccable, tout fonctionnant à merveille, et j'ai terminé complètement seul, tout le monde m'abandonnant parce que, de fait, les gens étaient dépités avec moi, ils pensaient que j'étais fou, que ça n'avait aucun sens de continuer à faire ce film, ce film qui n'avait déjà plus aucun intérêt pour personne, parce que le temps était passé, la révolution était déjà finie depuis longtemps, et moi je me prenais la tête à faire ce truc[549]…

Le second faisceau d'éléments qui justifie la sortie tardive et chaotique de *Bon peuple portugais* est révélé par les problèmes rencontrés par le cinéaste pour obtenir certaines images qu'il souhaitait montrer dans son film[550]. Cette polémique sur la censure du film se déploya véritablement au moment de la sortie du film (tronquée selon Simões) en 1981 au Portugal. Néanmoins, le parcours du cinéaste, longtemps à l'arrêt après *Bon peuple portugais*, permet de garder pour plausibles les hypothèses d'un rejet de l'entreprise militante de Rui Simões, voire d'une censure. Des dizaines d'années plus tard, Rui Simões n'oublie pas que sa carrière cinématographique fut interrompue au début des années 1980 :

> (…) [I]l faut comprendre que ce n'était pas une blague quand, dans les années 1980, je demandais l'asile culturel en France ; j'étais venu voir Costa-Gavras alors président de la Cinémathèque française et on ne me croyait pas, avec les socialistes au pouvoir, avec Soares, pourquoi y aurait-il une censure ? Mais c'est justement ce même Soares qui m'empêchait de faire des films. Je savais que j'étais bloqué au Portugal[551].

Si le mot censure paraît fort, Solveig Nordlund souligne quant à elle, le « mépris » des gens envers le cinéma d'intervention : « C'est en cela par exemple que quelqu'un comme Rui Simões, pendant peut-être une dizaine d'années, n'a pas été considéré comme un véritable cinéaste parce qu'il était un cinéaste d'intervention[552]. » Mépris esthétique ou censure politique, la finalisation de *Bon peuple portugais* est marquée par la polémique ; le carton final du film (qui évoque des problèmes d'accès aux archives), preuve ou provocation, a un mérite, celui de ramener directement la question du cinéma militant et de son rôle dans une révolution et les luttes socio-politiques au cœur du film (et du débat).

---

[549] *Ibid.*, p. 15.
[550] Voir dans le Chapitre 5, 1.2.1.2. Le blocage du film de Rui Simões.
[551] Extrait d'un entretien avec Rui Simões réalisé en avril 2010 à Lisbonne.
[552] Extrait d'un entretien Solveig Nordlund réalisé en octobre 2012 à Lisbonne.

Ainsi, il y a au moins deux raisons qui expliquent la longueur prise pour finaliser *Bon peuple portugais*. Dans un premier temps, les questions de censure relatives à l'emploi d'images d'archives ainsi qu'une sortie commerciale insatisfaisante ont déjà été évoquées. La seconde justification de cette durée de réalisation mérite une attention précise pour comprendre la place de ce film réflexif dans l'articulation entre un dépassement des formes de cinéma militant du PREC et la tension vers l'élaboration d'une dialectique révolutionnaire propre.

Dans le cas du film *Bon peuple portugais*, l'expérimentation tient autant au dispositif particulier mis en place par l'équipe de Virver, qu'à la volonté de recherche esthétique du cinéaste Rui Simões. Cette dimension expérimentale est pleinement assumée par Rui Simões et ses collaborateurs. Le cinéaste met à l'épreuve sa propre pratique cinématographique, opérant ainsi une double révolution : elle suit le phénomène révolutionnaire et le surplombe temporellement, et elle revient aussi sur l'image, son origine, et sa mise en mouvement. En somme, l'étude de la réalisation du film et l'analyse du résultat semblent pouvoir justifier à eux-seuls l'emploi de l'expression « film de la révolution ». En cela, *Bon peuple portugais* appelle à revenir sur le terme même de « révolution ». Cette idée de la révolution qui est annoncée comme l'unique structure narrative du film.

Dans le langage courant, le mot « révolution » définit souvent une rupture brusque, un changement violent, un point de bascule critique d'un régime, d'un gouvernement. Dans le Dictionnaire de la langue française[553], cette acception du terme n'est pourtant que la huitième définition (sur neuf) présentée. Parmi les autres précisions ou nuances du mot, plusieurs sont d'ordre scientifique : de la révolution des astres en astronomie à la révolution de figures en géométrie notamment. Ces premières mentions de révolution sont intéressantes en cela qu'elles définissent la révolution comme un *mouvement* (et non plus comme un point déterminé de rupture) autour d'un axe immobile. Ainsi, en astronomie, la révolution d'une planète décrit son retour au point d'où elle était partie. En outre, selon la définition du dictionnaire Larousse, le mot vient du latin *revolutio* ou *revolvere* qui signifie « ramener en arrière ». Révolution, comme retour à un point de départ. Il semble que c'est à partir de cette définition que le travail au cœur de *Bon peuple portugais* s'éclaire d'une nouvelle perspective d'analyse comme un retour vers l'origine, comme un perpétuel mouvement autour de la question révolutionnaire (idéologique) et de l'épisode révolutionnaire portugais (historique).

---

[553] Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Nouvelle éd., Paris, Encyclopaedia Universalis, 2007, p. 6045.

### 1.1.1. Une dimension essayiste assumée

La construction du film suit un rythme avec un début, un milieu tonique (les révoltes, les collectivisations, les occupations d'usines, les cris) et une fin annoncée (la lente marche religieuse, les sonorités funéraires, la voix désenchantée). L'organisation semble reprendre ainsi ce que Roger Odin appelle une « tension fictionnalisante[554] ». En effet, le film se rapproche des scénarios les plus classiques de fiction au sens commun du terme, en cela qu'il y a une ouverture (naissance), des développements et des péripéties, et une résolution (mort). Toute la structure tendrait à emporter le film vers une fiction, ou comme le dit Roger Odin, à une « invitation à la construction d'une diégèse et d'une histoire[555] ». Retravailler les images, remontrer l'histoire, ressemble à s'y méprendre, à la construction d'une fiction.

La forme même de *Bon peuple portugais* est ainsi revendiquée comme essayiste ; dans un dossier de presse retrouvé dans les archives de la société de production Real Ficção de Rui Simões, rédigé par Teresa Sá, auteure également du texte poétique du film, peut se lire en introduction : « *Bon peuple portugais* est un essai dans le domaine de l'expérimental. » Dès lors, les termes « essai » et « expérimental » ici accolés se font écho et renvoient aux paroles de Rui Simões dans un entretien réalisé en 2010 : « J'essayais de faire quelque chose de plus artistique, j'essayais de faire en sorte que le film fonctionne avec beaucoup d'impact au niveau du langage ». Le terme « essai » revient deux fois dans son lexique verbal, comme s'il était évident que la construction du film avait été une recherche permanente.

L'énergie essayiste semble alors explorer une des dimensions de l'essai au cinéma[556], celle propre à la forme historique et qui consiste à exalter toutes les propriétés des trois médiums cinématographiques, l'image, le son et le graphisme. La séquence liminaire du film est à ce titre exemplaire, elle instaure l'égide inaugurale de Platon sur un plan d'eau ondulante et une musique jouée par un accordéon, qui n'apparaît que dans le plan suivant (cf. (b) dans **Figure 10**) ; bousculade des temporalités et des espaces, cohabitation de textes, de sons et d'images, mosaïque de sens (philosophique, historique, anthropologique, émotionnel).

---

[554] Roger Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, 183 p.
[555] *Ibid.*, p. 136.
[556] Selon Nicole Brenez dans un cours donné à l'Institut National d'Histoire de l'Art en 2010, ces dimensions de l'essai sont au nombre de quatre : la première se veut dynamique formelle travaillant à interroger les procédés symboliques du cinéma, la deuxième est la forme historique (celle dans laquelle se situe *Bon peuple portugais*), la troisième pose l'essai comme horizon esthétique qui pousse à l'inventivité, la dernière, renvoie à la structure argumentative hérétique susceptible d'œuvrer dans n'importe quel film.

L'essai au cinéma, selon les approches définitionnelles de José Moure, cherche à établir de nouveaux rapports signifiants entre les matériaux utilisés (images, sons, textes, références culturelles)[557]. Dans l'essai, la forme s'interroge souvent elle-même. Dans *Bon peuple portugais*, elle se révèle en tant qu'elle suit viscéralement le processus révolutionnaire – Rui Simões confesse dans plusieurs entrevues avoir du mal à revoir ce film parce qu'il lui fait revivre des traumas persistants, personnels et/ou mémoriels. La combinaison de contradictions apparentes confère au film sa dimension analytique singulière. De ses deux énergies *a priori* contraires, le plongeon mémoriel, affectueux, personnel et le recul étranger, critique, Rui Simões dégage, par la forme qui assimile également cette balance entre l'intériorité (les intonations de la voix off de José Mário Branco) et l'éloignement (les images fixes officiels), les termes d'une nouvelle analyse de la situation historique.

Cherchant à définir et défendre la forme essayiste en littérature, Theodor Adorno avait émis plusieurs pistes réflexives qui peuvent être reprises au cinéma :

> Lui reprocher [à l'essai], comme on le fait couramment, d'être fragmentaire et contingent, c'est postuler que la totalité est donnée, mais aussi, du même coup, l'identité du sujet et de l'objet, et faire comme si on était maître de tout cela. Mais l'essai ne veut pas rechercher l'éternel dans l'éphémère ni en distiller l'essence, mais plutôt éterniser l'éphémère[558].

La première phrase incite à faciliter la réception critique des images nombreuses utilisées et manipulées par Rui Simões et son équipe de tournage ; en effet, le flot continu d'images issues de diverses sources est renforcé par la segmentation quasi-systématique des séquences en moins d'une minute. Adorno conteste la rigueur cartésienne au même titre que *Bon peuple portugais* : dans le dossier de presse, le film y est ainsi présenté comme un « développement d'évènements hors de l'analyse aux cadres référentiels cartésiens ». L'idée qui se construit, tout au long du déroulement du film, soude de multiples fragments qui, pris indépendamment les uns des autres pourraient sembler contingents, ordinaires ou même inintéressants. Cet état mouvant des choses se fond dans le montage élaboré, dense et rapide. Dans ce découpage possible, dans cet acte politique fort qui consiste à raviver des images censurées, la démarche vise à une plus grande introduction dans l'image, dans ce qu'il faut garder de la période révolutionnaire. Loin de toute méthode prédéfinie, le film capte par liaisons, par réfractions,

---

[557] Dans Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin (dir.), *L'essai et le cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, 2004, p. 25-39.
[558] Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 14.

par résonances, un essentiel indéfinissable. Adorno parle, lui, de pensée profonde :

> Ce qui fait qu'une pensée est profonde, c'est qu'elle se plonge profondément dans la chose, et non qu'elle la ramène profondément à une autre. L'essai applique cela de façon polémique, en traitant de ce que l'on considère, selon les règles du jeu, comme dérivé, sans suivre lui-même le fil définitif de cette dérivation[559].

*Bon peuple portugais* puise au fond des images, il les désacralise, les connecte à d'autres (dans l'imaginaire du spectateur) et cherche en elles l'émergence sinon d'un sens, d'une sensation. Ces images, instants figés par la mécanique cinématographique, seraient des totems inébranlables si Rui Simões ne passait son temps à les interroger, et à les mettre en cause dans un rapport fiction / documentaire qui est lui-même dépassé par ce montage élaboré. C'est en ce sens que la deuxième phrase de la première proposition d'Adorno citée plus haut revêt une autre dimension. Plus que de chercher à revaloriser chaque image, plus qu'à en épuiser chaque potentialité, c'est un tout – l'essai monté – qui éternise, ou sublime, toutes les contingences d'une période passée. La démarche, ambitieuse, se veut démiurgique lorsqu'elle s'attaque au temps et qu'elle annihile l'idée d'un achèvement. Les pages se tournent, mais il est encore possible de tourner, revenir en arrière, corner, arracher, ou de reprendre quelques chapitres. Cette lutte contre le temps est lisible dans le texte de Maria Regina Louro, publié dans *Diário de Notícias* en décembre 1981 :

> J'ai demandé à Rui Simões si tout ce qu'il montre pendant plus de deux heures dans une salle obscure (la caverne de Platon ?) n'était pas une de ses inventions. Il m'a répondu que non : tout s'est passé ainsi. Cela a duré du 25 avril 1974 au 25 novembre 1975. Dix-sept mois. Cent trente-cinq minutes. Un film historique. Qu'on me pardonne : j'ai vu du Cinéma. Du didactisme, peut-être celui de la douleur, de la perte. Histoire, la mienne, la tienne[560].

### 1.1.2. La recherche d'un langage

*Bon peuple portugais* est, de fait, un film de montage. Derrière cette affirmation, s'éclaire tout un pan d'appréhension du film. Simultanément, celle-ci participe à soustraire également toute autre réflexion sur la forme. Le mot « montage » semble englober, expliquer, et donner

---

[559] *Ibid.*, p. 15.
[560] Maria Regina Louro, « A beleza irrompe do escuro », *op. cit.*

sens à l'expérience cinématographique proposée par le film de Rui Simões. Pourtant, et comme le soulignaient d'autres observateurs dès la sortie du film, il s'agissait d'une « nouvelle proposition de cinéma[561] » dans le champ du cinéma portugais et du cinéma militant durant les années postrévolutionnaires. Le montage joue ici un rôle autre que celui de créer une continuité narrative. Il ravive et recentre l'attention portée à cette même image : de l'image montée naît un nouveau regard sur l'image elle-même.

L'invention du montage conféra, dans l'histoire du cinématographe, une dignité artistique qui permettait, en partie, de dépasser le débat ontologique qui plaçait tantôt le cinéma du côté de l'attraction, tantôt du côté d'un art aux capacités illimités et synthétiques à l'image de la foi inébranlable de Ricciotto Canudo : « L'Art Septième concilie ainsi tous les autres. Tableaux en mouvement. Art Plastique se développant selon les normes de l'Art Rythmique[562]. » Des théories d'Eisenstein aux pratiques de Flaherty, des bases de Kouléchov aux expériences de Vertov, le cinéma pouvait alors s'émanciper des contraintes logistiques et exploiter les mécaniques de son fonctionnement essentiel. Tributaire de ces avant-gardes, le film de Rui Simões ravive plusieurs possibles et les applique dans une identité et un souffle propres. Travail de subversion des images, il s'agit aussi d'une reconstruction : de cet acte fondateur, le réalisateur et la monteuse (Dominique Rolin) extirpent la beauté et, dans l'expérimentation achevée mais mouvante, « cherche en arrière pour regarder le présent[563] » ou encore tente de rapprocher « quelque chose de loin avec quelque chose de près, et surtout dans le temps[564]… »

En réanimant les battements et soubresauts d'une période charnière et qui est donc forcément une période unique, *Bon peuple portugais* actualise en outre l'ambition de Pasolini qui décrivait le rôle du cinéaste comme double. En effet, par comparaison avec le rôle de l'écrivain qui se base sur une langue préexistante et n'a qu'un travail esthétique à produire, le cinéaste devrait quant à lui faire œuvre de linguiste puis d'esthète :

> […] l'intervention de l'auteur de cinéma n'est pas une, mais double. En effet : 1° il doit tirer hors du chaos l'im-signe, le rendre possible, et le tenir pour rangé dans un dictionnaire des im-signes significatifs (mimique, environnement, rêve, mémoire) ; 2° faire ensuite un

---

[561] C'est notamment le titre d'un article de Maria Filomena, « "Bom Povo Português" Nova proposta de cinema », *O Comércio do Porto*, 16 septembre 1980.
[562] Ricciotto Canudo, *Manifeste des sept arts*, Paris, Séguier, 1995, p. 14.
[563] António Roma Torres, « Função do cineasta: um trabalho experimental e de pesquisa », *Jornal Nacional*, avril/1980.
[564] Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Nouv. éd., Paris, « Cahiers du cinéma » / Éd. de l'Étoile, 1998, vol. 2, p. 405.

travail d'écrivain : c'est à dire ajouter à cet im-signe purement morphologique la qualité expressive individuelle.

Alors que l'intervention de l'écrivain est une invention esthétique, celle de l'auteur de cinéma est d'abord linguistique, puis esthétique.[565]

Le montage – là où « [t]out refleurit[566] » – et le travail « linguistique » à l'œuvre dans le film de Rui Simões s'appuient sur une logique ternaire qu'il faut détailler en amont.

### 1.2. Révolution/dialectique : naissance, croissance et mort d'une idée

L'expérimentation s'opère plus profondément dans la structure même du film qui, refusant une narration linéaire, chronologique et assujettie au discours, suit la proposition suivante, énoncée dans le dossier de presse du film : « Le film est à peine un regard intimiste sur : la naissance – croissance – mort d'une idée qui s'écoule entre le 25 avril et le 25 novembre. » C'est donc ce programme conceptuel qui sous-tend l'avancée du film.

#### 1.2.1. Le monde sensible et les ombres de la caverne : les images qu'il faut voir

Le recul temporel et physique qui sépare la fin des évènements de la sortie du film, le processus de production et la volonté créatrice de Rui Simões, évoquent *une* philosophie à l'œuvre dans le film :

> Quand le prisonnier a vécu longtemps dans la pénombre de la caverne, et qu'il revient à la surface, si on lui montre les objets directement touchés par la lumière du soleil, ou le soleil lui-même, il ne voit rien, ébloui. Il faut d'abord éduquer sa vue, lui faire contempler les choses dans la pénombre, et ensuite, augmenter progressivement la lumière, jusqu'à ce qu'il soit capable de regarder le soleil en face[567].

Cette phrase tirée de *La République* de Platon renvoie à l'allégorie de la caverne qui, si l'on doit le rappeler, évoque les différents stades de l'accès à la Vérité. Cette idée de l'apprentissage, du travail à accomplir provoque évidemment des résonances politiques : Platon

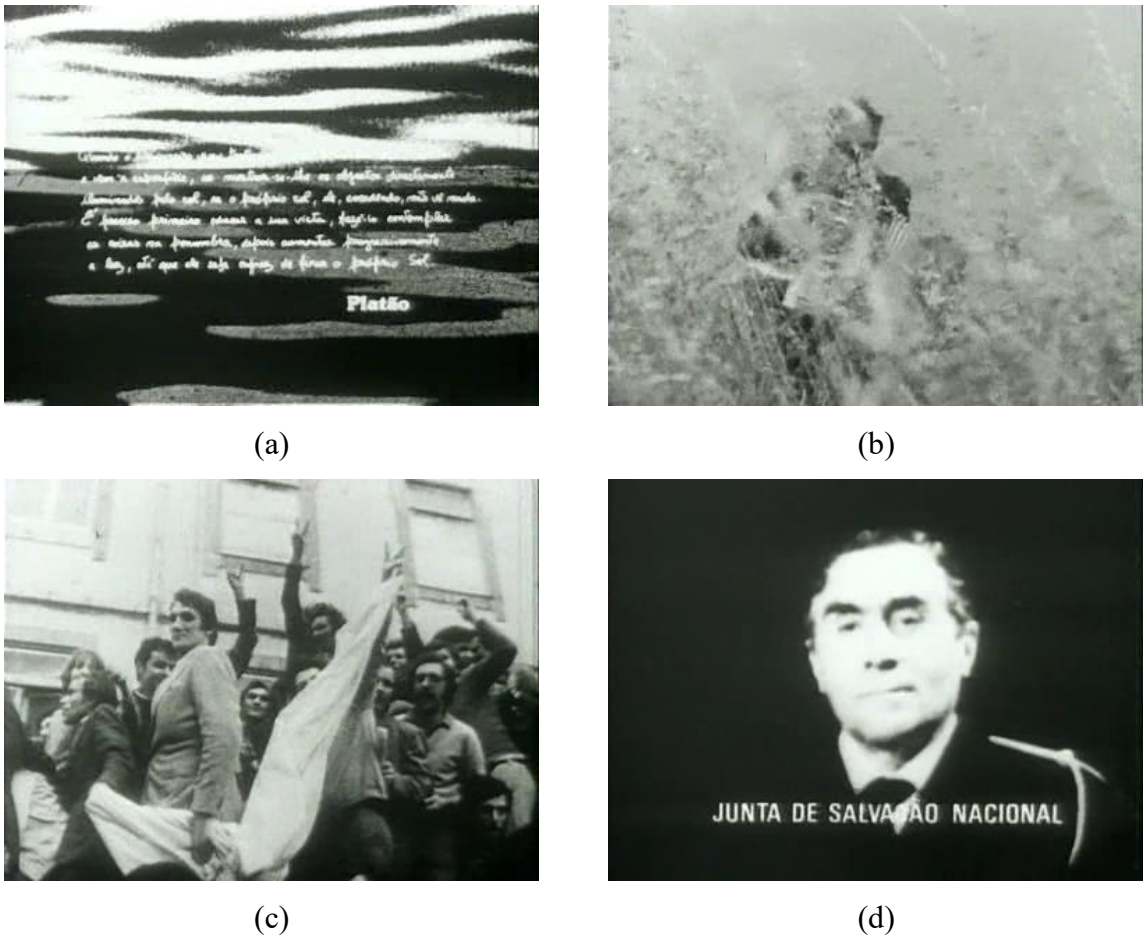
---

[565] Pier Paolo Pasolini, *L'Expérience hérétique*, *op. cit.*, p. 138.
[566] Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1995, p. 89.
[567] Extrait de *La République* de Platon, cité en insert et en voix off au début du film (cf (a) dans **Figure 10**).

explique également que les dirigeants de la cité doivent travailler dur et être bien formés avant de venir au pouvoir par nécessité et non par goût de l'autorité – on voit ici comment cela peut être tourné vers les capitaines d'Avril, des militaires qui n'étaient pas prêts à gouverner et qui peuvent, en ce sens, avoir « cédé » devant des figures charismatiques du pays, que ce soit le général Spínola ou les leaders des partis (Soares, Cunhal, Sá Carneiro[568]). Cependant, se manifeste ici également une réflexion sur l'image et son pouvoir. L'archive serait ici le matériau premier brut, captation d'une réalité, d'évènements définis.

Or la séquence d'introduction du film, dans sa partie où elle utilise des images d'archives (les captations de la journée du 25 avril), est toujours perturbée techniquement (ralenti, effet d'ondulations – ou si l'image est figée comme lors du plan sur les visages de la Junte de salut national, la caméra bouge – cf. (c) et (d) dans **Figure 10**) et surtout, elle intègre des images sans date tournées par l'équipe de Rui Simões (accouchement, chants, plans d'eau, etc. – cf. (b) dans **Figure 10**).

[568] Respectivement leaders du Parti socialiste portugais, du Parti communiste portugais et du Parti populaire démocratique (PPD).




(a) (b)

(c) (d)

**Figure 10** – Quatre captures d'écran tirées du film *Bon peuple portugais* (*Bom Povo Português*, Rui Simões, 1981) (Source : DVD du film *Bom Povo Português*, Real Ficção, 2004)

La superposition du même chant, « Grândola, Vila Morena » avec plusieurs voix empiétant sur tout (l'image comme le son), ajoute à une représentation de la confusion, du non-discernement : l'euphorie révolutionnaire semble réunir tout un peuple, dans une communion et une libération qui interdit toute prise de recul. La révolution peut ainsi être le lieu de l'unité, de l'uniformisation, et pourquoi pas de l'ignorance, comme le souligne Rui Simões :

> Dès que j'arrive à Lisbonne [au moment de la révolution], j'ai su que c'était fini. J'ai vu qu'on n'en était pas capables. C'est avec une grande distanciation qu'on comprend les choses, même si je n'aime pas dire ça. Je venais et je ne comprenais rien. Et je voyais qu'on n'avait pas la capacité de gérer, c'est très fragile, très fragile... La culture n'existait pas, la formation

n'était pas suffisante, la police secrète détournait les choses et on sentait la fragilité de la révolution[569].

L'archive ainsi manipulée n'aurait donc pas valeur d'affirmation d'une réalité, elle est un outil d'apprentissage entre les mains du réalisateur : les images sont celles que les Portugais ont vécu quelques années auparavant, pourtant, elles ne sont jamais vraiment les mêmes, toujours mouvantes, réécrites, revues. Elles semblent servir une construction, un propos, mais sont encore plongées dans le monde sensible, soumises à une perception vague et indistincte.

Cet état renvoie à une autre conception platonicienne : celle de l'opinion. Les images représentent des ombres, à peine entrevues par les yeux des spectateurs. L'image n'aurait alors pas de sens, de force intrinsèque, seule. C'est l'effort qui est consenti autour d'elle qui crée un sens. Les images d'archives sont des images vues, revues, intégrées, intériorisées voire peut-être stéréotypées, devenues des symboles ou des clichés. Dans *La République* de Platon, il est dit que l'opinion est quelque chose d'intermédiaire entre le savoir et l'ignorance[570]. Les images données comme telles sont comme l'opinion, elles ne sont qu'apparences incertaines. L'écueil serait d'y adhérer sans examen critique, tout le contraire de la démarche à avoir face à ce type de film qui provoque, s'accélère, ralentit, déforme, fuit. La réflexion platonicienne exige une disponibilité d'esprit tout comme le film.

Les philosophes ont pour la plupart contesté la valeur de l'opinion. Les opinions proviennent de sources non contrôlées, non maîtrisées et non réfléchies : l'expérience quotidienne, les médias, l'éducation, l'intérêt, les passions. L'ensemble de ces phénomènes ont une influence incontrôlée sur l'esprit. Et les images ? De manière spontanée, irréfléchie, l'homme reproduit des jugements tout faits prononcés par des individus qui ont sur lui une certaine autorité. Reproduire une opinion : le film en prend le contre-pied, en essayant de montrer par la reproduction même des images la valeur de ce qu'il est possible de voir, ou mieux, de revoir.

Ce qui caractérise donc l'incorporation d'opinions, c'est la passivité intellectuelle. Celle-ci est le lot commun des hommes, au moins au début de l'existence : le nourrisson qui naît au début du film est ainsi une figuration corporelle de l'être vivant passif, au départ d'un cheminement qui peut l'emmener des années plus tard, à l'âge de raison, comme ceux des enfants de la dernière scène du film, à s'interroger sur la mort, et à revoir alors ce qu'il faut

[569] Extrait d'un entretien avec Rui Simões réalisé en avril 2010 à Lisbonne.
[570] Platon, *La République*, Paris, LGF, 2005, p. 302-303.

garder, ce qu'il faut *connaître*.

Ce qui se joue dans ces images éblouissantes puis claires, c'est l'éducation de notre regard, c'est de tirer du noir, de l'opinion et de la mémoire, une idée plus nette de ce qu'il faut (re)garder. Travaillant la dialectique ascendante platonicienne, le premier effet de *Bon peuple portugais* est bien d'aveugler, de troubler, et d'attirer.

### 1.2.2. Le monde des Idées : saisir l'essentiel

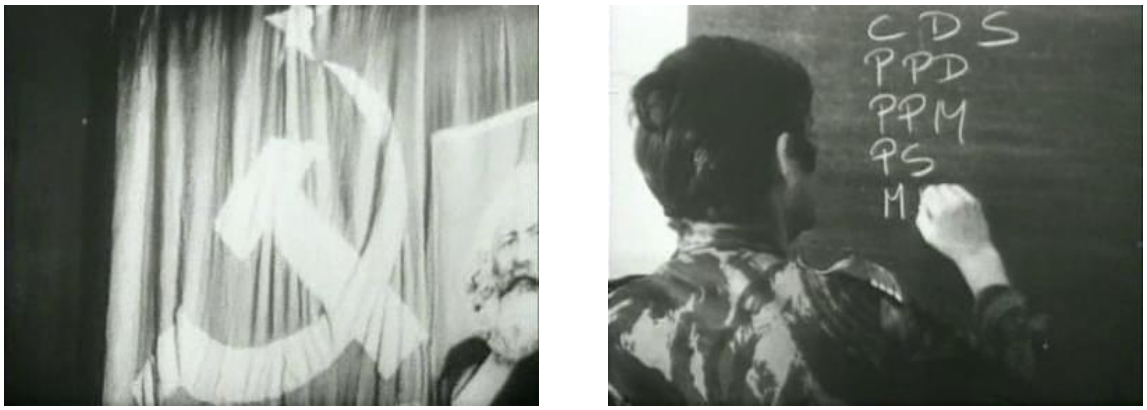
Arrivé à la sortie de la caverne, l'homme doit s'habituer à la lumière et aux objets réels qu'il ne voyait que par leurs ombres. Cette montée prend forme dans le film grâce à une habitude prise au fur et à mesure du défilement : le spectateur s'accommode effectivement du montage vif, de l'alternance entre archives et images nouvelles, et des différentes manipulations stylistiques (ralentis, déchirements, bruitages, etc.). Ce processus d'acclimatation se révèle être celui de l'accession à la connaissance, de la contemplation des idées pures chez Platon :

> [L]a montée, avec le spectacle du haut, sera la montée de l'âme vers l'espace spirituel. (…) Ce qui se manifeste à moi prend la tournure suivante : dans l'ordre de la connaissance, c'est à la fin que la forme idéale du Bien est vue, à grand-peine, d'ailleurs ; et quand on l'a vue, on est amené à conclure qu'elle est effectivement en tout la cause universelle dans l'ordre de la droite raison, de la beauté ; que, dans l'ordre du visible, déjà, c'est elle qui enfante la lumière et le souverain de la lumière, comme, dans l'ordre spirituel, c'est elle-même qui agit en souveraine pour dispenser la vérité et l'esprit – et je pense qu'il faut la voir pour se conduire avec sagesse dans la vie privée comme dans la vie publique[571].

Ce summum de la dialectique contemplante répond à la prise de conscience collective qui se matérialise durant la révolution par le choix électoral d'avril 1975 ; dans les images, Rui Simões saisit le moment intuitif par le discours d'un syndicaliste demandant une « vraie prise de conscience » face à « l'arithmétique électorale » des politiciens. L'idée du choix se décline alors dans deux séquences successives : d'abord, dans des images particulièrement lumineuses de rassemblements partisans, où flottent les drapeaux de chaque courant politique, et où l'on observe des affiches et slogans de tous bords (cf. (a) dans **Figure 11**). Ensuite, une séquence montre un « professeur » militaire récapitulant avec ses soldats la liste des différentes

[571] *Ibid.*, p. 309.

formations politiques présentes aux élections de 1975 (cf. (b) dans **Figure 11**).




(a) (b)

**Figure 11** – Deux captures d'écran tirées du film *Bon peuple portugais* de Rui Simões (Source : DVD du film *Bom Povo Português*, Real Ficção, 2004)

La première séquence est ainsi une sorte de réceptacle visuel, compilation de moments fatidiques où, comme le souligne le narrateur, le peuple a maintenant le choix comme dans un « magasin de régimes » (politiques). On rejoint la prose platonicienne qui exige du connaisseur éclairé de retourner son savoir sur les ignorants pour diriger la cité. Le connaisseur n'est pas tant le cinéaste que le spectateur, qui expérimente simultanément et inconsciemment le processus.

L'apothéose de la Révolution est atteinte lorsqu'il faut faire un choix : la continuer ou la normaliser. Ce choix induit dans la foulée une question esthétique : quelles images doit-on garder ? Une réponse est dans le texte du film, le peuple n'était pas prêt : « On imagine la possibilité d'inventer l'existence selon sa fantaisie, malgré la distance qui sépare le fond de la caverne du soleil. Parmi tous les régimes du monde, celui-ci paraît le plus proche de l'aube. »

### 1.2.3. La Révolution tourne sur elle-même : éduquer les regards

L'intuition platonicienne est ici mise à mal : l'apprentissage de la connaissance conduit à un échec matériel. Il n'y a pas de changements, et beaucoup d'éléments restent dans l'obscurité, il suffit pour s'en convaincre de relever dans la structure du film, la permanence des

témoignages de paysans et ouvriers pour qui rien ne change[572]. La Révolution semble ainsi en revenir à un point de départ, non pas le fascisme, mais un régime normalisé, capitaliste, aux mains des seules forces de pouvoir qui méprisent, dans une lecture évidemment marxiste, les classes prolétaires. Rui Simões n'a sans doute pas oublié la précision de Platon : « Avec un peu de réflexion, on se rappellerait que deux occasions de trouble affectent les yeux : le passage de la lumière à l'obscurité, et le passage de l'obscurité à la lumière[573]. »

La fin du film, emplie d'une désillusion assumée, évoque la mort de l'idée révolutionnaire, respectant ainsi le programme originel de Rui Simões. Deux séquences, sortant du contexte historique puisque ce ne sont pas des documents d'archives de la Révolution portugaise de 1974-1975, proposent alors d'autres pistes pour retrouver un semblant de dialectique descendante, celle du retour de l'éclairé vers ses anciens camarades, encore prisonniers de la pénombre caverneuse.

Premièrement, une mise en scène semble primordiale dans l'analyse de cette conception platonicienne. Il s'agit de la courte séquence, tournée en un plan, montrant Otelo Saraiva de Carvalho, idole déchue, face à un écran de télévision au moment de l'investiture du général Eanes comme président de la République. Un premier décalage est opéré entre le temps de la révolution et le temps montré à l'écran de la petite télévision, l'investiture du président Eanes n'intervenant qu'en juin 1976. Le jeu sur les temporalités justifie une aisance de la connaissance seulement autorisée par le recul critique. Plus intéressant encore, la scène est une mise en abyme concrète et visuellement simple, efficace, de la propre histoire d'Otelo Saraiva de Carvalho qui, d'un coup, rassemblait à lui-seul tous les espoirs évanouis d'une autre société. Placé face à sa propre défaite, l'image renvoie à la position du spectateur, Otelo Saraiva de Carvalho paraissant parfaitement concentré, le visage posé sur une main rassurante, et les jambes croisées. À la passivité du spectateur se substituent alors la fatalité et l'impossible action. Le spectateur avait peut-être été trop ébloui, trop tôt et trop intensément par les bonheurs promis de la Révolution.

Cette fatalité et cet emprisonnement des acteurs sont renforcés par le thème musical de To-Zé da Fonseca Mendes qui ouvrait le film lors de l'accouchement : la douleur refait son apparition, et semble condamner cette fois les esprits à une mort visuelle certaine. En effet, en allant plus loin, la séquence, par l'usage d'un zoom-dézoom (ainsi qu'un léger panoramique), avec Otelo Saraiva de Carvalho comme repère statique, insiste sur le fait que le film lui-même

---

[572] Voir aussi 3.1. La dureté de la lutte : émancipation et résignation dans le Chapitre 6.
[573] Platon, *La République*, *op. cit.*, p. 310.

est tributaire du mouvement révolutionnaire et de son échec : le zoom-dézoom rappelle la circularité révolutionnaire dans son va-et-vient mécanique en même temps que cela atteste de la présence d'une caméra, revendiquant alors le pouvoir (et la fragilité) des images. C'est ici un des motifs de ce « film-révolution » que d'incorporer l'action et la réflexion dans le même élan dialectique.

La deuxième séquence qui participe de cette clôture sur l'idée de mort est celle du « dîner bourgeois », placée juste avant l'image d'Otelo Saraiva de Carvalho. Elle représente *a priori* le retour d'un discours conservateur et justifie le colonialisme pourtant désuet. L'homme, figure du patriarche, regarde la caméra, s'adressant ainsi de manière simple au spectateur ; le procédé insiste sur l'idée d'un Portugal qui doit regarder désormais sa propre histoire. Plus tôt dans le film, on entendait en effet José Mário Branco prononcer : « Le Portugal a été, pendant des siècles, un empire colonial. Équivoque. Après la perte des Indes, le Portugal s'est tourné vers le Brésil. Après le Brésil, il lui est resté l'Afrique. On peut se demander : et après l'Afrique ? Requiem… suspendu. »

Le propos, vindicatif, vise à contrer le colonialisme, à révéler cette propension du peuple portugais à regarder vers l'océan plutôt que son propre territoire. La séquence semble problématiser ce qu'Eduardo Lourenço décrivait ainsi : « Le Portugal se vit "au-dedans", dans une sorte d'isolement sublimé, tout en se montrant "au-dehors" comme l'exemple même des peuples à vocation universelle, allant jusqu'à disperser son corps et son âme dans le monde entier[574]. » Les propos et l'image, sont ici des miroirs où se reflètent les doutes d'une société : il faut se retourner et regarder le travail à accomplir. En même temps, la chanson et son texte contredisent la croyance du patriarche bourgeois :

> Non, non et non / Je ne veux plus / Me souvenir de toi / Ni entendre mon cœur / Qui bat, qui bat
>
> Non, non et non / Je ne veux plus / Entendre ta voix / Ni même te demander pardon / de t'avoir menti tant de fois
>
> Tout est fini, tout est mort / Rien n'est resté, ni les regrets / Puisqu'il est fatal / D'y avoir une fin / Ne reviens plus vers moi.

[574] Eduardo Lourenço, *Mythologie de la Saudade : essais sur la mélancolie portugaise*, Paris, Chandeigne, 1997, p. 8.

La construction est encore une fois plus complexe qu'il n'y paraît. Se fait jour un décalage entre la chanson qui aspire à la fin d'une histoire, celle sans nul doute, du colonialisme et du Portugal enserré dans le passé archaïque, et les images qui sont celles d'une esthétique classique, de la société bourgeoise qui réfute la Révolution. Dans la forme, la scène paraît quelque peu incongrue, d'une froideur et d'une sobriété éclatantes face à tout ce qui vient de se passer. Le cadre est net, les mouvements rares, le montage conventionnel : la chanson qui dit « Tout est fini, tout est mort » renverrait-elle à un ancien cinéma, et donc à un ancien état du Portugal ?

La dialectique descendante platonicienne procède à l'éducation, elle passe visuellement dans *Bon peuple portugais* par des procédés de confrontations avec des entités visuelles classiques (le dîner) ou allégoriques (l'écran de télévision). Enfin, l'illumination vient de l'ultime scène, qui, comme une évidence, se joue dans une école. Le processus d'acquisition de la connaissance passe ainsi dans le film par une éducation progressive du regard aux images ; cette mécanique, Bergson en avait déjà eu l'intuition dans *L'Évolution créatrice* en 1907:

> Et tel est aussi celui [l'artifice] de notre connaissance. Au lieu de nous attacher au devenir intérieur des choses, nous nous plaçons en dehors d'elle pour recomposer leur devenir artificiellement. Nous prenons des vues quasi instantanées sur la réalité qui passe, et, comme elles sont caractéristiques de cette réalité, il nous suffit de les enfiler le long d'un devenir abstrait, uniforme, invisible, situé au fond de l'appareil de la connaissance, pour imiter ce qu'il y a de caractéristique dans ce devenir lui-même. Perception, intellection, langage procèdent en général ainsi. Qu'il s'agisse de penser le devenir, ou de l'exprimer, ou même de le percevoir, nous ne faisons guère autre chose qu'actionner une espèce de Cinématographe intérieur[575].

Cette acquisition de la connaissance échappant ici le plus possible au didactisme académique (contrairement à certaines séquences de *Dieu, Patrie, Autorité*[576]), surgit de la réflexion à l'œuvre dans le montage et est aisément soulignée et accompagnée par un rythme poétique qui allie image, son et texte. Cette construction révèle également les interpénétrations de l'histoire et des représentations du processus révolutionnaire ; c'est ce que l'équipe du film a synthétisé sous une forme schématique publiée dans le dossier de presse de l'époque (cf. **Figure 12**).

---

[575] Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, PUF, 2008, p. 305.
[576] Voir dans le Chapitre 6, 1. Déconstruire et attaquer : un cinéma pamphlétaire.

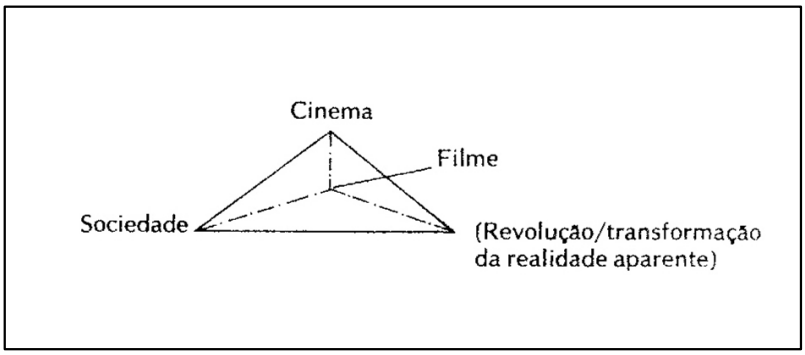



**Figure 12** – Schéma extrait du dossier de presse édité par la coopérative Virver pour *Bon peuple portugais* de Rui Simões. (Source : archives personnelles)

Cette figure conceptualise la position du film par rapport à la société, au cinéma, et la Révolution, judicieusement étendue à un type de transformation de la réalité. Le film ne se substitue pas à la Révolution, ni à une posture sociale, mais il découle du croisement de ces trois entités. Avec un peu d'imagination, il est possible de voir la figure s'élever en trois dimensions, et de placer *Bon peuple portugais* au sommet d'une pyramide qui a pour base la société, le cinéma, et la Révolution : en somme, le programme graphique d'un cinéma révolutionnaire réflexif ou du film-révolution.

### 1.3. Une poétique du son et de la voix

Le travail sur le son est sans doute le domaine de l'œuvre où l'émancipation des codes du film dit de montage dans une forme traditionnelle est la plus nette. Devant le refus d'intertitres explicatifs ou d'un commentaire didactique, s'impose un flux sonore dense, où s'entremêlent voix, musique, chants, bruits, échos, souffles. En d'autres termes plus précis, le son provient de plusieurs sources : l'image d'abord et son origine multiple selon qu'elle est archive réutilisée ou scène tournée pour le film, puis le son découpé entre le son de l'archive (parfois resynchronisé) et la bande musicale rajoutée, et enfin, une voix off, celle de José Mário Branco. Le préfixe *re-* souvent employé dans la phrase précédente confirme la sensation de retour permanent qu'opère le film, sorte de va-et-vient entre le présent et le passé, entre la mémoire et ce qu'il en reste, entre les images et le son, entre le spectateur et son émotion.

En quoi *Bon peuple portugais* fait-il en son sein une révolution ? Tout d'abord, la voix du narrateur, lecteur d'un texte poétique et critique, renverse la conception classique de la voix off

dans un documentaire. Ensuite, le motif du chant fait résonner tout au long du film une puissance polyphonique.

### 1.3.1. Conduite d'un récit : la voix off

La première intervention de la voix off dans le film intervient lorsqu'il faut lire le texte de Platon. L'élaboration du discours impliqua une entente soutenue entre Teresa Sá, auteure du texte, José Mário Branco, la voix, Luís Saraiva, ingénieur du son et Rui Simões. Le cinéaste se souvient :

> José Mário Branco venait périodiquement chez moi. On faisait tout chez moi, où je faisais le montage en 16 mm, et dans le garage, on avait le studio son (on avait construit le studio pour Luís Saraiva qui faisait la bande sonore et José Mário Branco venait travailler la voix off et le texte). J'avais les textes composés par Teresa Sá mais je souhaitais que José Mário soit d'accord parce que c'était sa voix, et que c'était comme si c'était ma voix, c'était la voix que j'aimais et qui sonnait bien, qui correspondait parfaitement, ce n'était pas n'importe quelle voix, je ne voulais pas qu'il dise un texte quelconque, je voulais qu'il soit d'accord avec le texte qu'il allait prononcer, une fois qu'il allait le dire. Par conséquent, j'ai fait beaucoup de concessions à José Mário, il y a plein de choses avec lesquelles je ne suis pas du tout d'accord dans le film, mais comme lui pensait que c'était mieux ainsi je me suis dit que c'était bien ainsi, parce que je ne peux pas m'imposer seul, il pouvait aussi s'imposer parce que c'était sa voix[577].

Il y a donc une prévalence de la voix et de la voix issue d'un corps et d'une personnalité, assumant une subjectivité qui peut, comme l'a confessé Rui Simões ci-dessus, entrer en contradictions avec d'autres subjectivités participant pourtant au film. La voix de ce narrateur peut ainsi regarder avec une distanciation critique et temporelle les événements. Pour autant, elle n'échappe parfois pas à l'explication factuelle comme lorsque sur des images de l'indépendance de la Guinée-Bissau, Branco décrit comment le processus de décolonisation est en marche au Mozambique avec le FRELIMO. Cette utilisation de la voix off explicative reste minoritaire, et sert à peine d'articulation entre plusieurs scènes ; au mieux, elle est utilisée pour faire quelques rappels historiques.

L'emploi le plus exemplaire est plutôt celui qui intervient juste avant cette même

[577] Regina Guimarães, *Rui Simões. Retrospectiva*, *op. cit.*, p. 15.

remarque sur le FRELIMO et où la voix, sur une intonation monocorde suivant comme un souffle les mots, dit : « Dans le glissement des portes fermées, le long des murs, des volumes flottent dans des eaux de rumeurs de mers d'où ils reviennent ». Sortie de son contexte, cette phrase est étrange, prononcée en portugais, elle révèle une évidente poésie, liée à des rimes et des allitérations. La voix off use régulièrement de ce type de phrase à valeur métaphorique, transposant un regard nouveau sur ces images. L'utilité de cette voix réside dans sa capacité à appliquer et surligner le décalage temporel d'une part, et critique d'autre part : la résonance caverneuse de la voix de Branco conduit son propre récit, qui n'est pas celui, événementiel, de la Révolution. Régulièrement, la voix empiète sur l'avenir ou revient sur le passé, elle est la figure même d'un déplacement quasi-démiurgique dans le temps.

La voix représente autant un savoir que l'implication subjective ; de cette ambivalence, qui permet les fluctuations poétiques de la voix de José Mário Branco, surgit une autre dimension purement sensorielle, comme l'atteste un extrait du dossier de presse de l'époque :

> La voix off est la tonalité intimiste qui parcourt toute la construction et lui donne la consistance d'une sensorialité souterraine (…) Elle ne narre rien ; à peine saisit-elle, densifie-t-elle les matériaux et donne-t-elle une épaisseur au tissage filmique, à travers des ondulations de mers d'arbres, créant les séquences rythmiques proposées.

La voix off semble suivre un autre fil, même si elle s'applique à travailler le programme conceptuel de *Bon peuple portugais*, celui qui va de la naissance à la mort d'une idée, celui qui suit la dialectique platonicienne. Avec un certain pessimisme, la voix de Branco lors d'acclamations populaires des leaders politiques dit ainsi :

> Dans ce pays indéfini comme une pensée douloureuse qui s'obstine et n'arrive pas à se fixer, le bon peuple portugais, depuis qu'il a ouvert les yeux, n'a fait qu'apercevoir les contours de sa caverne. Au loin, et toujours, l'accompagne la mer qui mêle son haleine à cette lumière.

Face justement à ces discours politiques, constructions purement mécaniques à même d'enfermer la réalité dans des cadres tout faits, la multiplication des voix dans le film (en plus de celle de la voix off) appelle à un autre renversement important dans la perspective du cinéma militant. Contrairement à beaucoup des films qui pouvaient donner l'impression d'un ton « donneur de leçons », *Bon peuple portugais*, motivé par l'indignation, dépasse l'écueil de la « représentation » des travailleurs et de la parole donnée. Sur cette question, pourtant au cœur des idéaux du cinéma direct dans les années 1960, les théoriciens et historiens du cinéma

doivent revoir et affronter chaque film au regard d'une analyse complète. Pour certains, le constat est clair :

> On devrait interroger cet énoncé simple : donner la parole aux gens. Cela ne veut rien dire. […] Quand on filme quelqu'un, on le met dans le film, c'est-à-dire dans l'œuvre qu'on fabrique. Une relation s'établit. Si on fait rentrer quelqu'un dans un film, c'est qu'il existe préalablement un accord avec ce quelqu'un, un pacte fondamental sur le fait qu'on peut faire des films ensemble. Avant de le filmer, je l'ai apprivoisé. On a réduit son altérité en faisant ce film. Quel est l'autre qui reste ? Et bien, c'est le spectateur. […] Ce serait une illusion de croire que l'on donne la parole aux gens qu'on filme : on se sert de leur parole, on ne leur donne pas la parole[578].

La proposition de Comolli suscite la réflexion et permet de compléter le regard posé sur le travail vocal dans *Bon peuple portugais*. Une des interrogations explicites dans la construction du film tient à cette question de la parole. Arrivant après tout un corpus de films ayant « donné la parole au peuple », le film de Simões, par les confrontations permanentes dans le montage entre voix off, discours officiels, paroles militantes, paroles citoyennes, bribes de discussions, cris et slogans, offre un point de vue critique sur cette pratique du cinéma d'intervention. De même, il décrédibilise tous (ou presque) les discours des professionnels de la parole publique, comme l'a bien senti Eduardo Prado Coelho :

> *Bon peuple portugais* est une œuvre où apparaissent très clairement les contradictions de la pensée de gauche en relation à l'idée du peuple. D'un côté, dans la mesure où seuls les travailleurs libèrent les travailleurs, ils surgissent comme le sujet-devant-savoir. D'où l'effet étrange que Rui Simões réussit à produire autour de tous les discours (et qui atteint presque les discours qu'il aimerait préserver : ceux de Emídio Santana ou de Fernando Pereira Marques, par exemple) : n'importe quel discours tend à apparaître comme une usurpation. Le discours politique, dans la mesure où il est déjà politique, est le résultat d'une spoliation. N'importe quel politique, dans la mesure où il parle au nom des travailleurs, est le résultat d'une expropriation[579].

Ce travail critique sur la valeur des paroles enregistrées finit par être détourné par un certain aspect ludique, souvent sur le ton de l'ironie ou de la moquerie, comme lors d'un

---

[578] *Engagement et écriture*, Paris, Documentaires, 1994, p. 24.
[579] Eduardo Prado Coelho, *Vinte anos de cinema português, 1962-1982*, *op. cit.*, p. 136.

discours officiel du général Spínola offrant une promotion au capitaine Saraiva de Carvalho où la voix off répète les propos de l'orateur, en chuchotant. Les paroles ne doivent pas être des récits figés dans le temps, elles peuvent également être relues, corrigées, critiquées. Par ailleurs, ce procédé insiste encore une fois, sur la nature fugace de l'expérience cinématographique : l'esprit semble retenir si peu de choses, qu'il faut bien répéter une deuxième fois. C'est ainsi également que le film engendre sa propre révolution.

### 1.3.2. Importance du chant et de son message symbolique

*Bon peuple portugais* construit donc plusieurs pistes qui dépassent le visuel ou le sonore et s'entrecroisent dans une construction harmonique remarquable. Une autre piste qui laisse glisser comme dans un songe son discours est celle du chant très présent tout au long du film. Plusieurs occurrences, et plusieurs usages sont à l'œuvre ; une tentative de recoupement semble profitable.

L'une des premières utilisations du chant dans le film pourrait rejoindre la dimension ethno-militante décelée dans d'autres films révolutionnaires[580]. Elle se retrouve notamment dans les séquences tournées par Simões et son équipe (par opposition au remploi d'images d'archives). Dans un premier temps en effet, le chant est un phénomène social qui réunit des communautés dans des lieux de loisirs (le bar) ou au travail (champs, mines). De cette manière, le chant peut autant appuyer la représentation d'une lutte des classes, et l'image des mineurs faisant front sur leur lieu de travail l'atteste (cf. (d) dans **Figure 13**), que rendre hommage à des pratiques culturelles qui se transmettent entre générations, à l'image de la diversité des âges dans les séquences tournées dans un bar de l'Alentejo (cf. (a), (b) et (c) dans **Figure 13**).

[580] Voir dans le Chapitre 5, 2. Répandre et inter(agir) ou les motifs d'un cinéma ethno-militant.

(a) (b)

(c) (d)

**Figure 13** – Quatre captures d'écran tirées du film *Bon peuple portugais* de Rui Simões (Source : DVD du film *Bom Povo Português*, Real Ficção, 2004)

Le *cante alentejano* pratiqué par ces femmes et ces hommes, chants polyphoniques et souvent sans accompagnements musicaux, est particulièrement mis en avant par le film, sans doute pour son caractère populaire et sa puissance performative assez impressionnante ; le *cante alentejano* a d'ailleurs été inscrit au Patrimoine culturel immatériel par l'UNESCO en 2014.

Cette conception du chant comme expression culturelle et sociale peut se décliner sur une opposition singulier/pluriel. En effet, le chant est également une pratique solitaire. Dès lors, le film joue sur des oppositions qui font sens, dans le contenu et la forme. Après une séquence d'images de guerre en Afrique couverte par une chanson pleine de mélancolie, Rui Simões montre les images de l'indépendance de la Guinée-Bissau, où des enfants chantent en chœur ; de la confrontation de ces deux pratiques, l'une spectaculaire ou entrant dans un marché (la chanson comme produit culturel), l'autre commémorative et propice à la communion (le chant comme ferment de lien social), jaillit également des pensées sur la colonisation, et le rapport de

domination entre les cultures. L'opposition entre le chant portugais traditionnel et la fête angolaise découle également d'une représentation des différences relatives entre les cultures. Le travail ainsi effectué résonne inéluctablement lors de la scène du dîner bourgeois qui reprend un discours paternaliste sur les colonies.

Une autre considération peut s'appliquer sur l'usage du chant dans le film. Elle découle d'une simple observation : le film commence dans un éclat visuel impressionnant (un accouchement) et une musicalité frappante, à travers la chanson interprétée par To-Zé da Fonseca Mendes qui peut être assimilé à un cri. L'idée révolutionnaire est ainsi accouchée dans un tourment sonore. Les images de la Révolution, les archives, n'apparaissent qu'après plus de quatre minutes d'images et de sons, la voix off n'intervient qu'au bout de presque neuf minutes de film. Entretemps, il y a eu aussi « Grândola Vila Morena », la chanson-symbole du 25 avril 1974, sur des plans de la foule réunie, communiante, euphorique. Maria Regina Louro reprend cette symbolique du cri en soulignant la force des chants populaires interprétés par les hommes de l'Alentejo : « Certains disent que les chansons du peuple de l'Alentejo s'acheminent vers le silence. Je dis qu'elles terminent dans le cri[581]. »

Le chant, dans *Bon peuple portugais*, l'expression vitale et successive de sons mélodiques, s'assimile également aux slogans de révolte, à la clameur des femmes et des hommes en révolution. À l'écueil des « voix données au peuple », le film de Rui Simões offre plus volontiers une place aux chants et aux cris du peuple.

### 1.3.3. Polyphonie et pulsations

Dans *Bon peuple portugais*, le processus révolutionnaire s'accorde avec un brouhaha de discours, de cris, de chants. Ce suivi des pulsations qui assène un tempo au film paraît le plus éclatant dans la bande sonore, elle-même multiple, entre sons enregistrés à l'époque des évènements, effets sonores spéciaux, musique et accompagnements de chants. La poésie du film survient également d'une polyphonie. Ainsi, il y a des thèmes récurrents tels la musique jouée à l'accordéon présente au début et à la fin du film, comme pour enserrer simplement le déroulement dans un cycle.

D'autres motifs sonores sont plus difficiles à spécifier, comme celui qui accompagne les

[581] Maria Regina Louro, « A beleza irrompe do escuro », *op. cit.*

images du 25 avril 1974 au début du film, au ralenti : au lieu d'un sentiment de libération, voire de joie, la construction audio-visuelle instaure un climat durable (alors que la séquence est courte) d'oppression, de lourdeur, de pessimisme, comme si ces images n'étaient que des aberrations, des oublis, des instants qui n'ont jamais existé, des fantasmes lancinants. Ce type d'usage sonore revient plusieurs fois, comme lors d'un ultime discours déjà désespéré du Premier ministre Vasco Gonçalves ; la séquence se conclut par une photo de Vasco Gonçalves, cheveux ébouriffés, mains tendues et crispées vers le haut, yeux ébahis et qu'on imagine rougis par l'emportement, bouche criarde, expression possédée. Le son qui vibre simultanément à cette image est celui d'une explosion, créant ainsi deux effets : ironique, puisque l'explosivité du personnage semble alors exagérée, et sensitif. L'image choque, fige une icône et synthétise à elle-seule (avec le son), la fin de Vasco Gonçalves, et par extension, la fin des idéaux révolutionnaires. Rui Simões rend compte du point de non-retour atteint par le Portugal, et son implosion qui l'empêche de saisir les tenants et les aboutissants d'une vraie révolution, et l'incline face au retour conformiste de la classe politique de droite.

Un autre type de sonorités compose la bande musicale. Complétant l'image, ces sons dérangent, et dédoublent la vision d'une création d'ambiance souvent pesante et en contradiction avec l'image (comme les images du 25 avril). Elles peuvent être aussi de forme symbiotique dans la séquence d'exacerbation de la foi religieuse au pèlerinage de Santa de Ladeira[582] : les sons suivent parfaitement les images. Des sifflements avec les plans de pèlerins les pieds dans l'eau, des ondulations folles d'orgue lors des scènes de délire de la foule, explosions venant accentuer la folie de la séquence, puis au fur et à mesure que le processus de purification par la Sainte s'effectue, les sons sont de plus en plus accentués et saturés dans l'espace sonore. Le système audio-visuel fonctionne ici à plein et déconnecterait presque la séquence du reste du film, n'était son placement monté judicieusement au moment de l'approche de la fin : le Portugal vit dans un délire, désormais il est seul face à son avenir. Cette séquence est d'autant plus étonnante dans son apparente confusion, dans son éclat étourdissant, qu'elle a été totalement « organisée » par l'équipe du film comme le confesse Simões :

> J'ai trouvé cette « sainte » populaire qui m'a fasciné ; j'ai été la voir, je lui ai expliqué que je voulais filmer… Elle m'a dit : je vais faire un… un…

[582] La Sainte da Ladeira, de son vrai nom Maria da Conceição Mendes Horta (décédée en 2003), disait avoir des visions de Dieu et réunissait des centaines de fidèles. Ce culte n'a jamais été reconnu par l'Église.

- Un « show » !

Oui ! Un « show » public tel jour, du côté de la mer ; on va marcher dans l'eau, il y a des miracles […] J'ai filmé ça un jour d'août, ce n'est pas visible tous les jours[583] !

Le son, d'une manière générale, semble souvent utilisé pour symboliser la disharmonie ou même la discordance entre les temps du film. Le son synchrone est celui du temps déjà passé, alors que celui rajouté par Luís Saraiva et Rui Simões surgit d'un deuxième temps, celui de la réflexion. Le jeu des temporalités est également celui des discours, des regards et d'une forme d'analyse qui sonde les évènements. La dissonance provoque un effet de contradiction et d'ironie cinglantes : ce jeu est repérable dans la séquence présentant le parti CDS, lorsque le discours est surplombé par un son d'orgue mortifère, faisant inéluctablement pesé sur l'entreprise partisane les auspices les plus sombres. En outre, le pessimisme affleure lorsqu'une musique déchirante se superpose aux cris de « *Victoire ! Victoire !* » d'un peuple révolté à Torre Bela. Les pulsations de la Révolution portugaise de 1974-1975 semblent ainsi s'exprimer dans plusieurs temps, dans plusieurs cris, et se reflètent dans une image-prisme qui délie les nœuds d'une mémoire révolutionnaire enfouie.

[583] Ginette Gervais, « Rui Simoes parle de Bon peuple portugais », *op. cit.*, p. 11.

## 2. Un cinéma qui pense l'histoire

Que *Bon peuple portugais* partage-t-il avec *Gestes et fragments* ? Les deux films en effet sont traversés par quelques caractéristiques communes. D'un point de vue fonctionnel, ils furent tous deux réalisés au sein de coopératives et sont d'ailleurs les derniers projets de leurs structures respectives, Virver pour *Bon peuple portugais*, Grupo Zero pour *Gestes et fragments*. De plus, du fait de l'ampleur des projets, les deux furent produits sur plusieurs années, ayant recours à des financements multiples (IPC et Fondation Calouste Gulbenkian pour *Gestes et fragments* notamment, aide matérielle du Centre portugais du cinéma pour le film de Rui Simões), épuisant l'équipe de tournage et la vie de la coopérative au sein de laquelle ils étaient produits (*Bon peuple portugais* isola totalement son réalisateur[584]).

Cette dernière caractéristique explique sans doute en partie le fait que ces deux films, bien que réalisés collectivement, soient attribués explicitement à leur réalisateur respectif, Alberto Seixas Santos et Rui Simões. Par ailleurs, pour ajouter encore quelques traits de similitude, les deux films ne connurent qu'une exploitation limitée : *Gestes et fragments* n'eut jamais de sortie commerciale[585] et ne fut finalisé qu'en 1982 avant d'être montré en séance publique en avril 1984 à la Cinémathèque portugaise, et *Bon peuple portugais* connut une sortie compliquée au Portugal en novembre 1981 où il ne resta que peu de temps à l'affiche des cinémas Estúdio et Quarteto. Ces films circulèrent néanmoins dans de nombreux festivals internationaux et dans des séances organisées par des institutions, des associations, ou des ciné-clubs.

Au-delà des similitudes factuelles, les deux films furent parmi les premiers à repousser très loin le questionnement sur les manières d'écrire et de penser l'histoire de la Révolution portugaise de 1974-1975 (2.1.). À ces réflexions, *Gestes et fragments* ajoutait également une recherche sur la performativité des paroles – du militaire au philosophe – sur la rupture révolutionnaire. L'impossibilité de saisir si le film relève d'une fiction ou d'un documentaire est traduit par des choix esthétiques qui mettent notamment en valeur le corps des acteurs, au premier rang desquels celui d'Otelo Saraiva de Carvalho (2.2.).

---

[584] D'après les propos de Rui Simões lui-même.
[585] Paulo Cunha, *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980)*, *op. cit.*, p. 201.

## 2.1. Une possible écriture de l'histoire

Le maintien d'une chronologie événementielle dans *Bon peuple portugais* permet de reconnaître les éléments retenus *de facto* comme importants, que ce soit dans le processus de montage ou que ce soit par le poids des images et leurs nombres. Ce dernier argument quantitatif révèle combien les effets de style (ralentis, déformations de l'image, arrêt sur images) écartent d'autres images, et valorise donc un choix fort et signifiant. Au même titre que le suivi d'une chronologie peut avoir, dans l'enseignement de l'histoire, une fonction didactique probante, il s'agit ici en outre d'une architecture logique reposant sur la dialectique platonicienne d'accès au savoir.

L'objet du film est bien de revenir sur l'histoire de la Révolution portugaise de 1974-1975. Cependant, le décalage entre la connaissance des événements et la connaissance des images est exactement l'écart dans lequel s'engouffre Rui Simões en proposant un regard empreint d'une certaine distance au réel. Michel de Certeau dans *L'écriture de l'histoire* écrivait :

> Les résultats de la recherche s'exposent selon un ordre chronologique. Certes, la constitution de séries, l'isolement de « conjonctures » globales, tout comme les techniques du roman ou du cinéma, ont assoupli la rigidité de cet ordre, permis l'instauration de tableaux synchroniques et renouvelé les moyens traditionnels de faire jouer entre eux des moments différents. Il n'en reste pas moins que toute historiographie pose un temps des choses comme le contre-point et la condition d'un temps discursif (le discours « avance » plus ou moins vite, il s'attarde ou se précipite). Moyennant ce temps référentiel, elle peut condenser ou étendre son propre temps, produire des effets de sens, redistribuer et codifier l'uniformité du temps qui coule. Cette différence a déjà la forme d'un dédoublement. Elle crée du jeu et fournit à un savoir la possibilité de se produire dans un « temps discursif » (ou temps « diégétique », dit Genette) mis à distance du « réel »[586].

C'est dans ce « jeu » que le film de Simões se pense en travail d'écriture cinématographique de l'histoire qui restituerait « une histoire faite avec des traces que personne n'avait choisies comme telles, avec les témoignages muets de la vie ordinaire[587] ». L'utilisation

---

[586] Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, 2e éd., Paris, Gallimard, 2008, p. 123.
[587] Jacques Rancière, « L'inoubliable » *in* Jean-Louis Comolli et Jacques Rancière, *Arrêt sur histoire*, *op. cit.*, p. 55.

des images d'archives forme un élément indispensable au film de Rui Simões. Par contamination, les plans accolés de scènes jouées (et mises en scène spécialement pour le film par Rui Simões) dégagent une impression esthétique singulière. L'écrivaine Maria Regina Louro avait commencé un texte sur le film par la formule « la beauté jaillit du noir[588] » ; cherchait-elle à évoquer les origines parfois obscures de toutes ces images de la Révolution portugaise ou voulait-elle mettre en avant la nébuleuse émulation dans laquelle le film fut monté ?

La multiplication des sources d'images permet *a priori* d'enrichir les conceptions premières de l'archive. Pourtant, toutes les images en mouvement peuvent prendre un intérêt selon la crise qu'on leur fait traverser ; comme l'historien pose une question et y répond en choisissant son corpus, le cinéaste s'interroge et trouve/crée les images qu'il lui faut. François Niney résume en ces mots la démarche d'appropriation des images d'archives :

> On l'aura compris, ce n'est pas ce gisement d'images gisantes qui fait l'histoire, ni les états du stock qui organisent une mémoire ; ce sont les questions actuelles du documentariste qui vont en rechercher et raviver certains pans, les reproduire pour les confronter, les réinterpréter sous un nouveau jour enrichi des trouvailles précédentes et d'une problématique structurante[589].

Cette remarque sur le « stock » d'images renvoie, dans des termes utilitaristes, à une gestion de cette base de données iconographique et éclaire sans doute les difficultés qu'a rencontrées Rui Simões pour manipuler les images de la Révolution, ou même les obtenir[590]. En effet, il est aisé d'imaginer cet amas d'images, comme plat, lisse et inoffensif, mais la manière dont l'auteur s'accommode de ses images fournit un discours qui, tout un coup, peut s'avérer une arme subversive.

Le « stock » d'images peut également être envisagé comme un chaos. Le film naît de ce travail qui consiste à tirer de l'image un sens, de la faire revivre au monde, de la confronter aux nouveaux yeux et aux nouveaux esprits, oublieux ou méconnaissants. La notion de chaos, essentielle dans le choix d'image, revient dans la démarche de Rui Simões comme il le dit lui-même :

---

[588] Maria Regina Louro, « A beleza irrompe do escuro », *op. cit.*
[589] François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck, 2000, p. 254.
[590] Voir dans le Chapitre 5, 1.2.3. Le blocage du film de Rui Simões.

> J'aime le Chaos. Dans *Bon peuple portugais*, la première séquence que j'ai montée s'appelait « Chaos » parce que je ne savais pas comment monter le film. Je prends un noyau, des images du peuple en lutte, et puis le film commence à se construire à partir de là. Je commence à chaque fois dans le chaos, je monte une séquence, parce que ça doit rester, c'est l'élément que je ne veux pas enlever. Il y a des séquences sur lesquelles je n'abdique pas[591].

Ainsi, tel François Niney soulignant un « quelque part[592] » où préexistent les prises de vues archivées, Rui Simões entérine cette question du choix, qui renvoie à l'idée d'une décision préalablement fixée (l'idée du film, l'envie d'images) : le cinéaste prend les archives qu'il lui faut parce qu'elles répondent à une question qu'il se pose.

L'archive devient document une fois qu'elle est posée dans un questionnement qui révèle son contexte de production et son origine. De ce document qui peut tout autant rejoindre d'autres supports et ainsi se mêler à eux, l'interrogateur tire une valeur. Dès lors, les possibilités sont nombreuses et viennent étayer plus largement un propos. La valeur peut être informative, à l'instar des plans montrant, dans *Bon peuple portugais*, une réunion d'information du parti politique CDS (Centre démocratique et social), filmée en cadres fixes et à la manière journalistique. Cette valeur peut être majorée par des informations supplémentaires données par le son. En effet, dans la continuité de cette séquence, un des représentants du parti est interrompu par des cris d'opposants. L'information semble plus complète en cela qu'elle décrit les dissensions partisanes au sein même des acteurs de la Révolution.

Enfin, une autre valeur du document rejoint les théories esthétiques de Pasolini. Dans l'effort consenti entre l'avènement de l'archive et la concrétisation du document, s'opère une insertion des images dans un discours, formant un langage. Pour s'en rendre compte, il faudrait démonter chaque plan, enlever le texte et la musique, et repartir des enregistrements originels.

Cette forme d'écriture historique et poétique décuple les portes d'entrées dans le processus révolutionnaire et réaffirme une procédure critique chère à Adorno citant Max Bense :

> (…) il faut procéder de manière expérimentale, c'est à dire retourner son objet dans tous les sens, l'interroger, le tâter, le mettre à l'épreuve, le soumettre entièrement à la réflexion, il

[591] Extrait d'un entretien avec Rui Simões réalisé en avril 2010 à Lisbonne.
[592] François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran*, *op. cit.*, p. 254.

faut l'attaquer de différents côtés, rassembler ce qu'on voit sous le regard de l'esprit et traduire verbalement ce que l'objet fait voir dans les conditions créées par l'écriture[593].

## 2.2. La mise en crise de la Révolution

Si *Bon peuple portugais* peut être vu comme un essai, aux élans pamphlétaires et à la sonorité poétique, dont l'enjeu tient à l'écriture de l'histoire par les images, *Gestes et fragments* opère lui une réflexion qui part des acteurs et les insère dans des « fragments » de mise en scène. Il ne s'agit pas de reparcourir les images de la Révolution et de les repenser, mais de questionner la rupture passée à l'aune des prises de position des acteurs au présent. Le film d'Alberto Seixas Santos assume dès son ouverture le défi que pose l'histoire au cinéaste puisque la première phrase prononcée en off est : « L'histoire est infinie ».

### 2.2.1. Narration et indétermination de genres

*Gestes et fragments* offre également une dialectique claire, divisée en trois segments narratifs incarnés par trois personnalités : le philosophe Eduardo Lourenço, auteur d'un essai éclairant en 1975 intitulé *Os Militares e o poder* (« Les militaires et le pouvoir »), dans son propre rôle, le cinéaste Robert Kramer dans le rôle d'un journaliste couvrant la révolution portugaise, et Otelo Saraiva de Carvalho, celui qui dirigea les opérations du renversement du 25 avril 1974. Le film arbore les atours d'un travail rétrospectif : les protagonistes semblent jouer leur propre rôle, le film capte leurs paroles, interroge l'essence même du processus révolutionnaire. Il s'agit pour Seixas Santos, qui a lui aussi participé à la « fabrication » d'un stock d'images de la révolution à travers sa coopérative Grupo Zero (à l'image du film *La Loi de la terre* en 1977), de questionner, de confronter les regards et les idées, plutôt que de documenter. La dialectique à l'œuvre dans le film « vient combler l'image quasi absente de la révolution »[594].

Ce que *Gestes et fragments* entérine, *Bon peuple portugais* l'effleurait par moments ; les deux réalisateurs prennent des libertés avec les genres cinématographiques. Aussi, ces deux propositions s'émancipent du documentaire et de la fiction, navigant entre les deux, dépassant

[593] Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, *op. cit.*, p. 21.
[594] Raquel Schefer, *La Forme-Evénement*, *op. cit.*, p. 689.

ces catégories figées et réductrices. Autrement dit, ces deux films se posent comme « art critique » au sens où cet art « sait que son effet politique passe par la distance esthétique »[595]. *Gestes et fragments* surtout, à chaque instant, brouille, par son dispositif, les codes traditionnels du documentaire et de la fiction, et ce même dans les plans avec Eduardo Lourenço, comme l'a analysé Raquel Schefer :

> À travers un cadrage straubien, la parole de Lourenço est théâtralisée, elle est mise en situation. Entre le corps, la voix et le texte, il s'agit de filmer les rapports de pouvoir et de résistance entre l'autorité du texte et la présence fragile de son auteur. Même cette première ligne narrative, la plus documentaire du film, tend, elle aussi, à la fiction, et, donc, à l'indétermination[596].

Le film de Seixas Santos joue en effet avec une certaine théâtralité – à cette époque, Grupo Zero avait déjà beaucoup collaboré avec le Teatro da Cornucópia, d'ailleurs le comédien Luís Miguel Cintra et le metteur en scène Jorge Silva Melo sont crédités au générique. Le plus évident tient aux choix de cadrage – « straubien » selon Raquel Schefer – qui décalent, cachent ou révèlent les acteurs (et leurs jeux, cf. (a), (b), (c), (d), (g) et (h) dans **Figure 14**) un peu comme ce que Seixas Santos avait déjà fait avec les paysans dans *La Loi de la terre*[597].

(a)

(b)

[595] Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 91.
[596] Raquel Schefer, *La Forme-Evénement*, *op. cit.*, p. 687.
[597] Voir dans le Chapitre 6, 2.1.1. Les lois de la terre : l'éclat chromatique des motifs et des tableaux.

(c)

(d)

(e)

(f)

(g)

(h)

(i) (j)

**Figure 14** – Dix captures d'écran tirées du film *Gestes et fragments* (*Gestos e Fragmentos*) d'Alberto Seixas Santos (1982) (Source : archives personnelles)

À quels enjeux renvoie la performativité des corps de ces trois « acteurs » ? Si Otelo Saraiva de Carvalho et Eduardo Lourenço sont censés incarnés qui il sont (ou plutôt déjà qui ils ont été par rapport à la Révolution), Robert Kramer est clairement identifié comme un acteur, son jeu, son phrasé, ses mouvements trahissent une volonté de créer une atmosphère proche du film policier ou du film noir – Kramer étant ici comme un détective enfermé dans une chambre, isolé des regards du monde (cf. (f), (h) et (i) dans **Figure 14**). Cependant, à écouter les différents blocs narratifs correspondants à Otelo Saraiva de Carvalho ou Lourenço, il apparaît que la tonalité, le rythme et la puissance de l'expression de ces deux personnes ne sont jamais similaires. Saraiva de Carvalho semble incisif, parle avec un débit très rapide, fait plus de gestes, contrairement à Lourenço, qui est filmé en train de lire des extraits de son ouvrage la plupart du temps, mais il est possible de relever des changements de tons et de rythmes chez ce dernier également.

En outre, Raquel Schefer a montré que le travail de Seixas Santos avec Otelo Saraiva de Carvalho avait inclus une préparation, une mise en scène : alors même que Saraiva de Carvalho aurait pu avoir – comme dans la plupart des films postrévolutionnaires – la position d'un témoin dont le propos devrait être spontané, le texte a en fait été écrit et construit après plusieurs entretiens entre le réalisateur et le militaire. Ce dernier a dû apprendre le texte, glissant ainsi ostensiblement vers le statut d'un véritable acteur de cinéma. Le rôle de Saraiva de Carvalho est ainsi plus complexe qu'il n'y paraît : acteur majeur de la Révolution portugaise de 1974-1975, il devient peu à peu, par le dispositif de ce film réflexif, un véritable acteur de cinéma.

### 2.2.2. Otelo Saraiva de Carvalho « acteur »

Otelo Sairava de Carvalho, l'homme qui dirigea les opérations du coup d'État du 25 avril 1974 enclenchant la révolution et qui fut ensuite au cœur des épisodes révolutionnaires, s'avère être une figure commune à *Bon peuple portugais* et à *Gestes et fragments*.

Son rôle dans ces deux films se situe aux confins d'une réflexion sur l'héritage de la révolution et d'une mémoire de l'icône qu'il a pu incarner. Si dans le dispositif de Seixas Santos pour *Gestes et fragments*, Otelo Sairava de Carvalho est l'une des trois figures choisies par le cinéaste pour témoigner de son rôle dans le processus révolutionnaire, il est en contact direct, par l'habilité du montage, avec le philosophe Lourenço. Ce que fait apparaître ainsi la figure d'Otelo Saraiva de Carvalho, au prisme de la mémoire de la Révolution et du temps venu de son bilan, est ainsi explicité par l'historien Luís Trindade :

> Le problème avec le processus révolutionnaire, et avec le comportement ouvertement politique d'unités militaires tel que le COPCON, était que les soldats étaient effectivement engagés en politique ce qui, pour Lourenço, était une contradiction de fait. […] Les soldats ne sont pas censés s'engager dans la politique parce qu'ils ne sont pas censés penser. Lorsqu'ils commencent à penser, les conséquences politiques sont inévitablement désastreuses, impliquant l'impasse ultime pour la révolution. À ce moment-là, le montage intervient, et toutes ces idées apparemment raisonnables sur la nature de la vie et de la politique militaire présentées par le philosophe sont juxtaposées à l'interview d'Otelo, dans laquelle ce dernier démontre une remarquable capacité pour penser, en général, et pour proposer une analyse politique sophistiquée du contexte qui a amené les forces armées portugaises à enclencher le processus révolutionnaire. Ainsi, pendant que Lourenço théorise l'incompatibilité entre l'armée et la *pensée*, Otelo prouve son habilité à *penser* politiquement[598].

Figure permettant de complexifier ce rapport entre le pouvoir politique et l'institution militaire, Saraiva de Carvalho apparaît également comme « acteur » dans *Bon peuple portugais* ; « acteur » car il s'agit bien d'une courte séquence mise en scène par Rui Simões. Vers la fin du film, pour signifier définitivement la fin du processus révolutionnaire, enclenché par Otelo Saraiva de Carvalho et ses camarades, il apparaît assis contemplant le visage de Ramalho Eanes – un autre militaire, mais « modéré » voire « droitier », puisqu'il fut au cœur

[598] Luís Trindade, « Thinking the revolution in Alberto Seixas Santos's "Mild Manners" and "Gestures and Fragments" », *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, 2014, nº 5, p. 60.

du contrecoup d'État du 25 novembre 1975 amorçant l'écartement définitif du parti communiste et des plus radicaux des sphères du pouvoir politique – à la télévision. Au-delà du décor et des symboles dans la séquence (hymne portugais en fond, décor carcéral rappelant que Saraiva de Carvalho fut emprisonné après le 25 novembre 1975), la symétrie entre un dézoom initial et le zoom final centrés sur l'écran de télévision clôt non seulement une certaine mémoire du processus révolutionnaire, tout en faisant allusion, dans une énième saillie *debordienne* (Rui Simões rappelle qu'il fut sensible au situationnisme lors de son exil en France et en Belgique), à l'avenir social et politique portugais, moderne et technologique, c'est-à-dire télévisuel et spectaculaire. En ultime lecture pour clore la période, le glissement du cinéma sous toutes ces formes vers l'importance et l'influence grandissante de la télévision, signale le tournant pris dans la création à partir des années 1980 ; regardant vers l'Europe, s'appuyant sur la télévision et l'internationalisation de la production, le monde du cinéma également faisait le deuil des expériences d'Avril.

En outre, si les blocs narratifs de *Gestes et fragments* semblent laisser les trois « personnages » à distance, la fin du film offre une confrontation entre Otelo Saraiva de Carvalho et Eduardo Lourenço. Cadrés d'assez loin, assis autour d'une table dans un jardin verdoyant, les deux protagonistes, un militaire et un philosophe, discutent de « pouvoir », de « révolution », et de « hiérarchie militaire ». Sur certains points, Saraiva de Carvalho et Lourenço abondent dans le même sens, mais à un moment, ils évoquent tour à tour les contradictions du processus révolutionnaire. Quand Otelo Saraiva de Carvalho s'emporte sur l'incohérence du Conseil de la révolution qui, en mars 1975, assumait finalement le tournant socialiste de la Révolution – c'est-à-dire, comme il le précise, un régime au service des ouvriers et des paysans –, tout en organisant quelques semaines plus tard des élections pour une Assemblée constituante, Lourenço lui rétorque que le problème se situait déjà dans le fait qu'aucun ouvrier ne faisait partie du Conseil de la révolution. Cet exemple permet de restituer la force politique du film : en travaillant sur les mots et les discours (et la valeur de ces mêmes discours), le film se confronte à ce que la Révolution a été (et à ce qu'elle aurait pu être).

Enfin, Otelo Saraiva de Carvalho reste, dans *Gestes et fragments*, le « personnage » révolutionnaire en cela qu'il habite toutes les images et qu'il semble impossible d'échapper à son action : c'est par son intermédiaire que, finalement, Seixas Santos fait appel aux images d'archives. Néanmoins, le cinéaste du Grupo Zero a trouvé des images très peu vues, sinon inédites dans le corpus révolutionnaire. Il s'agit d'images datant du 13 juillet 1974 au moment où Otelo Saraiva de Carvalho fut nommé à la tête du COPCON, un commandement militaire

créé par le MFA et qui correspondait à la région militaire de Lisbonne. Lors de la cérémonie officielle, Saraiva de Carvalho, promu dans la hiérarchie militaire, fait un discours offensif après avoir écouté un général asséner sa fierté de voir un jeune comme Saraiva de Carvalho prendre le commandement. C'est que ce général avait aussi évoqué la jeunesse comme une qualité (et non une donnée physique) que même des vieux généraux pouvaient partager. Saraiva de Carvalho n'hésita pas alors à rappeler que malgré la jeunesse des généraux, c'était bien de jeunes capitaines qui avaient pris la « lourde responsabilité » de faire tomber l'ancien régime. Seixas Santos, qui intitule la séquence « Un major répond à un général » conclut ainsi son film sur les talents d'orateur du jeune Otelo Saraiva de Carvalho et, par, le recours à l'archive, fait revenir son film à des images d'acte politique concret (cf. (j) dans **Figure 14**). Après les discours théoriques du militaire déchu et du philosophe qui pense l'histoire et les rapports humains, l'image, surgissement du passé, venait montrer un autre geste, celui du combat politique, vital par sa rudesse, et efficace dans son usage du verbe.

Comme l'explique Luís Trindade parlant de *Gestes et fragments* :

> Il vaut la peine de rappeler que quand il fut tourné, au tout début des années 1980, la mémoire sociale du PREC était déjà couverte par deux idées (ou scénarios) dominantes : la révolution avait été un processus dirigé principalement par des politiciens et des militaires, et la confusion entre les deux institutions (la politique et l'armée, c'est-à-dire, la politisation des forces armées) avait été la principale cause du chaos de la période […][599].

Nonobstant ce contexte de cristallisation de la mémoire du processus révolutionnaire, il convient de souligner que les deux films étaient des projets très précoces, leur origine remontant à 1975, c'est simplement leur production chaotique et leur exploitation tronquée qui les fit jaillir au début des années 1980. En cela, ils sont des films *a priori* en décalage, tout en opérant une réflexion nécessaire sur ce que le Portugal venait de vivre (et de filmer). Autrement dit :

> Cette distance critique (au sens d'une « mise en crise ») s'explique par le nouveau contexte dans lequel est produit le film. Après cette révolution qui a atteint son summum (l'été 1975 – « Été chaud »), les lendemains ne chantent plus et les œillets sont fanés. Il y a une déception, mais aussi un détachement notoire et logique tant l'événement en lui-même peut refléter de douloureux souvenirs. Un tel travail (quatre ans de production) sur un tel événement engendre des questions fondamentales sur l'image que l'on est prêt à voir et sur celle que l'on veut

[599] *Ibid.*, p. 58.

bannir. C'est ici que prend forme une conception du cinéma politique, celle du cinéma militant lucide, critique et problématique : certes le film est un combat, la caméra une arme, et l'image un moyen de transmission, certes le politique en est la motivation principale – mais pas la finalité[600].

[600] Mickaël Robert-Gonçalves, « Une histoire expérimentale de la Révolution : *Bom Povo Português* de Rui Simões (1980) », *La Furia Umana*, 2013, nº 5, p. 224.

# TROISIÈME PARTIE

# CONVERGENCE (ESTHÉTIQUE) DES LUTTES ET DESTIN DES IMAGES

L'écrivaine et dramaturge Eduarda Dionísio a été l'une des premières à tenter de cerner les évolutions artistiques engendrées par la Révolution portugaise de 1974-1975 notamment dans l'ouvrage *Títulos, acções, obrigações: a cultura em Portugal, 1974-1994*. De fait, en commençant son ouvrage en 1974, elle assumait une rupture qu'elle décrivait ainsi : « Si la « démocratisation » de la culture ne s'est pas faite, il est vrai qu'après le 25 avril 1974, la culture n'a plus été (ou n'est pas redevenu) ce qu'elle était[601]. » Elle relevait par exemple la hausse de la fréquentation cinématographique en 1975[602] ce qui semblait marquer une modification des pratiques culturelles imputable à la liberté retrouvée de la société portugaise.

En prenant en compte ces écrits et dans la continuité et complémentarité de travaux plus récents, il s'agit dans cette dernière partie de poursuivre le croisement d'analyses esthétiques avec des études plus spécifiques sur d'autres disciplines et pratiques artistiques, afin, dans notre hypothèse, d'observer ce que nous appelons une convergence esthétique des luttes.

En effet, les arts se sont eux-mêmes mis en révolution, pour faire également rupture, pour prendre certaines libertés, pour aller sur des terrains inconnus, redoutés ou tabous. Surtout, la chanson, le théâtre, la peinture, sont devenus, au moins un temps, des pratiques qui circulaient dans toutes les strates de la population – et dans les films. L'impact de l'art dans l'appréhension de la Révolution portugaise de 1974-1975 est par ailleurs incontestable : cependant, comment et sous quelles formes une iconographie s'est-elle imposée dans les mémoires comme dans les illustrations historiques et journalistiques (l'œillet rouge, les militaires dans Lisbonne, les manifestations, la Réforme agraire) ? La place de l'armée dans ce processus révolutionnaire a été le sujet d'une abondante littérature, sans pour autant que l'impact cinématographique dans l'imaginaire soit saisi à part entière, ce que notre analyse tente de faire ici ; ceci constitue le premier mouvement du destin des images révolutionnaires.

Par ailleurs, la question de la distribution et de l'exploitation au Portugal ayant toujours été un souci de la profession[603], il convient ici d'observer que la militance ne se traduisait pas que dans la réalisation des films mais bien aussi dans la possibilité de montrer, faire voir et discuter ces films ; en somme, construire un réseau de diffusion d'un cinéma toujours fragile et toujours combattif. Ainsi, comme dans le bulletin n°3 publié pour les États généraux du cinéma en 1968, les cinéastes, intellectuels et artistes révolutionnaires se souvenaient qu'il était

---

[601] Dans *Portugal: 20 anos de democracia*, Lisbonne, Círculo de leitores, 1994, p. 443.
[602] Eduarda Dionísio, *Títulos, acções, obrigações*, *op. cit.*, p. 222.
[603] Voir dans la Partie 1.

« nécessaire de lier le plus possible, en fonction des situations objectives et des possibilités d'action qu'elles impliquent, cette rupture idéologique à une pratique militante[604] ». Ainsi, il faut revenir sur les conditions d'existence des films produits après le 25 avril 1974, dans la richesse et l'amplitude des possibilités de diffusion envisagées ; ce faisant, notre travail opère une translation avec les films eux-mêmes et les acteurs qui les ont faits pour cerner, par exemple, que la vie du cinéma militant passe aussi par sa médiation : programmation, distribution, circulation. Finalement, au croisement d'une histoire de la distribution et d'une histoire des pratiques militantes et culturelles, quel a été le destin des images de la Révolution portugaise de 1974-1975 ?

[604] « Le cinéma au service de la révolution », *in Etats généraux du cinéma*, Paris, Terrain vague, 1968, p. 4-5.

# Chapitre 8

# LES PRATIQUES ARTISTIQUES ET CULTURELLES ET LA RÉVOLUTION PORTUGAISE DE 1974-1975

Le romantisme en avait donné une première leçon au XIX^e siècle : c'est le style qui fait passer l'idée, ou plutôt la rupture de style quand elle a valeur esthétique.

MARC FERRO[605].

La rupture politique et esthétique que représente le surgissement d'une révolution dans la société portugaise en avril 1974 s'est faite ressentir dans nombre de strates et de pratiques sociales et culturelles. Si le monde du cinéma se saisissait des bouleversements en cours, d'autres artistes vivaient et accompagnaient ce moment par essence extraordinaire. Dans un article de synthèse, l'essayiste Eduardo Prado Coelho tente d'analyser historiquement les politiques culturelles au Portugal après la révolution, non sans quelques pointes d'ironie voire de mépris :

> Après la révolution démocratique du 25 avril 1974, on a assisté à une effervescence idéologique semblable à un mai 1968 qui aurait duré une année entière. C'était beau à voir et à faire, et les artistes y ont participé avec beaucoup d'enthousiasme. D'un côté, on prenait conscience du retard portugais dans le domaine de l'alphabétisme fonctionnel. Avec l'aide d'une armée qui apparaissait tout à coup comme l'essence même de la gauche (et c'était une surprise pour tout le monde, y compris pour elle), des brigades d'animation culturelle ont été envoyées dans tout le pays. Dans le même temps, on faisait de la peinture sur les murs de la ville et les cinéastes, en travaillant sans censure pour la télévision, voulaient donner la parole à tout le monde. C'était évidemment la pagaille[606].

La révolution et ses conséquences dans les arts sont ici décrites comme une « pagaille », avec toute la dimension péjorative que ce mot peut porter, où des artistes et des citoyens

[605] Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, Nouv. éd. ref., Paris, Gallimard, 1993, p. 254.
[606] Eduardo Prado Coelho, « La politique culturelle portugaise depuis la révolution démocratique », *Pôle Sud*, 1999, n° 10, p. 49.

faisaient de la « peinture » (l'expression tend à réduire ces actions à des activités puériles) et des cinéastes « voulaient donner la parole à tout le monde », dans une formulation qui laisse entrevoir le peu de cas que fait Coelho de ces initiatives cinématographiques. Si Coelho est sévère et peu nuancé, il décrit néanmoins une instabilité institutionnelle évidente que la Partie 1 de cette thèse a déjà mise en lumière dans le cas du cinéma :

> L'administration tentait de suivre le mouvement, mais la confusion ne permettait pas que s'établisse une définition « réfléchie » d'une politique culturelle. Les gouvernements se succédaient, les responsables aussi, et dans chaque nouveau gouvernement, l'emplacement de la culture se trouvait modifié : au Ministère de l'Information, puis à celui de l'Éducation, comme Ministère autonome ou comme Secrétariat d'État dépendant du Premier ministre, ou enfin intégrée à un bloc comprenant la recherche scientifique et l'enseignement supérieur. Qu'il s'agisse d'un Ministère ou d'un Secrétariat d'État, l'essentiel reposait sur le poids politique de son titulaire[607].

Les questionnements liés aux politiques culturelles dirigées par le MFA, les gouvernements provisoires puis le gouvernement républicain postrévolutionnaire, peuvent ainsi être repris pour analyser d'autres pratiques artistiques dans l'après 25 avril 1974.

Dans un premier temps, ce rapprochement avec d'autres arts permet de saisir des lignes de convergence interdisciplinaires qui sont également le fruit d'une configuration particulière après le 25 avril 1974. L'influence de la musique d'intervention, dont les prémisses remontent aux années 1940, apparaît ainsi cruciale au regard des films de la période.

Dans un second temps, au croisement de toutes ces pratiques et disciplines, une interrogation sur ce qu'il convient de nommer « l'iconographie de la révolution » permet d'appréhender certains traits caractéristiques de l'événement tout en travaillant à l'analyse esthétique de ces représentations. Souvent, sans le savoir (ou le vouloir), des films ont enregistré ces phénomènes : que ce soit sur « les murs en liberté »[608] du post-25 avril ou par la créativité des affichistes, photographes et dessinateurs humoristiques, de nombreuses images sont associées à la mémoire de la Révolution portugaise de 1974-1975.

---

[607] *Ibid.*, p. 50.

[608] Pour reprendre le titre en portugais d'un ouvrage désormais rarissime de photographies de José Marques compilant les expressions politiques en temps de révolution par des explosions de slogans et autres graffitis sur les murs des villes portugaises en 1974 : José Marques, *As paredes em Liberdade*, Lisbonne, Editora Teorema, 1974, 148 p.

## 1. De la résistance culturelle à la politisation des pratiques artistiques

À peine un an après le début d'une ère nouvelle, le critique Steve Bradshaw esquissait dans un article pour *New Society* une ébauche de la production culturelle révolutionnaire. Son regard semblait alors gêné par la couleur et les symboles qui jaillissaient (le rouge, le marteau et la faucille, etc.). C'est que, comme il le concède : « la progression de cultures radicales dans la plupart des pays européens, l'expérience des années 1960 par exemple, est toujours étrangère au Portugal[609]. » Sans doute y a-t-il dans ce jugement une part de justesse, mais la diversité des formes musicales, picturales et filmiques, ainsi que l'héritage des années 1960, bien que moins fort que dans les autres pays européens, comme nous l'avons montré dans la Partie 1, tendent à montrer que l'effervescence culturelle après 1974 était bien plus riche que ce que Bradshaw en disait. En outre, en comparant le Portugal aux autres pays européens, Bradshaw oublie peut-être les différences contextuelles et économiques qui s'imposent à un pays sous régime autoritaire.

D'autres observateurs, artistes et intellectuels, semblent finalement s'accorder sur un constat qui pourrait être résumé ainsi : la Révolution portugaise a eu un impact « quantitatif » évident sur la production culturelle, mais pas forcément « qualitatif ». Dans un article de synthèse publié dans *Le Monde* sur la situation culturelle portugaise, Olivier Valmy avançait même que la Révolution portugaise « n'a pas produit son Maïakovski[610] ». Dans un autre registre, Marie-Amélie Robilliard, dans un article sur le théâtre portugais, expliquait :

> S'il est vrai que le PREC a donné lieu à une activité théâtrale intense, les critiques s'accordent pour dire que le renouveau artistique n'a réellement vu le jour qu'après cette période, caractérisée par une extrême politisation, souvent nuisible à la qualité des spectacles[611].

Face à un processus, la temporalité est brusquée, et de ce fait, l'influence du phénomène révolutionnaire peut se déporter sur un temps plus long. Le saut « quantitatif » n'est pas une fin en soi, mais apparaît comme un temps d'expérimentations, de désordre nécessaire, avant une possible décantation « qualitative ».

---

[609] Steve Bradshaw, « Portugal: Art in revolution », *New Society*, 1 mai 1975, vol. 32, nº 656, p. 283.
[610] Olivier Valmy, « Quand tout un peuple était artiste », *Le Monde*, 13 déc. 1976.
[611] Marie-Amélie Robilliard, « Le théâtre portugais et la Révolution des Œillets (1968-1978) : de l'euphorie au désenchantement ? », *Annales historiques de la Révolution française*, 1 mars 2012, nº 367, p. 210.

Ainsi, en prenant l'exemple de la littérature (où le temps qui peut s'écouler entre l'acte de création et la publication est également à prendre en compte), même si le sursaut quantitatif est vérifiable – selon Flamarion Maués sur les « 145 éditeurs qui, entre 1968 et 1982, ont publié des livres de nature politique […], 40 % (soit 48 éditeurs) apparurent en 1974 et 1975[612] » par exemple –, l'appréciation qualitative est plus difficilement observable dans l'immédiateté. L'écrivain Nuno Júdice constate que la période révolutionnaire n'a pas laissé d'œuvres littéraires majeures (il exclut, lui, d'emblée, toute la production d'écrits politiques), et que l'impact de la rupture révolutionnaire ne se fit ressentir qu'à partir de 1977[613]. D'un autre côté, l'écrivain et journaliste Mário Beja Santos relève un exemple de l'impact de la période révolutionnaire sur les écrits de l'écrivain açoréen José Martins Garcia :

> Le 25 avril s'est manifesté immédiatement dans la littérature de la guerre de Guinée-Bissau, et son meilleur représentant fut José Martins Garcia et son incontournable *Lugar do Massacre*, avec sa dérision absolue et l'introduction de la parodie sur le terrain où jusqu'ici on glorifiait l'héroïsme. Il convient alors de réfléchir sur le silence prolongé de la décennie : la décolonisation en feu et les équivoques sur le statut des combattants ; ces derniers, en attendant, cherchaient à s'occuper de leur vie, et à veiller sur leurs mémoires[614].

Aussi il ne s'agit pas ici de remettre en question la qualité des productions artistiques issues de la période révolutionnaire, mais plutôt de saisir la porosité entre les champs disciplinaires dans un contexte socio-historique singulier : de la musique militante au pamphlet politique (1.1.), de la captation directe d'une situation à la mise en scène d'une pièce de Brecht (1.2.), de la littérature romanesque aux graffitis des murs, c'est par croisements, influences et collaborations que peuvent se lire un grand nombre d'œuvres des périodes révolutionnaire et postrévolutionnaire (1.3.).

En ce sens, cette analyse rejoint le mot de l'historien Francisco Bethencourt, qui fut directeur du Centre culturel Calouste Gulbenkian à Paris (1999-2004), rappelant à quel point le renversement politique du 25 avril 1974 permit l'éclosion d'une nouvelle ère culturelle pour le Portugal :

---

[612] Cité dans Raquel Varela, *História do povo na revolução portuguesa, 1974-75*, *op. cit.*, p. 364.
[613] Dans Maria Helena Araújo Carreira (dir.), *De la Révolution des oeillets au 3ème millénaire : Portugal et Afrique lusophone, 25 ans d'évolution(s)*, Actes du colloque organisé par l'Université Paris 8 les 4 et 5 juin 1999, Saint-Denis, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, 2000, p. 259-261.
[614] Mário Beja Santos, *Adeus, até ao meu regresso: a literatura dos e sobre os combatentes da guerra da Guiné*, Lisbonne, Âncora, 2012, p. 403.

> La révolution des œillets a joué un rôle direct et indirect dans cette transformation culturelle, non seulement parce qu'elle a permis le passage de la dictature à la démocratie, créant une nouvelle atmosphère de liberté de pensée, essentielle au développement de la création, mais aussi parce qu'elle a accéléré, d'une façon inattendue, le changement social et le changement des valeurs qui s'esquissaient depuis les années 1960[615].

### 1.1. Le rôle de la chanson d'intervention

Combien de films de la période révolutionnaire comptent dans leur bande musicale, les fameux refrains de « Grândola, Vila Morena » écrits et enregistrés par José Afonso (plus communément nommé Zeca Afonso) en 1971 ? C'est qu'entretemps, cette chanson, au départ simple hommage à la ville de Grândola dans l'Alentejo où le poète avait été invité en 1964, avait été choisi pour lancer le renversement du 25 avril 1974, en étant diffusée à la radio peu après minuit[616].

Dans un ouvrage romancé intitulé *Grândola Vila Morena, le roman d'une chanson*, Mercedes Guerreiro et Jean Lemaître reviennent sur le choix de cette chanson qui est devenue le symbole poétique immédiat de la Révolution portugaise et de ses luttes. Il apparaît ainsi que c'était d'abord « Venham Mais Cinco », chanson tirée de l'album éponyme sorti en décembre 1973, qui avait été envisagée pour donner le signal des opérations militaires visant à faire tomber le régime de Caetano. Cette dernière chanson était pourtant déjà soumise à la censure, et de ce fait, il aurait été très compliqué de pouvoir la passer sur les ondes. L'accord se porta quasiment la veille du 25 avril 1974 sur « Grândola, Vila Morena » ce qui permit, selon les auteurs, un « petit miracle » :

> La censure, pourtant intraitable au Portugal, n'a jamais compris le sens réel de « Grândola Vila Morena », pensant qu'il s'agissait d'une sorte de clin d'œil à une bourgade bien sympathique, une chanson provinciale, sans beaucoup d'importance.
>
> […]

---

[615] Dans Maria Helena Araújo Carreira (dir.), *op. cit.*, p. 119.

[616] Dans un article qui essaie de retracer le parcours symbolique de cet hymne jusqu'à nos jours, Marie-Noëlle Ciccia revient sur la génèse de cette chanson et sa transformation progressive en un chant résolument politique, notamment par l'entremise de José Mário Branco, autre chanteur militant contre l'*Estado Novo* et qui a été par ailleurs la voix off de *Bon peuple portugais* de Rui Simões. (Marie-Noëlle Ciccia, « « Grândola Vila Morena » : l'hymne de la contestation portugaise », *Lengas. Revue de sociolinguistique*, 20 décembre 2013, nº 74.)

> En fait, « Grândola Vila Morena » résume l'idéal socialiste et libertaire de José Afonso, une double hérésie au pays de Salazar[617].

L'idée de prendre une chanson de José Afonso venait confirmer la « reconnaissance du lien de la chanson d'intervention avec les masses, de sa contribution aux années de résistance, de son pouvoir de mobilisation[618]. » En effet, « Grândola, Vila Morena » appartient au répertoire de la chanson d'intervention (« *canto de intervenção* »). Ce type de chanson est devenu, du fait d'évolutions musicales dont la généalogie puise autant dans le fado ouvrier ou social d'un João Black que dans le *cante alentejano*, un genre musical au croisement de l'écriture poétique et de la performance chantée, dont la teneur notoirement politique provoquait maintes fois les coups de la censure. Eduardo M. Raposo le définit ainsi :

> La chanson d'intervention concrétise une posture tant de l'interprète – qui, quand il est aussi l'auteur, est nommé « auteur-interprète » - que de l'auteur du texte et du compositeur, pour laquelle la chanson assume un rôle, devient un moyen, un agent, une arme ludique, dans le cas présent [avant le 25 avril 1974], contre le régime, transmettant des messages de contestation et de résistance[619].

Raposo, retraçant l'histoire de la chanson d'intervention, souligne le rôle crucial du compositeur Fernando Lopes-Graça qui publia en 1946 puis en 1960, l'œuvre *Canções Héroicas/Canções Regionais Portuguesas* (littéralement « Chansons héroïques/chansons régionales portugaises ») qui regroupait un ensemble de chansons engagées ; la première version de ces chansons avait été interprétée par le Chœur de l'Académie des amateurs de musique. Selon Raposo, cette œuvre permet de saisir en conséquence les deux aspects fondamentaux de la chanson d'intervention :

> Dans cette œuvre sont définis les paramètres qui orienteront la chanson d'intervention jusqu'au 25 avril 1974 et qui peuvent se résumer ainsi : 1 – la poésie portugaise la plus expressive de la réalité portugaise, dans une perspective antifasciste et d'espoir en l'avenir ; 2 – l'intérêt pour la musique régionale portugaise, dans une perspective d'authenticité et de respect envers la culture traditionnelle[620].

---

[617] Mercedes Guerreiro et Jean Lemaître, *« Grândola vila morena ! » : le roman d'une chanson*, Bruxelles, Aden, 2014, p. 55.
[618] José Jorge Letria, *A Canção política em Portugal: da resistência à revolução*, Porto, A Opinião, 1978, p. 74.
[619] Eduardo M. Raposo, *Canto de intervenção: 1960-1974*, 2e éd., Lisbonne, Público, 2005, p. 21.
[620] *Ibid.*, p. 26.

Il est intéressant de souligner que Lopes-Graça dédia une grande part de son travail au recueil de thèmes et musicalités traditionnels portugais, notamment en collaboration avec l'ethnologue et ethnomusicologue Michel Giacometti. Ce dernier partageait avec Lopes-Graça le sentiment que tout un pan de la culture traditionnelle, populaire, régionale de plusieurs contrées portugaises allait disparaître sous les semonces de l'urbanisation, de l'industrialisation (pour ne pas dire de la modernité). Cette perception commune à Lopes-Graça et Giacometti introduisit, dans le Portugal des années 1960 puis surtout des années 1970, une volonté patente de sauvegarder un patrimoine culturel spécifique. Pour Giacometti, cela donna lieu, avant avril 1974, à un programme produit pour la RTP intitulé « Povo que canta » (« Peuple qui chante »), qui peut se lire comme le pendant audiovisuel des recherches et enregistrements de Lopes-Graça. Sur ce programme, le chercheur en sciences sociales Tiago José Lemos Monteiro écrit :

> L'impact esthétique de la première saison de la série doit encore être cartographié, même si, de toute évidence, elle a représenté une rupture par rapport à la télévision qui se faisait au Portugal à cette époque. Des génériques d'ouverture et de clôture (où l'on voit le véhicule de la RTP sur les routes du pays allant jusqu'aux villages où habitent ses « personnages ») jusqu'à la présence de Giacometti lui-même dans les films, interagissant avec des bergers, des agriculteurs, des fabricants d'instruments de musique, en passant par l'utilisation d'une voix off, parfois didactique, mais jamais omnisciente, « Povo que canta » introduit au Portugal certains éléments de langage du cinéma-vérité français qui marqueront grandement un certain cinéma portugais des années 1970, d'empreinte anthropologique/ethnographique et, parfois, prêt à confondre les frontières entre documentaire et fiction[621].

Ici intervient alors un point de rencontre entre une pratique artistique – la chanson d'intervention –, une discipline – l'ethnomusicologie – et un médium – l'émission de télévision. Ce programme peut apparaître comme précurseur des croisements et circulations interdisciplinaires qui continueront de s'opérer après la Révolution de 1974-1975. « L'empreinte ethnographique » – ou ce que nous avons appelé le cinéma ethno-militant[622] – a laissé sa marque dans plusieurs initiatives révolutionnaires : la volonté d'enregistrer la parole de paysans coopérativistes ou de femmes vivant en milieu rural, symptomatique du travail de Cinequipa et Cinequanon pour la RTP durant le PREC, semble ainsi se lire comme un

[621] Tiago José Lemos Monteiro, « « Moderniser le passé est une (r)évolution musicale » : les deux versions de la série télévisée Povo que canta », *in* Mickaël Robert-Gonçalves et Raquel Schefer (dir.), *Révolution et cinéma : l'exemple portugais*, Paris, à paraître.
[622] Voir dans le Chapitre 6, 2. Répandre et inter(agir) ou les motifs d'un cinéma ethno-militant.

prolongement sur d'autres terrains thématiques, de l'entreprise de Giacometti avec « Povo que canta ».

Confirmant la « perspective antifasciste » déjà présente chez Lopes-Graça, les spécialistes du genre constatent que l'émergence de ce type de chants politiques puise ses développements dans la contestation étudiante des années 1960. Ce nouvel élan, tout à la fois poétique et musical, intervint sous l'impulsion d'Adriano Correia de Oliveira et de José Afonso, qui sortirent respectivement en 1963 la chanson « Trova do Vento Que Passa » (extraite du disque *Fados de Coimbra* et dont le texte est un poème de Manuel Alegre) et l'album *Baladas de Coimbra*. C'est alors la prédominance des « ballades » qui seront progressivement remplacées par de nouvelles orchestrations, grâce aux apports de José Mário Branco et de Sérgio Godinho, le premier produisant l'album *Cantigos de Maio* de José Afonso (1971) dans lequel il propose d'utiliser de nouveaux instruments, renouvelant ainsi la chanson d'intervention[623].

Il faut également noter que ce type de chanson s'appuie de manière fondamentale sur le texte : ainsi, la musique est aussi poésie. Ces nouveaux hymnes contestataires se trouvent aux prises avec le régime autoritaire qui cherche à contrôler ces voix politisées, mais la subtilité de certains textes pouvait gêner le travail des censeurs. En outre, les chansons n'avaient parfois pas la vocation à devenir des emblèmes de lutte. Comme l'écrit Dominique Noguez, « l'efficacité politique d'un film est presque toujours en raison inverse de la présence explicite du politique dans ce film[624] » ; appliquer cette assertion aux chansons portugaises de José Afonso et ses camarades permet d'éclairer la manière dont certaines compositions ont pu circuler, se diffuser et ainsi « produire un effet attractif, dynamique et mobilisateur[625] ».

Pour autant, le rôle de la chanson d'intervention des années 1960 aux années 1970 paraît être aujourd'hui un fabuleux indicateur de la résistance culturelle au régime salazariste et de la diffusion d'une musique, tout à la fois engagée et populaire. Comme le dit Eduardo M. Raposo :

> Le rôle plus global de la chanson d'intervention, en dénonçant ouvertement la guerre coloniale et le manque de libertés, était un rôle « perturbateur », bien que non organisé, à travers la multiplication des spectacles – les récitals de musique et de poésie – réalisés dans

[623] Eduardo M. Raposo, *Canto de intervenção*, *op. cit.*, p. 86-87.
[624] Dominique Noguez, *Le cinéma, autrement*, *op. cit.*, p. 52.
[625] Albano Viseu, « A simbologia das palavras: os sentidos implícitos nas canções de Zeca Afonso e a revolução silenciosa », *Revista 3 do CEPHIS*, décembre 2013, p. 129-144.

des associations culturelles et de loisirs, des syndicats, des ciné-clubs et même des institutions religieuses et d'enseignement[626].

Ce « rôle global » apparaît d'autant plus évident que la musique d'intervention allait parfaitement s'accommoder d'un certain cinéma, lui-même d'intervention, en temps de révolution. Les chansons de Zeca Afonso, de Sérgio Godinho, de Luís Cília (pour ne citer qu'eux) résonnèrent en effet comme la bande originale idéale de nombre de réalisations des coopératives de cinéastes pendant le PREC (et même après). Certains chansonniers ont d'ailleurs collaboré de manière directe avec les cinéastes. Pour ne prendre qu'un exemple, Sérgio Godinho a composé, avec José Mário Branco et Fausto, la bande originale du film *La Confédération* de Luís Galvão Teles, puis le thème principal du film *Les Démons d'Alcácer Quibir* de José Fonseca e Costa, film dans lequel il joue aussi en tant qu'acteur.

Enfin, et en guise de projection vers un temps plus récent, l'impact culturel de la chanson d'intervention fut tel que les résonnances semblent toujours bien vives dans le Portugal contemporain. Lorsque des manifestations contre l'austérité ont parcouru les rues du Portugal entre 2010 et 2013, il ne fut pas rare d'entendre des chansons d'intervention, notamment l'explicite « Os Vampiros » chanté par José Afonso et datant de 1963, dont le premier couplet et le refrain donnent :

| | |
|---|---|
| *No céu cinzento, sob o astro mudo* | Dans le ciel gris, sous l'astre muet |
| *Batendo as asas pela noite calada* | Battant des ailes dans la nuit silencieuse |
| *Vêm em bandos com pés de veludo* | Ils viennent en bande, à pas de velours |
| *Chupar o sangue fresco da manada* | Sucer le sang frais du troupeau |
| | |
| *Se alguém se engana com seu ar sisudo* | Si l'on est dupé par leur air sérieux |
| *E lhes franqueia as portas à chegada* | Et qu'on leur ouvre les portes à leur arrivée |
| *Eles comem tudo, eles comem tudo* | Ils mangent tout, ils mangent tout |
| *Eles comem tudo e não deixam nada* | Ils mangent tout et ne laissent rien |

[626] Eduardo M. Raposo, *Canto de intervenção*, *op. cit.*, p. 141.

La dimension métaphorique du texte, ainsi que le rythme aisément mémorable de la ballade, sont les premières pistes pour expliquer le fait que certaines chansons politiques portugaises ont gardé une performativité dans le contemporain ; cela est beaucoup moins aisé à observer, de prime abord, pour la création théâtrale ou la littérature.

### 1.2. Politisation du théâtre

Tout comme pour la musique et le cinéma, la chronologie de l'histoire du théâtre suit, à quelques variations près, celle de l'histoire sociale et politique ; il y a eu un avant et un après la Révolution portugaise de 1974-1975. Avant le 25 avril 1974, l'histoire est faite de périodes très compliquées pour la création théâtrale – c'est ce que Graça dos Santos appelle le « spectacle dénaturé[627] » : dans les années trente et quarante, António Ferro et le SPN ont ainsi tenté d'instrumentaliser le théâtre, et dans les années cinquante, la répression a également été assez rigoureuse[628]. Autour de ces décennies, quelques ouvertures sont toutefois survenues : après la Seconde guerre mondiale, un renouveau théâtral a été possible, grâce à une moindre mainmise du régime sur la création, dans un contexte européen de victoire des Alliés face au nazisme. Enfin, de la fin des années soixante aux années soixante-dix, la relative ouverture du « printemps marceliste » ainsi que le soutien apporté aux arts par la Fondation Calouste Gulbenkian ont permis le développement d'une scène théâtrale riche et dynamique.

Cet essor s'est traduit par l'apparition de nouvelles troupes expérimentales dans les années soixante (Teatro Moderno de Lisboa (TML) à partir duquel sera créée une autre compagnie importante, le Grupo 4), Teatro-Estúdio de Lisboa (TEL) et Teatro Experimental de Cascais (TEC)). Dans les années 1970 se constituent des troupes indépendantes : troupe des Bonecreiros créée en 1971 puis celle de la Comuna en 1972 par João Mota, et Teatro da Cornucópia créé en 1973 par Luís Miguel Cintra et Jorge Silva Melo. L'historienne Graça dos Santos précise à juste titre que le « fait que la réinvention de la pratique théâtrale ait été lancée et formulée par le théâtre amateur (compagnies de théâtre expérimental et universitaire) révèle l'usure des structures encadrant jusqu'alors le théâtre au Portugal[629]. »

---

[627] Graça Dos Santos, *Le spectacle dénaturé : le théâtre portugais sous le règne de Salazar, 1933-1968*, Paris, CNRS, 2002, 323 p.
[628] Pour en savoir plus sur le rôle d'António Ferro dans le « contrôle » des spectacles sous le salazarisme, voir dans la Partie 1, Chapitre 1, 1.2. Images officielles, propagande et censure sous le salazarisme.
[629] Graça Dos Santos, *Le spectacle dénaturé*, *op. cit.*, p. 272.

Après le 25 avril 1974, le monde du théâtre portugais « accompagne et reflète la crise révolutionnaire[630] ». Comme le rappelle Marie-Amélie Robilliard, un certain nombre d'initiatives ont favorisé le déploiement de troupes et l'émergence de lieux dédiés au théâtre, et ce dès le 6 mai 1974 avec la création « d'une Commission consultative pour les activités théâtrales (CCAT) […] dans le but d'élaborer une politique publique de soutien au théâtre[631] ». De nouvelles compagnies ont alors vu le jour – O Bando en 1974, A Barraca et Os Cómicos en 1975 – et le théâtre a été mobilisé au lancement des Campagnes de dynamisation culturelle du MFA. Au-delà des nouvelles structures, la liberté du théâtre s'est révélée dans la possibilité de s'ouvrir à tous les répertoires et à tous les auteurs, sans peur d'une quelconque censure. Certains auteurs sont même devenus des symboles, au théâtre, de cette liberté retrouvée ; c'était le cas de Bertolt Brecht, abondamment mis en scène entre 1974 et 1979. Dans une des premières études sur le théâtre de la période publiée en 1985, Carlos Porto confirme cette politisation du monde du théâtre à travers les mises en scène de Brecht :

> Si nous analysons les spectacles des groupes indépendants produits immédiatement après le 25 avril, nous nous trouvons face à un moment où il est assez évident que le théâtre cherche à être plus directement politique, plus proche d'une pratique brechtienne, en prenant en compte ses présupposés didactiques (auxquels est réduite l'esthétique de Brecht seulement par la myopie de quelques commentateurs). Ces tentatives traversèrent tous (ou presque tous) les spectacles des groupes indépendants, tout du moins sur la période[632].

En outre, certaines troupes ont modifié tout à coup, en écho à la Révolution en cours, leurs programmes pour s'adapter à la situation, et choisir ainsi un spectacle à même d'accompagner le processus révolutionnaire. Un exemple intéressant est cité par Marie-Amélie Robilliard :

> Dès le mois de mai 1974 […] la compagnie de João Mota présente une seconde version du spectacle *A Ceia* (*La Cène*), qui avait été créée sous la dictature. Dans cette nouvelle mouture, le spectacle tel qu'il était joué avant la Révolution et celui qui est désormais possible sont

[630] Marie-Amélie Robilliard, « Le théâtre portugais et la Révolution des Œillets (1968-1978) », *op. cit.*, p. 197.
[631] *Ibid.*, p. 200.
[632] Carlos Porto et Salvato Teles de Meneses, *10 anos de teatro e cinema em Portugal: 1974-1984*, Lisbonne, Caminho, 1985, p. 33.

> présentés bout à bout. Par cette juxtaposition qui met en lumière les mutilations subies par le spectacle vivant pendant la dictature, *A Ceia II* symbolise la transition vers la démocratie[633].

Libération des répertoires, ouverture à tous les auteurs possibles, ce renouveau théâtral s'opère conséquemment dans les thèmes abordés ; Robilliard observe l'envahissement des « thèmes de la réforme agraire et de la révolution[634] » dans les répertoires théâtraux postrévolutionnaires. La place du théâtre dans le champ culturel portugais apparaît alors essentielle dans un cheminement social et politique vers la démocratie ; l'euphorie révolutionnaire se répandait à nouveau dans les mises en pratiques artistiques diverses et libres :

> Subitement le théâtre était partout ; il ne se contentait plus des lieux qui lui étaient prédestinés, il allait dans la rue, dans les campagnes, dans les usines. Après la négation du dialogue et de la communication induite par le salazarisme qui avait dénaturé la scène portugaise, les gens de théâtre se jetaient dans une ère de débats, de meetings, de discussions, indispensables pour conjurer le préjudice subi[635].

La fin du PREC a néanmoins stoppé l'élan théâtral d'un cycle qui a démarré en 1971-1973 et s'étale jusqu'en 1975 : abandon des Campagnes de dynamisation culturelle, suppression de la CCAT (novembre 1975), arrêt du soutien gouvernemental. L'absence de ministère de la Culture jusqu'à l'été 1976 éclaire l'appauvrissement progressif du monde du théâtre sur la période. Comme pour le cinéma, il faut attendre l'arrivée en poste de David Mourão-Ferreira au secrétariat d'État à la Culture, pour observer une relative reprise du soutien au théâtre. Cependant, et les analyses sont très similaires à ce qui s'est passé pour le cinéma au Portugal[636], les logiques de la politique culturelle après 1976-1977 ont essentiellement visé à consolider le Théâtre national, à affaiblir progressivement les troupes indépendantes et à abandonner l'idée d'un « service public » du théâtre. Au tournant des années 1970-1980, la situation du théâtre portugais tendait alors vers une crise résumée ainsi par Carlos Porto :

> Les réflexes néfastes de l'absence d'une politique théâtrale, auxquels la publication officielle d'arrêtés et de décrets-lois servait à peine de cache-misère, sont devenus de plus en plus évidents, et les groupes indépendants ont été les victimes privilégiées de ces indéfinitions,

---

[633] Marie-Amélie Robilliard, « Le théâtre portugais et la Révolution des Œillets (1968-1978) », *op. cit.*, p. 201-202.
[634] *Ibid.*, p. 204.
[635] Graça Dos Santos, *Le spectacle dénaturé*, *op. cit.*, p. 276.
[636] À ce titre, voir dans la Partie 1, Chapitre 4, 1. Une politique culturelle du retour à l'ordre.

par le manque de volonté politique pour changer cet état de choses, et par la faute de courage pour assumer des positions claires, lucides, adéquates aux nouvelles situations[637].

Dans ce contexte de désenchantement des acteurs du monde artistique, un objet cinématographique a rendu hommage au travail accompli par ces compagnies indépendantes : *O Outro Teatro ou As Coisas Pertencem a Quem as Torna Melhores*[638] d'António de Macedo et Manuela Moura, produit par Cinequanon et l'IPC (1976, cf. **Figure 15**).

**Figure 15** – Affiche du film *O Outro Teatro ou As Coisas Pertencem a Quem as Torna Melhores*, d'António de Macedo et Manuela Moura, Cinequanon, IPC, 1976. (Source : http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/4058/O+Outro+Teatro+ou+As+Coisas+Pertencem+a+Quem+As+Torna+Melhores)

En s'ouvrant sur une représentation théâtrale très sombre, jouant sur la profondeur de champ, ce film méconnu et très peu diffusé, rend hommage à ce renouveau du théâtre indépendant en revenant à ses origines qu'il situe à Porto, avec l'expérience pionnière

[637] Carlos Porto et Salvato Teles de Meneses, *10 anos de teatro e cinema em Portugal*, *op. cit.*, p. 87.
[638] Littéralement : « L'autre théâtre ou les choses appartiennent à ceux qui les rendent meilleures ».

d'António Pedro, auteur portugais, voyageur, poète, peintre, metteur en scène au Teatro Experimental de Porto en 1953. Grâce à un habile montage d'images d'archives (photos, extraits de livrets de théâtre, journaux, etc.) et par l'entremise d'une voix off qui narre l'histoire de ce groupe de théâtre expérimental, ce documentaire tente également de parvenir à faire le point sur les difficultés rencontrées par la vingtaine de groupes de théâtre indépendant, menacés par les politiques gouvernementales. Un carton final explicite rappelle un contexte de lutte : « Ce film souhaite être un hommage à tous les groupes professionnels de théâtre indépendant, à leur travail et à leur combat. » S'en suit la liste de ces troupes de théâtre : Adoque, O Bando, A Barraca, Bonecreiros, Casa da Comédia, A Centelha, Comediantes Rafael de Oliveira, Os Cómicos, Comuna, Cooperativa Faz-Tudo, Cornucópia, Grupo 4, Grupo Teatro Campolide, Grupo Teatro Proposta, Psiconautas, Seiva Trupe, Teatro Branca Flor, Teatro Estúdio de Lisboa, Teatro Experimental de Cascais, Teatro Experimental do Porto, Teatro Hoje, Teatro Moderno de Lisboa, Teatro Popular de Almada.

Si ce film est un bel exemple de rapprochement entre pratiques artistiques, il ne s'agit pas que d'un hommage désespéré mais bien d'un « objet utilitaire au service de la lutte des groupes de théâtre indépendants » comme l'affirmait à l'époque le cinéaste António de Macedo. *O Outro Teatro* se regarde ainsi telle une entreprise de réhabilitation historique du poids de cette scène théâtrale, et ravive, par son esthétique militante caractéristique du groupe Cinequanon, une puissance de contestation aux changements qui s'opèrent alors dans la politique culturelle du pays.

L'exemple d'*O Outro Teatro* conclut et ouvre simultanément l'analyse sur les conséquences de la période révolutionnaire sur la création artistique : certaines pratiques ont catalysé le processus (musique), d'autres s'y engouffrent (cinéma) et l'ensemble explose quantitativement (théâtre, cinéma, musique, arts plastiques). Cette production prolifique – et souvent dénigrée qualitativement – peut également s'observer dans les connexions et circulations d'artistes qui semblent décloisonner les catégorisations classiques pour tendre vers une transdisciplinarité collective et stimulante.

### 1.3. Circulations artistiques et transdisciplinaires

En 1977, *25 Canções de Abril*[639] de Luís Gaspar célèbrait la musique de la Révolution portugaise dans une captation du concert « As 25 Canções de Abril », qui a eu lieu au Colisée de Porto et a rassemblé sur scène, entre autres, Adriano Correia de Oliveira, Carlos Paredes, et José Carlos Ary dos Santos. Tout comme *O Outro Teatro*, ce documentaire de près d'une heure ne fait pas qu'utiliser les pouvoirs de l'image pour enregistrer un événement passé et une pratique artistique (ici, la performance musicale et chantée). Même si le film suit, dans une certaine linéarité, la structure du concert avec sa succession de chansons, le réalisateur Luís Gaspar tente d'imbriquer les moments de chanson – qui sont déjà eux-mêmes des symboles de moments de lutte passés – avec des images d'archives du PREC. De manière sous-jacente, le film semble proposer « l'histoire de la Révolution d'Avril, en rassemblant sur la même scène les noms les plus importants de la chanson et de la poésie progressistes[640] ». Volontiers emphatique, en jouant sur des extraits de discours politiques enflammés, *25 Canções de Abril* devient en fait une sorte d'objet mémoriel de la résistance au fascisme et de la séquence révolutionnaire en utilisant l'émotion suscitée par la musique militante. *A posteriori,* ce travail semble tendre à monumentaliser les compositeurs et interprètes des chants révoltés et mélancoliques de la Révolution portugaise (la communion de la salle, la grandeur du Colisée de Porto, les liens avec les luttes), mais tout comme António de Macedo voyait *O Outro Teatro* comme un « objet utilitaire » au service d'une lutte, *25 Canções de Abril* pourrait tout aussi bien être une nouvelle tentative de combiner images et musicalité afin de stimuler une (ré)action politique ; l'ultime chanson est ainsi équivoque, puisqu'il s'agit de « Avante Camarada », composée en 1967 par Luís Cília, et devenue entretemps une sorte de deuxième hymne des communistes portugais.

La circulation des artistes de toutes disciplines dans le contexte révolutionnaire reste difficile à cerner, et surtout, il est peu évident de comparer ce mouvement avec les pratiques artistiques antérieures au 25 avril 1974. Il semble néanmoins que, par rapport à une situation plus classique de cloisonnement institutionnel des arts, la période révolutionnaire fut propice aux échanges entre les artistes et à des collaborations transdisciplinaires. Le cas de la musique a déjà été évoqué plus haut : de nombreux musiciens ou chanteurs ont travaillé avec des hommes de théâtre et surtout des coopératives de cinéastes. Rui Simões a collaboré sur ses deux

[639] Littéralement : « 25 chansons d'Avril ».
[640] José Jorge Letria, *A Canção política em Portugal*, *op. cit.*, p. 92.

premiers longs-métrages avec le compositeur José Mário Branco, mais il souhaitait aussi s'entourer du fameux guitariste Carlos Paredes :

> Par exemple, j'ai eu cette expérience avec le guitariste Carlos Paredes, parce que je voulais qu'il fasse la musique de *Dieu, Patrie, Autorité*. Il a beaucoup aimé le film, mais il m'a dit, Rui, je suis désolé je ne peux pas parce que je suis militant au parti communiste et je ne suis pas d'accord avec le film. J'étais très déçu, mais j'ai respecté son choix. Il était d'accord avec presque tout, sauf lorsque je disais qu'il y avait « des » impérialismes dont celui des soviétiques, et il n'a pas accepté[641].

Ce témoignage révèle autant le souci de s'adjoindre les services de compositeurs renommés (Carlos Paredes avait notamment composé la musique des *Vertes années* de Paulo Rocha en 1963) que le débat permanent qui transfigure les considérations artistiques par des querelles partisanes et idéologiques.

Avec un peu de recul par rapport à la période du PREC, une expérience particulière a sans doute poussé plus loin les recherches de croisements disciplinaires. En effet, la coopérative Grupo Zero, menée par Alberto Seixas Santos et Solveig Nordlund, s'est concentrée dans un deuxième temps de son histoire[642] sur la réalisation de films-pièces avec le Teatro da Cornucópia. Il ne s'agit pas seulement d'une collaboration de circonstances, mais bien d'un travail quasi fusionnel entre des metteurs en scène de théâtre et des réalisateurs et techniciens de cinéma. Solveig Nordlund explique ainsi qu'il s'agissait de « coproduction » avec le Teatro da Cornucópia, et que les « membres du Grupo Zero étaient également membres du Teatro da Cornucópia[643] ». Les deux groupes partageaient ainsi les mêmes locaux à Lisbonne au sein du Théâtre du Bairro Alto. Ce rapprochement entre une des coopératives de cinéma post-25 avril 1974 et une des troupes indépendantes les plus audacieuses des années 1970 donne à voir, comme en miniature, les possibles recompositions transdisciplinaires et expérimentales de l'époque. Ce cas peu documenté[644] a récemment retrouvé le chemin des écrans grâce au travail

---

[641] Extrait d'un entretien avec Rui Simões réalisé en avril 2010 à Lisbonne.
[642] Le premier temps de cette histoire ayant donné trois films sur la Réforme agraire entre 1976 et 1977 est évoqué dans le Chapitre 6, 2.1.1. Les lois de la terre : l'éclat chromatique des motifs et des tableaux.
[643] Extrait d'un entretien Solveig Nordlund réalisé en octobre 2012 à Lisbonne.
[644] D'autant plus qu'entretemps, le Teatro da Cornucópia a fermé, faute de soutiens financiers de l'État portugais, après 43 années d'existence et 126 pièces mises en scène (cf. Miguel Branco, « Luís Miguel Cintra: « A Cornucópia vai fechar porque não há dinheiro para sermos a Cornucópia » », http://observador.pt/especiais/luis-miguel-cintra-a-cornucopia-vai-fechar-porque-nao-ha-dinheiro-para-sermos-a-cornucopia/, consulté le 24 mai 2017).

de Miguel Ramos, qui a programmé pour le Ciné-club de Faro deux jours de projections des films du Grupo Zero/Teatro da Cornucópia en 2013, en expliquant son choix ainsi :

> Entre 1975 et 1983, deux structures partageaient les mêmes installations dans le Théâtre du Bairro Alto (Lisbonne). Le Teatro da Cornucópia qui s'y tenait comme compagnie résidente depuis 1975 jusqu'aujourd'hui [en 2013] et le Grupo Zero, coopérative fondée après le 25 avril 1974. Durant cette période de grande activité, et avec le soutien de la RTP, trois textes dramatiques écrits par Franz Xaver Kroetz et plusieurs textes courts de Karl Valentin ont été transposés à l'écran. L'adaptation de ces textes a donné un triptyque réalisé par Solveig Nordlund (*Viagem para a Felicidade*, 1978 ; *Música para si*, 1978 ; et *Novas Perspectivas*, 1983), et une série de 5 épisodes réalisés avec Jorge Silva Melo à partir de textes de l'allemand Karl Valentin mis en scène dès le 24 mars 1979 par le Teatro da Cornucópia et donnant le film *E Não Se Pode Exterminá-lo?*. […] C'est un film qui reprend le spectacle de Cornucópia mais qui n'est pas exactement un pur et simple filmage du spectacle[645].

L'évocation du travail filmique qui n'est pas un « pur et simple » enregistrement de la pièce jouée démontre encore qu'il ne s'agissait pas d'une coopération de circonstances, mais qu'il y eut bien des échanges théoriques, pratiques et logistiques dont la teneur reste encore difficile à déterminer, au-delà des films eux-mêmes, objets rarissimes. En outre, cette période de jonction entre théâtre et cinéma semble avoir été cruciale pour le metteur en scène Jorge Silva Melo qui passa, grâce à cette expérience, derrière la caméra également pour réaliser son premier long-métrage, *Passagem ou A Meio Caminho*, en 1980.

[645] Texte issu de la captation vidéo postée sur YouTube pour la présentation du cycle au Ciné-Club de Faro par Miguel Ramos (cf. Miguel Ramos, *Confederação - Cooperativa Grupo Zero e Teatro da Cornucópia*, https://www.youtube.com/watch?v=J72wiFgiPkA, consulté le 24 mai 2017).

## 2. Les films d'Avril et l'iconographie de la révolution

Les premières images qui viennent à l'esprit en pensant à la « Révolution des œillets » sont celles de rues de Lisbonne, en noir et blanc, où des soldats dans des jeeps ou sur des chars, saluent une foule exultant, tout en arborant des œillets dans les canons de leurs armes. Pour ceux qui ont « connu » l'événement de leur vivant, d'autres images, plus précises, peuvent s'adjoindre à ces souvenirs : la figure du révolutionnaire incarnée par Otelo Saraiva de Carvalho, les oppositions de style entre la social-démocratie de Mário Soares et le communisme d'Álvaro Cunhal, mais aussi les révoltes populaires, les grèves, les occupations d'usines, d'habitations, en somme, l'espoir (ou la peur) d'une énième tentative de renverser un ordre établi, jugé inégalitaire, dysfonctionnel, à bout de souffle. Pour les mélomanes, la musique militante de José Afonso est indissociable des traces sonores de ces événements. Pour les militants, ce sont sans doute des images d'une force enivrante, qui mettent enfin en action, les théories et utopies d'hier. Enfin, pour ceux qui n'ont connu cette révolution qu'après coup, l'ensemble des traces évoquées plus haut se sont tantôt amalgamées, tantôt cristallisées, pour laisser, bon an mal an, une iconographie synthétique, que les historiens et autres chercheurs ont eux-mêmes parfois figés.

Cette révolution lancée à la radio s'est naturellement retrouvée dans les objectifs de dizaines d'appareils de prises de vues fixes ou animées, collectant les faits et gestes des acteurs ou témoins de l'événement. À la volonté d'images de certains qui possédaient des machines (cinéastes, journalistes, photographes, scientifiques) s'est adjoint le désir d'expression d'autres (militants, partisans, peintres, graphistes) qui avaient des idées et des choses à dire, et voulaient les partager avec tout le monde : cela donna des dessins, des caricatures, des peintures murales, des graffitis.

Dans la seconde partie de ce chapitre, nous souhaitons revenir sur certains de ces emblèmes et leur contour, notamment dans tout ce qui a trait à la place spécifique de l'armée dans l'avènement de ce processus révolutionnaire (2.1.). Ensuite, et suivant ainsi en quelque

sorte la chronologie du PREC et la dépassant, sont analysées les expressions caractéristiques du pouvoir populaire, notamment à partir de 1975 (2.2.). Enfin, et comme une ouverture pour la suite, l'explosion de l'image cinématographique s'est accompagnée, de manière tout aussi marquante pour l'œil, de l'accaparement des murs par toutes sortes de créations graphiques (2.3.).

## 2.1. L'armée aux côtés du « peuple »

Dans son ouvrage *O Estado e a Sociedade em Portugal (1974-1988)*, le sociologue Boaventura de Sousa Santos a analysé les trois temps symboliques de la relation entre les forces armées et la société portugaise. Le premier temps, le plus long, correspond à la période antérieure au 25 avril 1974 où l'armée est essentiellement perçue à travers le service militaire obligatoire, lieu de privation mais aussi de promotions sociales possibles notamment pour les personnes issues du monde rural ; ce dernier point fait dire à Sousa Santos que la relation est alors d'ordre populiste. Le troisième temps renvoie à la période de transition démocratique après 1976 ; l'armée se professionnalise et une distance symbolique se creuse entre la société et le corps militaire conduisant à une relation dépolitisée ou relation social-démocrate selon Sousa Santos. Entretemps, il y a eu un deuxième temps, celui de la période révolutionnaire caractérisée par l'alliance MFA-peuple et dont Sousa Santos dit :

> Pour tout cela, la relation entre les forces armées et la société qui sous-tend l'univers symbolique du deuxième temps est une *relation révolutionnaire* : les classes populaires sont convoquées pour participer collectivement à l'amélioration de leurs conditions de vie et elles le font avec la collaboration des forces politico-militaires véritablement à leurs côtés, contre les classes antérieurement dominantes. C'est de fait une relation très différente de la *relation populiste* qui est sous-jacente à l'univers symbolique du premier temps[646].

### 2.1.1. Du coup d'État militaire au soutien populaire

Un premier corpus d'images enregistrées par les cinéastes et les opérateurs de la RTP se caractérise par une forte présence militaire dans les rues encadrant la foule. Ces images

[646] Boaventura de Sousa Santos, *O Estado e a sociedade em Portugal (1974-1988)*, *op. cit.*, p. 64.

inaugurales de l'ère libre, dans un Portugal sans censure assument leur soif de tout voir. Elles sont le moment visible du coup d'État orchestré par une poignée de capitaines. Les soldats sont déjà dans Lisbonne et procèdent, fidèles à leur programme, au démontage du régime fasciste : occupation de toutes les institutions et lieux de décisions, capitulation de Marcelo Caetano, libération des prisonniers politiques, arrestation des officiers de la police politique répressive (PIDE – DGS), retour des exilés politiques, communion de la fête des travailleurs.

Ce sont ces images qui constituent *Les Chemins de la liberté*, sans doute le film répondant le mieux à l'urgence de la captation brute des événements. De ce fait, Fernando Matos Silva affine la définition de ce film unique par le terme de « document » :

> Nous attendions le signal, et nous avons filmé dès le matin, ici, dans les rues, au Largo do Carmo, au Terreiro do Paço... De là naît un film qui s'appelle *Caminhos da Liberdade* et qui a été montré dans de nombreux pays. C'est un documentaire, ou plutôt un document, qui a été fait sur ce qui se passait, et dont l'avantage était d'être fait des premières images de la révolution[647].

Ce film est signé en effet au générique par plusieurs cinéastes qui allaient former Cinequipa – Álvaro Guerra, Carlos Alberto Lopes, Fernando Matos Silva, João Matos Silva, José Corte-Real, José Luís Carvalho Sá, José Nascimento et Melo Cardoso – et par des opérateurs de la RTP[648].

Si cette équipe a pu filmer si rapidement, dès l'aube, les actions militaires dans le Lisbonne du 25 avril 1974, c'est que parmi eux, Álvaro Guerra était au courant du coup à venir. Ce rédacteur au journal *República* avait en effet été contacté par Melo Antunes, un des stratèges du coup militaire, afin d'organiser la diffusion radio des signaux « en chanson » du MFA. Après la diffusion de « E Depois do Adeus » 5 minutes avant 23 heures le 24 avril, Guerra rejoint ses amis qu'il avait mis dans la confidence, non sans risques, comme le raconte Mercedes Guerreiro et Jean Lemaître :

> Par contre, il [Álvaro Guerra] est pressé de rejoindre le domicile de son ami Fernando Matos Silva, réalisateur de cinéma, qui l'a invité à passer la soirée chez lui. Sans doute un peu trop bavard, Guerra avait confié à son pote qu'un grand événement allait se dérouler de façon imminente. Fernando Matos Silva a convoqué son frère, également cinéaste, ainsi qu'une

[647] Extrait d'un entretien avec Fernando Matos Silva réalisé en février 2011 à Lisbonne.
[648] D'après le générique du film par ailleurs mis en ligne sur le site *RTP Arquivos* à cette adresse : https://arquivos.rtp.pt/conteudos/caminhos-da-liberdade/ (consulté le 15 mai 2017).

> équipe technique, prête à filmer ce qui surviendrait. Alvaro Guerra termine la soirée chez Fernando Matos Silva. Les deux ont l'oreille collée au poste de radio, au comble de l'anxiété[649].

Le film s'ouvre sur un plan fixe tourné dans les locaux de Rádio Renascença où le second signal déclenchant les opérations militaires fut lancé, à minuit et vingt minutes : « Grândola, Vila Morena » retentit en effet après que l'animateur de l'émission nocturne *Limite*, Leite de Vasconcelos, ait préalablement récité, avec sang-froid, la première strophe de la chanson de José Afonso. Dès lors, le processus de renversement du régime était irréversible. Le succès des manœuvres militaires s'offrit au regard de la foule lisboète dès l'aube ; celle-ci découvrit ses rues quadrillées par des soldats, jeunes, eux-mêmes émus, mais encore contraints par les ordres du processus en cours. La journée du 25 avril 1974 donne ainsi le premier corpus d'images dont la symbolique tient, au moins momentanément, à la synthèse heureuse entre un peuple, essentiellement ici les habitants de Lisbonne, et le Mouvement des forces armées. Après le premier plan des *Chemins de la liberté*, plusieurs minutes d'images captées dans la matinée du 25 avril 1974 montrent cette espèce de communion tantôt retenue (parfois les soldats doivent contenir la foule qui prend des risques dans certaines zones), tantôt clairement assumée (embrassades, cadeaux des œillets, distribution de journaux, discussions de coins de rue, etc. – cf. (a), (c) et (d) dans **Figure 16**).

[649] Mercedes Guerreiro et Jean Lemaître, *Grândola vila morena !*, *op. cit.*, p. 33.

**Figure 16** – Quatre captures d'écran tirées du film *Les Chemins de la liberté* (*Caminhos da Liberdade*), Cinequipa/RTP, 1974. (Source : disponible en ligne sur *RTP Arquivos*).

L'armée du côté du peuple, un des motifs fondateurs de l'iconographie de la Révolution portugaise de 1974-1975, pourrait pourtant apparaître paradoxale : comment comprendre l'instauration d'une démocratie par un coup d'État militaire ? Dans le cas portugais, cela est d'autant plus problématique que l'armée constituait un des piliers de l'*Estado Novo* de Salazar, elle était le symbole de l'autorité, de la rigueur, du patriotisme. Il existe encore de nombreux débats d'historiens sur les causes réelles qui poussèrent des capitaines de l'armée portugaise à s'organiser pour faire tomber le régime politique de leur pays. Néanmoins, tous s'accordent sur le poids – psychique et physique – de la guerre coloniale anachronique souhaitée par Salazar et son continuateur Caetano.

Pour certains, comme Vasco Lourenço, un des capitaines d'Avril, le mouvement d'opposition au régime était né des suites de décisions gouvernementales qui affaiblissaient les

carrières des soldats déjà en action sur le terrain africain. En raison d'un manque d'officiers liés à la durée des conflits et à la lassitude de ceux en place, le régime promulgua le Décret 373/73 en juillet 1973, afin de faciliter le recrutement d'officiers. L'Académie militaire devenait gratuite, ouverte aux étudiants universitaires et élèves de lycées techniques. Il était aussi possible à des militaires de carrière de suivre une formation accélérée pour être rapidement envoyés sur le terrain. Les militaires professionnels, qui avaient passé des années à l'Académie et en service, se voyaient « rattrapés » rapidement par de jeunes miliciens, ce qui dévalorisait leur position et leur formation[650].

Pour d'autres, comme Otelo Saraiva de Carvalho, les capitaines commençaient à se rassembler et à contester l'autorité gouvernementale pour des raisons politiques. Dans son ouvrage sur l'influence du contexte des luttes de libération sur la formation politique des capitaines d'Avril, Abou Haydara défend une thèse audacieuse ; d'après Haydara, les « programmes politiques des mouvements de libération avaient eu un impact considérable sur les jeunes officiers révolutionnaires durant les guerres de libération en Afrique[651]. » Il évoque notamment les théories d'Amílcar Cabral sur le rôle à jouer de la petite bourgeoisie, exclue du grand capitalisme, pour mener à bien les luttes de libération, ce qui correspondait au cas des capitaines portugais. Il relève aussi l'influence du livre d'Amílcar Cabral, *Révolution en Guinée – La lutte du peuple africain*, sur Otelo Saraiva de Carvalho. Cela lui permet d'écrire :

> C'est ici que réside d'ailleurs l'originalité du MFA (Mouvement des Forces Armées) : d'une part, il s'agit du premier mouvement révolutionnaire qui trouve ses maîtres à penser en dehors du continent européen ; d'autre part, c'est le premier mouvement révolutionnaire dont l'origine petite bourgeoise n'est pas une tare, à en juger par les acquisitions politiques du 25 avril 1974[652].

Les motivations sont sans doute multiples et se croisent, mais il est certain que dans la conduite des événements, une grande partie des capitaines était fortement politisée à gauche et fomenta le coup du 25 avril 1974 comme un geste politique, dont les implications dépasseraient leur intérêt corporatiste. La communion avec la foule – pourtant au départ redoutée, au regard des

---

[650] Sur ce point, nous renvoyons aux lectures suivantes : Abou Haydara, *L'influence des guerres de libération sur la révolution des Oeillets*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 132-134, et Joana de Matos Tornada, « Do fim e dos homens: o ponto de vista dos militares sobre os últimos meses do Estado Novo », *in* Rui Cunha Martins (dir.), *Portugal 1974 : transição política em perspectiva histórica*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2011, p. 186.
[651] Abou Haydara, *L'influence des guerres de libération sur la révolution des Oeillets*, *op. cit.*, p. 149.
[652] *Ibid.*, p. 150-151.

messages de prudence immédiatement diffusés à la radio le matin du 25 avril 1974, comme en attestent les enregistrements audibles dans *Les Chemins de la liberté* – apparut donc comme une éruption spontanée. Figées, enregistrées, diffusées, les images du 25 avril 1974 pleines de chars et de soldats transformaient quasi simultanément le coup militaire en un phénomène populaire, citadin d'abord, et dont l'équilibre allait donner le cours des événements à venir. Dès lors, la place des militaires et leur rapport au « peuple » seraient systématiquement interrogés dans le débat politique et dans les représentations. Comme l'écrit Peter Robinson dans un article sur les liens entre MFA et mouvement populaire :

> L'accent mis sur le fascisme devait être l'une des raisons de l'échec de l'axe MFA-pouvoir populaire. Le MFA incarnait les sauveurs, et à maintes reprises il pouvait compter sur le peuple, et vice-versa.
>
> […]
>
> Le mouvement populaire, plus qu'autre chose, était dispersé et localisé. Il n'était pas confiant en sa propre force. Il n'avait pas fléchi et développé ses muscles indépendamment des militants des forces armées[653].

Cet axe MFA-peuple a en effet été, dans les suites du 25 avril 1974, un des axes majeurs du combat politique et révolutionnaire ; un des points culminants, du point de vue de l'impact culturel et artistique, est intervenu avec les Campagnes de dynamisation culturelle, créées sous l'égide de la 5ème Division de l'État-major général des forces armées. Pour illustrer cette initiative, le dessinateur et caricaturiste João Abel Manta réalisa une affiche (cf. **Figure 17**). Cette fois, plus que les images animées des journalistes et des cinéastes du moment, c'était un dessin qui sacralisait l'attachement au combat du civil – par excellence, dans la logique de la Réforme agraire, un paysan – et du soldat.

[653] Peter Robinson, « Soldiers on the Side of the People: Portugal 1974-75 », *in* Mike Gonzalez et Houman Barekat (dir.), *Arms and the people: popular movements and the military from the Paris Commune to the Arab Spring*, Londres, Pluto Press, 2013, p. 97-98.

**Figure 17** – *MFA, Povo/Povo, MFA*, affiche de João Abel Manta, Campagne de dynamisation culturelle, décembre 1974. (Source : http://arquivo.sinbad.ua.pt/Cartazes/2005000724)

Les images d'une communion entre peuple et soldats sont normalement fondues dans l'anonymat des corps et visages qui l'animent. Cependant, par les actes (Salgueiro Maia) ou par le charisme et le verbe (Otelo Saraiva de Carvalho), deux figures au moins semblent se détacher parmi les fameux capitaines. Les films de la Révolution, en allongeant la durée d'un plan, en choisissant un cadre ou en laissant un discours s'éterniser, jouent avec cette sorte d'héroïsation en temps de lutte.

### 2.1.2. Héroïsation de figures militaires : Salgueiro Maia et Otelo Saraiva de Carvalho

Parmi les hommes opérant le 25 avril, deux figures symboliques se sont imposées. Dans les faits, il est assez aisé de saisir pourquoi. Le premier, Salgueiro Maia a incarné la révolution en actes : à la tête d'une colonne de blindés venant de Santarém, il occupa le Terreiro do Paço où se trouvaient les principaux ministères du régime autoritaire, puis le Largo do Carmo, où Marcelo Caetano s'était retranché dans les locaux de la Garde nationale républicaine (GNR).

C'est lui qui était dans la rue, avec ses compagnons, entre prises de décisions et hésitations ; c'est lui qui allait tenter d'obtenir la reddition de Caetano, le leader d'un régime agrippé au peuple portugais depuis près d'un demi-siècle ; c'est lui qui, une fois l'abandon de Caetano obtenu, allait l'escorter jusqu'à l'avion qui enverrait le dernier représentant de la dictature en exil. Écrire ces lignes sur un ton romancé conduit à saisir pourquoi la figure de Salgueiro Maia se prêtait tant à l'héroïsation : l'actrice et réalisatrice Maria de Medeiros ne s'y trompa pas en fictionnalisant la Révolution portugaise de 1974-1975 en 2000. Dans *Capitaines d'Avril*, le personnage principal, autrement dit le héros, est Salgueiro Maia, interprété par Stefano Accorsi.

Maia est devenu, par cette présence évidente dans Lisbonne et par ses actes, un héros de la révolution, comme s'il avait fait tomber le régime à lui seul, ce que traduit son biographe, Antonio da Sousa Duarte dans ces mots :

> Dans la mémoire que nous gardons de la Révolution du 25 avril 1974 qui, à vingt ans de distance, peut déjà être analysée avec une relative sérénité et retenue, la figure de Salgueiro Maia est devenue gigantesque jusqu'à paraître aujourd'hui, à nos yeux, comme le symbole le plus noble, le plus généreux et désintéressé de la Révolution des œillets[654].

Les images de Maia, mégaphone à la main, sommant les dirigeants de se rendre, furent immortalisées par de nombreuses photographies et photogrammes (cf. (b) dans **Figure 16**). Comme l'écrit Paulo Moura : « Tout le drame se concentrait là, dans ce bras de fer duquel dépendait le futur du pays. C'était une espèce de duel dont les protagonistes avaient pour nom : Marcelo Caetano et Salgueiro Maia[655]. »

Salgueiro Maia est visible dans les premiers films réalisés durant les débuts du PREC, il a été, de fait, le visage, le corps visible d'une opération menée par plusieurs, mais coordonnée par un autre, absent lui des terrains d'opération. Dans l'ombre et enfermé dans un poste de commandement, sous un pseudonyme (« Oscar »), à une certaine distance de Lisbonne, Otelo Saraiva de Carvalho est la face occultée d'une pièce partagée avec Salgueiro Maia. Moins de romanesque, donc pas de fiction *a priori*, mais un film[656] tout de même : *La nuit du coup d'État* de Ginette Lavigne (2001). La réalisatrice évoque justement l'absence comme thème pour son projet :

---

[654] António de Sousa Duarte, *Salgueiro Maia: um homem da liberdade*, Lisbonne, Âncora, 2014, p. 9.
[655] Paulo Moura, *Otelo: o revolucionário*, Alfragide, Dom Quixote, 2012, p. 227.
[656] Otelo Saraiva de Carvalho est également une des personnalités au cœur du dispositif du film *Gestes et fragments* d'Alberto Seixas Santos.

Installé dès l'après-midi du 24 avril, avec d'autres membres du MFA, au poste de commandement de Pontinha, à une vingtaine de kilomètres de Lisbonne, Otelo de Carvalho n'a rien vu de ce qui s'est passé dans les rues de Lisbonne le 25 avril. Chef d'orchestre éloigné de la scène de l'action, il ne pouvait qu'imaginer à travers les descriptions qu'on lui faisait et à travers ce qu'il entendait dans les radios et les téléphones ce qui se passait au dehors. C'est autour de cette absence, de ce manque, que s'est construit le film[657].

**Figure 18** – Affiche du candidat Otelo Saraiva de Carvalho, élections présidentielles de 1976, Portugal. (Source : archives personnelles)

Otelo, prénom prédestinant à la scène, rejoue pour Lavigne son activité du 24 au 25 avril 1974 pour que le coup d'État se déroule sans accrocs. La précision et la rigueur du coup militaire, qui avaient déjà été décrites dans l'ouvrage qu'Otelo Saraiva de Carvalho avait publié en 1977, *Alvorada em Abril*, apparaissent dans une re-mise en scène, comme pour attester de ce qui ne pouvait être vu par les Lisboètes au matin du 25 avril 1974. En même temps, Otelo Saraiva de Carvalho fait montre dans ce film d'un réel intérêt pour le jeu face caméra, créant ainsi une distorsion paradoxale : Salgueiro Maia, connu pour être plutôt discret et qui se fit rare après la période révolutionnaire, avait été le plus exposé, alors qu'à l'inverse, Otelo Saraiva de Carvalho, absent des images pendant plusieurs jours, se voulait acteur, dans tous les sens du terme : son rôle dans le PREC, et après, l'installa comme une figure politique majeure de la société portugaise de la fin des années 1970.

Le visage d'Otelo Saraiva de Carvalho allait ainsi devenir lui-aussi un symbole, même s'il fut plus controversé du fait de son militantisme radical. En effet, contrairement à Maia dont l'aura put rester intacte même après les années 1970, Saraiva de Carvalho continua de militer,

[657] Ginette Lavigne, *La nuit du coup d'État*, http://www.docsurgrandecran.fr/film/nuit-du-coup-detat, (consulté le 27 mai 2017).

ce qui atténua son héroïsation, pour l'amener vers la mystification officielle, à l'image de ses candidatures aux élections présidentielles, comme ce fut le cas en 1976 (cf. **Figure 18**).

Saraiva de Carvalho et Maia agissent ainsi comme deux éléments d'un même corps : l'un était le cerveau, et l'autre le bras agissant. Dans l'imaginaire et dans les représentations, même si leurs parcours continuèrent de s'opposer, leurs visages devinrent indissociables de l'iconographie révolutionnaire, au même titre que les représentations du mouvement populaire.

### 2.1.3. 1er mai 1974 : militaires, soutien populaire, et hommes politiques

L'armée fut le fer de lance du mouvement révolutionnaire, et son rôle central se vit d'abord sur tous les écrans. Les habitants de Lisbonne et les journalistes montèrent sur les blindés, pour soutenir et amplifier la dynamique de renversement du régime par une communion euphorique.

Rapidement, les images laissèrent surgir une autre iconographie, celle de la révolte populaire, révélant à son tour le basculement de l'histoire portugaise. En effet, le MFA avait un programme, et cela se retrouvait dans la délégation du pouvoir au général António de Spínola et à la création d'une Junte de salut national. Seulement, le peuple libéré et les mouvances politiques allaient avoir raison de la feuille de route de l'armée libératrice. Le 1er mai 1974, premier « 1er mai » libre, fut à la fois l'apothéose de l'effervescence liée à la libération du fascisme, et aussi l'enclenchement d'une séquence qui se jouerait entre la dynamique populaire et révolutionnaire et le jeu politique, notamment des partis.

Un film, dans la continuité du travail inauguré par *Les Chemins de la liberté*, résume parfaitement ces enjeux de représentation d'un tournant de la Révolution portugaise : il s'agit de l'œuvre collective *Les Armes et le peuple*. Tourné et monté dans l'immédiateté du post-25 avril 1974, le film reprend les événements depuis le coup d'État du MFA jusqu'au 1er mai 1974 et les images de la grande manifestation populaire. La dynamique populaire de la Révolution, qui commençait alors, apparaît dans le film par deux biais : les images des masses de Portugais rassemblés le 1er mai pour manifester et célébrer la liberté d'un côté, les témoignages saisis dans les rues – par l'implication du cinéaste brésilien Glauber Rocha, présent alors à Lisbonne – qui inaugurèrent un axe paradigmatique du cinéma militant : « donner la parole » à ceux qui ne purent jamais l'exposer librement.

L'iconographie a surtout figé le premier biais de cette dynamique populaire : quelques années plus tard, dans *Bon peuple portugais*, Rui Simões reprenait les images du 1er mai, opérait

un zoom sur cette masse de gens rassemblés, et par un trucage, faisait onduler l'image et ajoutait un son d'explosion, détournant la joie libertaire qui s'échappait des images originales pour revendiquer un échec et une déception, que ces images pouvaient aussi contenir en substance. Ce faisant, il appliquait en images le rappel de Paul Ricœur : « Se souvenir que les hommes d'autrefois avaient un futur ouvert et qu'ils ont laissé après eux des rêves inaccomplis, des projets inachevés : telle est la leçon que la mémoire enseigne à l'histoire[658]. »

Les images sont légions sur la représentation de cette grande manifestation du 1er mai et ont été maintes fois réutilisées dans les films du PREC, mais quelques-unes reviennent de manière systématique et figent l'imagerie poétique du 1er mai en quelques prises de vues. Les principales caractéristiques de ces fragments de pellicule tendent vers un traitement particulier de la foule, avec une tentative d'encadrer la multitude des personnes présentes (cf. **Figure 19**).

**Figure 19** – Capture d'écran du film *Les Armes et le peuple*, collectif, 1975. (Source : archives personnelles)

[658] Paul Ricoeur, « Histoire et mémoire », *in* Antoine de Baecque et Christian Delage (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles, Éd. Complexe IHTP, CNRS, 1998, p. 27.

Signifier la cohésion des manifestants tient à l'essai d'encadrement que traduisent les mouvements de panoramique et l'utilisation du dézoom. Les panoramiques permettent ainsi de montrer l'étalement de cet afflux de personnes. Le recours au dézoom, lui, assez fréquent dans les scènes de foule, partant de quelques visages pour progressivement les perdre dans le nombre, illustre, lui, le débordement du regroupement populaire tant horizontal que vertical dans le cadre ; la caméra semble peiner, malgré sa puissance mécanique, à saisir l'ampleur de l'événement.

De ce fait, le cinéma montre dans la pudeur de ses techniques son incapacité à pouvoir tout donner immédiatement. L'enjeu était autant idéologique – marquer l'importance de l'explosion populaire – que métaphorique : c'est un premier pas d'adaptation des outils du langage cinématographique à la dynamique populaire. Le dézoom, ou également, de manière plus axiomatique, la présence du micro ou de la perche dans les séquences tournées par Glauber Rocha, sont des manières de démobiliser la puissance illusoire de l'image cinématographique pour en montrer la fabrication, dans un rapport artisanal et simple. Cela montre également l'ascendant de la mobilisation populaire sur la technique ; les outils de captation des cinéastes n'étant pas forcément adaptés à ce genre de situations par définition extraordinaires.

Entre la foule et les témoignages des manifestants, une troisième séquence clôt le film et amène à penser une autre appréhension de l'événement, celle qui, isolant des gestes et des paroles d'hommes soudains publics et libres, pouvait fonder le jeu politique d'une démocratie représentative.

L'iconographie de la période révolutionnaire arrive ici à un tournant : les images du collectif laissent de plus en plus la place à des corps et des voix individuels, porte-paroles d'idéologies ou de logiques partisanes. La presse, la radio, la télévision, et aussi le cinéma, consacrèrent cette nouvelle « représentation ».

Comme cela a pu être remarqué par certains critiques ou historiens, la fin des *Armes et le peuple* se concentre sur la manifestation du 1er mai et essentiellement sur les discours politiques des anciens exilés politiques. Il s'agit particulièrement du leader du Parti socialiste portugais, Mário Soares, et de celui du Parti communiste portugais, Álvaro Cunhal.

De manière assez étonnante, cette séquence qui aurait pu être assez répétitive, obéissant à la logique du meeting politique, offre une « mise en scène » d'un jeu, dont le terrain est en train de se redessiner. La remarque du sociologue Jacques Lemière est ainsi tout à fait éclairante sur le ressenti possible devant ces images de discours :

> Un des mérites du film, dans sa partie finale, est de laisser apparaître, à son corps défendant peut-être, que le slogan « Le peuple, uni, jamais ne sera vaincu », répété à l'envi par les participants à cette manifestation géante, et l'hymne national, entonné par cette immense foule, pourraient bien ne pas suffire à conjurer le choc, entre lignes politiques rivales, qui se devine déjà dans le côte à côte très tendu de Mário Soares et d'Álvaro Cunhal à la tribune de ce qui deviendra le stade du Premier mai[659].

La séquence réactiverait ici l'un des axes d'efficacité politique énuméré par Dominique Noguez : le cinéma prospectif[660]. Le réalisateur Fernando Matos Silva lui-même, monteur sur le film, avoue avoir repéré des éléments qui, rétrospectivement, illuminait ce qui allait se passer dans les mois à venir et notamment durant l'été 1975. Ce moment où le Portugal, sur la voie de la socialisation, était vraisemblablement au bord de l'implosion :

> Dans ce film, il y a une séquence à la tribune du stade qui maintenant s'appelle le Stade du 1er mai, et qui était le stade des travailleurs au temps du fascisme, où l'on voit les manigances entre Soares et Cunhal : on perçoit très bien ce qui est en train de se passer.
>
> […] On voit ce qui est en train de se passer ! Il faudrait prendre cette séquence, l'analyser, et on pourrait en déduire tous les événements qui vont se passer. La séquence se termine avec cette vision fantastique où Cunhal commence à chanter « A Portuguesa » [L'hymne national portugais] et saisit un marin et un soldat et se met entre les deux[661]…

Durant cette ultime séquence, la caméra principale opère en effet plusieurs va-et-vient entre la tribune (cadre fixe) et la foule dans le stade (panoramique), en se concentrant notamment sur les symboles portés par certaines personnes, des drapeaux rouges avec le marteau et la faucille aux banderoles avec divers slogans libertaires. Ces mouvements de la caméra accentuent la rigidité physique des hommes politiques, surtout de Mário Soares, le leader socialiste, tenant sa veste par le col, la tête haute. Cette captation du meeting du 1er mai transpose un véritable jeu de corps, de postures et d'images. Ce jour-là, Mário Soares et Álvaro Cunhal sont scrutés de toutes parts. Les autres orateurs semblent très peu présents, voire invisibles physiquement, tant leurs silhouettes se noient dans la foule près de la tribune. Les deux corps de Álvaro Cunhal et Mário Soares, eux, ressortent bien du lot, par des procédés de cadrage les isolant dans l'image.

---

[659] Jacques Lemière, « Le cinéma et la question du Portugal après le 25 avril 1974 », *op. cit.*, p. 53.
[660] Dominique Noguez, *Le cinéma, autrement*, *op. cit.*, p. 60.
[661] Extrait d'un entretien avec Fernando Matos Silva réalisé en février 2011 à Lisbonne.

Dans le discours pourtant, rien ne transparaît, Mário Soares commence par remercier son collègue et par honorer les victimes communistes pendant la dictature. Cunhal prononce lui un court discours, avec une voix éraillée qui trahit une vive émotion. Le regard de l'analyste peut néanmoins examiner le langage corporel des deux hommes qui donne à penser un rapport de force déjà tendu. Malgré la joie libératoire, la politique vient déjà crisper les positions, d'autant plus qu'une révolution n'est jamais terminée, mais toujours en cours. Ainsi, l'opérateur eut le mérite de s'attarder sur celui qui écoutait l'autre : lorsque Mário Soares parle, nous voyons Álvaro Cunhal, et inversement. Derrière eux, des messagers passent, et quand Álvaro Cunhal reçoit un message, Soares veut obtenir également l'information dans un incroyable jeu de coulisses que la caméra saisit dans l'instant. L'histoire se joue aussi dans ces interstices. Les deux hommes, malgré la puissance unique du moment qu'ils vivent, ont déjà le visage fermé, les bras croisés, prêts pour l'événement politique, mais peut-être pas pour l'événement tout court, pas pour ce qui « advient », mais déjà projeté sans doute vers ce qui peut venir.

Cette séquence présente en fait une véritable représentation de la banale vie politique des démocraties représentatives, avec son jeu d'oppositions, de messes basses, de positionnements stratégiques. Un paroxysme symbolique est atteint à la toute fin des discours. Lorsque l'hymne national portugais commence à retentir, Álvaro Cunhal, se retournant, attire par le bras un jeune soldat, qu'il saisit vivement, s'entourant ainsi d'un marin, déjà à sa droite, et d'un soldat (cf. à gauche dans **Figure 20**). Le représentant du PCP se trouve ainsi entre deux représentants des deux corps militaires les plus importants au Portugal, pour signifier son soutien au Mouvement des forces armées, bien sûr, mais également pour s'approprier les icônes révolutionnaires.

En conséquence, l'image devient très claire : le cadre occulte Mário Soares, comme pour annoncer la prise de pouvoir progressive du Parti communiste portugais sur la vie politique portugaise et le mouvement révolutionnaire. Relevant l'appel à une « analyse » de Fernando Matos Silva, cette première approche montre combien l'engagement révolutionnaire qui visait à modifier la pratique du cinéma et à assumer son ambition sociale, a pu, dans sa permanence critique, transformer les perceptions de l'image comme document, au point d'être encore riche de significations.

Quelques mois plus tard, l'iconographie révolutionnaire enregistra une nouvelle version de cette allusion à l'union des soldats et du PCP, « jouée » visuellement et physiquement par Cunhal le 1er mai 1974 à la tribune. De nouveau, ce fut à travers les talents du dessinateur João Abel Manta qui réalisa des affiches pour soutenir le gouvernement de Vasco Gonçalves en 1975. Cette fois, c'est ce dernier qui était représenté prenant dans ses bras, à droite un paysan,

à gauche un soldat pour créer un trio, à peine différent de celui que Cunhal avait « créé » sur le moment (cf. à droite dans **Figure 20**).

À l'image des soldats anonymes et nombreux (à l'exception des « héros »), aux corps des citoyens fondus dans le collectif spontané et mouvant, viennent alors s'ajouter la personnalisation d'une certaine forme de représentativité politique par l'entremise des dirigeants des principaux partis du pays. Les modalités sont parfois multiples pour enregistrer ces images, mais elles peuvent tout aussi bien se ressembler, même à travers les pratiques (film ou dessin) ; entretemps, l'iconographie de la Révolution portugaise de 1974-1975 s'enrichit.

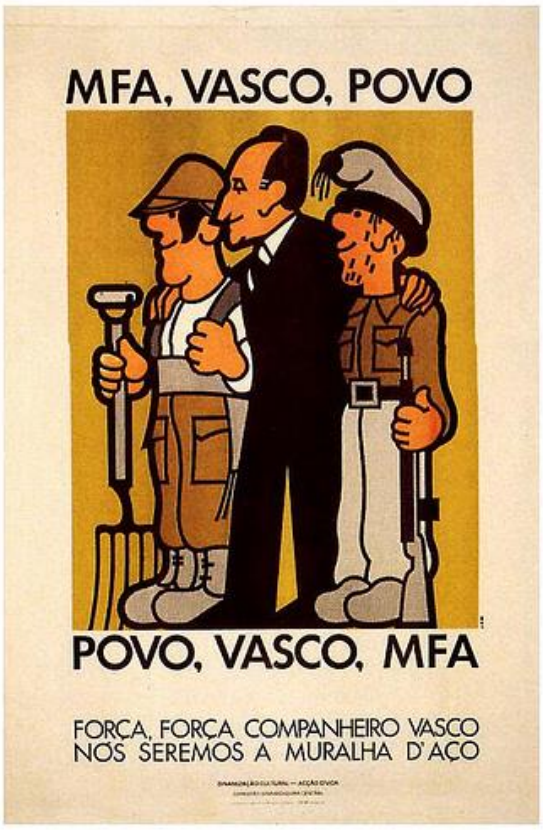



**Figure 20** – À gauche, capture d'écran du film *Les Armes et le peuple*, collectif / À droite, *MFA, Vasco, Povo/Povo, Vasco, MFA*, affiche de João Abel Manta, juillet 1975. (Source : archives personnelles)

## 2.2. Expressions et symboles du pouvoir populaire : manifestations, occupations, coopératives

L'iconographie révolutionnaire au Portugal s'est énormément cristallisée autour des figures militaires. Cependant, les soldats libérateurs devenus acteurs politiques majeurs (Conseil de la révolution, Campagnes de dynamisation culturelle, etc.) furent rapidement phagocytés par les futurs professionnels de la politique. Parallèlement, le mouvement populaire a surgi, faisant éclater les cadres, les feuilles de route et les consignes : les images étaient désormais celles des masses mobiles marchant sur Lisbonne, scandant des slogans pour la justice sociale, l'égalité des droits, et tout simplement pour de nouveaux espoirs possibles. Pendant plusieurs mois, la société portugaise a alors expérimenté l'exercice de pouvoirs politiques à diverses échelles dans un pays en refonte totale. L'avènement de la démocratie, souhaité par toutes et tous, mais sans doute à des degrés divers selon les orientations politiques, devait passer pour certains par une promotion du pouvoir populaire. Celui-ci put se traduire dans les grèves, les manifestations, mais aussi très rapidement par les occupations (d'usines, de propriétés, de terrains agricoles) et des organisations alternatives telles que les coopératives.

Cet ensemble d'expressions d'une organisation populaire a donné une nouvelle teinte à l'iconographie de cette période : pour beaucoup de Portugais, il s'agissait de l'irruption de nouveaux codes, d'un nouveau langage, et de nouvelles pratiques ; pour les observateurs extérieurs, ce fut la redécouverte d'un corpus de concepts et de symboles maintes fois réactivés par des marxistes, des anarchistes, des libertaires de tous pays, de toutes cités. Sans doute est-ce pour cela que ces images de révoltes, de coordination, de débats, de luttes, de libération en actes de populations délaissées et opprimées sont aussi celles qui fascinent le plus les artistes, même des dizaines d'années plus tard. Prenons simplement deux exemples.

Le « cas Torre Bela » permet d'approcher, par l'image, la mise en place d'une occupation de terres par des paysans dans l'après 25 avril 1974[662]. Ce qui s'est passé à Torre Bela durant le PREC est devenu un emblème des essais révolutionnaires d'organisation autonome des paysans ; le film de Thomas Harlan, *Torre Bela*, est resté le plus célèbre portrait des gestes et des actions d'un collectif en auto-gestion. Les événements de Torre Bela ont continué d'alimenter un certain nombre d'interrogations, militantes, sociales et esthétiques : le travail du

[662] Voir dans la Partie 2, Chapitre 6, 2.1. La Réforme agraire et le mouvement paysan : un sujet à part entière.

chercheur et cinéaste José Filipe Costa a ainsi consisté au début des années 2010 à une remise en perspective du rôle du cinéma, entendu comme l'ensemble des procédés choisis par l'équipe de tournage et notamment le réalisateur allemand Thomas Harlan, au regard du processus révolutionnaire. L'influence possible de la simple présence de l'équipe de tournage sur la tournure que prit alors l'occupation de la propriété de Torre Bela est ainsi réinterrogée en images notamment grâce à une analyse précise de la construction du film et par le recours à des témoignages des participants de l'époque[663]. Cette recherche a abouti à une thèse de doctorat, soutenue en 2012 au Royal College of Art (Londres)[664], accompagnée d'un film, *Linha Vermelha*. Le film a été présenté en avant-première à la Cinémathèque portugaise le 10 avril 2012 et est sorti en salles au Portugal le 12 avril 2012, réanimant la mémoire du PREC et de ses limites par un retour sur le cinéma ; retour au sens où, film sur un film, il constitue une nouvelle trace contemporaine de l'influence du cinéma du PREC sur l'essence du cinéma militant, et retour au sens où *Linha Vermelha* devient un espace filmique dans lequel l'iconographie révolutionnaire peut être analysée.

Le second exemple choisi ici renvoie aux expressions populaires émergeant dans les mois qui ont suivi le déclenchement de la Révolution portugaise de 1974-1975. Une grande partie du corpus du PREC a pu capter les paroles et les cris d'une population qui avait eu très peu accès aux moyens audiovisuels pour s'affirmer. C'est le cas des paroles d'ouvrières enregistrées dans plusieurs courts films de Cinequipa en 1974 et 1975. Ce qui est intéressant tient à la circulation et à la reprise de certaines de certains rushes dans plusieurs films durant la période. On retrouve ainsi les entretiens des ouvrières d'Applied Magnetics dans le programme originel réalisé par Cinequipa en 1975 –*Applied Magnetics – O Inicio de uma Luta*, dans *Dieu, Patrie, Autorité* de Rui Simões, comme illustration révélatrice des rapports conflictuels et violents entre le corps ouvrier et le patronat, et enfin dans le long-métrage *Contre les multinationales* de Cinequipa, où leur parole est intégrée dans un propos plus ample de dénonciation du capitalisme international. Dans une autre variation, *Le cas Sogantal*, toujours de Cinequipa, suit la lutte d'une quarantaine d'ouvrières de l'usine Sogantal, délaissée par le patron français suite aux revendications post-25 avril 1974. Comme le précise la réalisatrice Nadejda Tilhou, « la Sogantal fut une lutte emblématique du PREC[665] » ; pourtant, à l'inverse peut-être du cas Torre

[663] Voir dans la Partie 2, Chapitre 6, 2.1.2. Intervenir dans l'occupation des terres : la parole et l'action.
[664] José Filipe Costa, *Cinema forges the event. Filmmaking and the case of Thomas Harlan's Torre Bela*, *op. cit.*
[665] Nadejda Tilhou, « Une ouvrière à la tribune : mémoire des images et anthropologie de la mémoire », *Arquivos da Memória*, 2009, nº 5, p. 195.

Bela, demeuré plus vivace dans les mémoires, et dont les images sont restées plus accessibles (par des diffusions télévisuelles, des éditions DVD ou des mises en ligne sur Internet), la lutte des ouvrières de la Sogantal a peu à peu été oubliée. Un deuxième film autoproduit a été réalisé par une jeune française, Ariel de Bigault, en 1977 : *Mulheres em Luta* ; il a circulé dans des réseaux militants d'après Tilhou[666]. Comme José Filipe Costa, Nadejda Tilhou a allié recherche et création pour réaliser en 2007 le film *Nous, ouvrières de la Sogantal*. Revisitant ici la mémoire de l'événement, par le recours à une méthodologie anthropologique et un travail particulier sur la parole, Tilhou a retrouvé certaines ouvrières trente ans plus tard et les a questionnées quant à leur participation à l'occupation de l'usine Sogantal dans le contexte révolutionnaire portugais.

Ces deux exemples, similaires en bien des points, montrent la fascination qu'ont provoqué alors les expressions, les pratiques et les symboles du pouvoir populaire. Abondamment documentés, ces manifestations, occupations, grèves et discours sont les gestes clés saisis en images et en sons par les réalisateurs, les journalistes et artistes de l'époque. Cette iconographie a connu plusieurs temps. Les premières images sont parfois purement factuelles, elles accompagnent l'événement, parfois vite doublées par d'autres images (c'est le cas de Torre Bela). Ces mêmes images vont ensuite circuler pour devenir des emblèmes d'un contexte plus général de lutte (c'est le cas des ouvrières d'*Applied Magnetics – O Inicio de uma Luta*). Puis ces images, présentes ou non dans les mémoires récentes, ont alimenté le travail de chercheurs et cinéastes, avides d'interroger ce cinéma méconnu, problématique, et des événements dont l'historiographie officielle a souvent négligé l'étude ; c'est ici que s'inscrivent les films de José Filipe Costa et de Nadejda Tilhou, avec chacun une approche différente, tantôt politique et esthétique, tantôt anthropologique.

Les mouvements représentés dans plusieurs films dénotent au fond une démultiplication des images durant le processus révolutionnaire : à tous les films produits durant le PREC, s'ajoutent les photos, les affiches, les caricatures, mais aussi les graffitis et slogans apparaissant sur les murs des villes portugaises à partir de 1974.

---

[666] *Ibid.*, p. 202.

## 2.3. Explosion des images : les murs de la révolution

Comme le rappelle Eduarda Dionísio :

> Les urbanistes et les artistes plastiques avaient en 1975 un terrible rival : les murs de la ville. « L'écriture et l'iconographie révolutionnaires transfiguraient l'espace urbain en espace mythique, fait et assumé par le peuple, dans une dynamique politique de tous les instants. L'innovation esthétique n'avait pas de signature. Ce fut l'œuvre du peuple et le signe de son pouvoir », dira Fernando Azevedo[667].

Ce corpus d'innombrables images des murs de la révolution a été travaillé, cinématographiquement, par plusieurs artistes et cinéastes.

**Figure 21** – Deux moments d'une même fresque murale à travers deux captures d'écran du film *Paredes Pintadas da Revolução Portuguesa*, A. Campos, 1976. (Source : Youtube https://www.youtube.com/watch?v=nJEPNo2EaNE (Consulté le 2 août 2017))

En 1976, sur une initiative de la Cellule de cinéma du PCP, le cinéaste António Campos a réalisé *Paredes Pintadas da Revolução Portuguesa* (soit littéralement « Murs peints de la révolution portugaise »), un hommage aux inscriptions spontanées et aux fresques réalisées durant le PREC. Le titre même – simple et évocateur – de ce court film de moins de dix minutes renvoie à toute l'œuvre de Campos, à forte dimension ethnographique[668], avec la volonté d'enregistrer, par l'image en mouvement, une pratique humaine : ici, le graffiti politique. Par

[667] *Portugal : 20 anos de democracia*, *op. cit.*, p. 459.
[668] Voir dans la Partie 2, Chapitre 5, 2.2. Le souci ethnographique du cinéma portugais.

un montage relativement classique, le film fait se succéder les différentes prises de vues de fresques murales enregistrées dans diverses localités portugaises. La construction de *Paredes Pintadas da Revolução Portuguesa* s'en tient à deux éléments qui se superposent. D'un côté, Campos choisit principalement de cadrer les éléments précis d'un mur, puis, pour donner à voir l'ampleur de la création picturale et pour jouer avec l'attente du spectateur, il opère un dézoom suivi d'un léger panoramique pour saisir, souvent, une composition qui s'étale tout le long d'un mur, sur un axe horizontal (cf.

**Figure 21**). D'un autre côté, un texte, écrit par le peintre António Domingues, est prononcé en off pour commenter et exalter la force de ces créations. Ainsi, vers la fin du film, on peut entendre :

> Il est important d'affirmer que nous sommes en train de faire la révolution dans tous les domaines et qu'après le 25 avril 1974, écrire une histoire de l'art n'est possible qu'en soulignant avec enthousiasme la grande contribution du pouvoir créateur du peuple portugais pour la libération d'une forme d'expression étouffée par le fascisme pendant 48 ans […].

Ce texte reprend la rhétorique du PCP en mettant au cœur de l'action révolutionnaire le « pouvoir populaire », entendu ici dans son versant créatif. Les corps du peuple ne sont pas convoqués[669] – on ne voit pas de femmes ou d'hommes dans ce film, seulement les murs – mais le texte explicite le caractère populaire et spontané des créations murales. En outre, les légers panoramiques de Campos révèlent autrement la lecture partisane du film. Sur plusieurs fresques, le panoramique finit par révéler, en plus du dessin de paysans en révolte ou d'inscriptions libératrices, les symboles du Parti communiste portugais (cf.

**Figure 21**). Cela n'est pas étonnant puisque le PCP a commandé le film, mais l'omniprésence des signes du PCP tend également à faire du film non plus seulement un hommage mais un véritable tract militant, encourageant dans un même élan l'expression populaire et la poursuite de la lutte révolutionnaire.

*Pintura Colectiva – Movimento Democrático de Artistas Plásticos* (1975) est un autre court-métrage qui rend hommage à la création picturale post-25 avril 1974. Réalisé par Manuel Costa e Silva, le film ne cherche pas ici à célébrer la création populaire, mais à observer comment la Révolution portugaise est interprétée et vécue par les peintres, en leur proposant de

---

[669] Contrairement à la stratégie corporelle de Cunhal lors du 1er mai 1974 visible dans le film *Les Armes et le peuple* ou aux dessins de João Abel Manta (voir notamment **Figure 20**).

collaborer à une œuvre monumentale et collective (24 mètres sur 4,5 mètres) le 10 juin 1974. Alternant entre des plans de visages concentrés, puis de mains et de pinceaux, enfin de murs et de dessins colorés, *Pintura Colectiva* se construit lui autour de la musique omniprésente qui semble dicter le montage. Il en découle une danse assez étrange de tous ces artistes, certains cocnentrés, voire esseulés, d'autres se parlant, échangeant, hésitant. Le tout s'assemble progressivement, magie du montage rétrospectif pour donner une fresque-hymne à l'esprit révolutionnaire qui habite alors les artistes et les citoyens ; à ce titre, les dessins représentent tantôt des symboles du 25 avril 1974 (soldats, œillets, slogans), tantôt des symboles plus génériques (la paix avec une colombe et un arc-en-ciel, le peuple uni avec des représentations de manifestations collectives – cf. **Figure 22**). Dans un ouvrage sur les arts plastiques et l'architecture de la période, Rui Mário Gonçalves écrit :

> Le Mouvement démocratique des artistes plastiques, réunissant quarante-huit de ses premiers adhérents, a peint collectivement, en public, le 10 juin 1974, dans la galerie d'art moderne de Belém, dans une ambiance de fête populaire extrêmement suivie, accompagné de groupes musicaux et théâtraux. […] le plus important était la fête et le pouvoir contagieux de créativité qui a amené rapidement des enfants présents à peindre une tour de briques, vite imités par des adultes qui ont rempli le mur adjacent à la fresque par de nombreuses inscriptions[670].

[670] Francisco da Silva Dias et Rui Mário Gonçalves, *10 anos de artes plásticas e arquitectura em Portugal: 1974-1984*, Lisbonne, Caminho, 1985, p. 28.

**Figure 22** – Du détail à la fresque murale monumentale : la participation des artistes à la Révolution portugaise de 1974-1975 enregistrée dans *Pintura Colectiva – Movimento Democrático de Artistas Plásticos*, Manuel Costa e Silva, ITE, 1975. (Source : Vimeo https://vimeo.com/user34119652/review/168767798/76c17df6b1 (Consulté le 17 août 2017))

Enfin, dans *Revolução* (1975)[671], l'artiste Ana Hatherly est descendue dans les rues de Lisbonne avec une caméra Super 8 et a enregistré frénétiquement les inscriptions et collages aux accents révolutionnaires qui recouvraient les murs de la ville. Présenté pour la première fois à la Biennale de Venise en 1976, le film fait partie d'un ensemble de courts-métrages réalisés alors par Hatherly.

La bande sonore de cette ode visuelle, cris et chants de la foule, chanson de José Afonso ou extraits des discours des hommes politiques, ajoute aux images une résonance poétique et politique. Palimpseste de couleurs et de textures, scintillements de mots et de voix d'une révolution en cours, *Revolução* offre la mise en avant de l'image comme outil de la lutte. Ainsi, cet essai expérimental fait de la pratique d'Ana Hatherly, un « art politique » selon l'artiste Ernesto de Sousa ; le film est composé d'images – en ce sens, il déploie autant qu'il documente une part de l'iconographie de la Révolution portugaise de 1974-1975 – mais se présente, par sa fureur sonore, sa brièveté, comme un cri qu'Ernesto de Sousa interprète ainsi : « [l]e cri (l'action politique) et l'écriture, prêtres du mot, se situe ainsi dans le pôle de l'ordre et du désordre, de la vie et de la mort. Être politique, tient à l'un et à l'autre[672]. »

[671] Un extrait est visible sur Internet : http://www.youtube.com/watch?v=xnImaNQfwqI (Consulté le 2 août 2017).
[672] Ernesto de Sousa, « Ana Hatherly e a difícil responsabilidade da desordem », *Colóquio. Artes*, mars 1978, nº 36, p. 29.

Exercice sur la vitesse (par le montage) et la saturation, il semble célébrer la force du mouvement. Ce film, très différent des productions de cinéma direct pour la télévision et très éloigné de l'esthétique des longs-métrages de la période, offre un beau contrepoint à l'iconographie souvent dénaturée de la période révolutionnaire portugaise. Ce travail de l'artiste plastique et poète Ana Hatherly, en marge d'un cinéma militant au sens strict, abordait peut-être déjà une réflexivité essentielle sur les images. Ainsi, *Revolução* apparaît comme une célébration euphorique et euphorisante de l'image et de son pouvoir subversif, attestant le fait qu'à cette époque, les « murs ont été les écrans où s'est projetée une impulsion onirique d'égalité et de justice sociale[673]. »

[673] Viriato Soromenho Marques et Karl-Eckhard Carius (dir.), *Muros de liberdade: as imagens esquecidas de Lisboa e o clamor de hoje*, Lisbonne, Esfera do Caos, 2014, p. 11.

# Chapitre 9

## LES ÉCRANS DE LA RÉVOLUTION

Cet ultime chapitre s'interroge sur le destin du cinéma produit entre 1974 et 1982. Dans un premier temps, il faut revenir sur ce que nous nommerons un « désir d'images ». Quels que soient les débouchés des films, la période a coïncidé avec une profusion des images qui semblait trahir une nécessité de « représenter ou de prolonger par l'image les événements survenus et les mutations engendrées »[674].

Par bien des égards, la Révolution portugaise de 1974-1975 a entretenu et confirmé une sorte d'idéal démocratique au goût romantique : toute personne équipée, voyant et voulant montrer les événements, pouvait les enregistrer. Plus globalement, ce désir d'images avait également séduit de nombreux « touristes intellectuels », entreprenant un véritable « pèlerinage » politique pour se fondre dans une « révolution accueillante »[675]. Ces Européens, pour la plupart, concentrés, inquiets ou heureux selon les secousses, voulaient être des observateurs privilégiés de l'effervescence d'un pays offrant l'expérience révolutionnaire au bout de l'Europe.

En avançant dans la recherche, l'enjeu a donc été d'affiner les représentations, soit romantiques – figeant la séquence révolutionnaire comme celle d'une période où le citoyen-militant parcourait les rues caméras au poing –, soit dépréciatives – célébrant un chaos d'images grises et sans reliefs, ou encore un appauvrissement du cinéma. Dans l'entre-deux, il y eut bien une explosion des images dans le Portugal révolutionnaire : sur les murs, à travers les affiches, dans les paroles des chanteurs d'intervention[676] mais aussi bien sur les écrans.

Écrans au pluriel car le corpus dont il s'agit s'étend – parfois de manière très flexible – entre la petite dalle de la télévision et la grande toile de la salle de cinéma. Le rôle de la RTP a été sans doute historique au moment du déclenchement de la Révolution[677] et, de par l'intérêt

---

[674] Christian Delage *in* Marc Ferro (dir.), *Révoltes, révolutions, cinéma*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989, p. 97.
[675] L'historien Victor Pereira a montré les parcours et les contradictions de ces voyages singuliers dans « Pèlerinage au Portugal révolutionnaire : les intellectuels français et la révolution des Œillets », *in De la dictature à la démocratie : voies ibériques*, Bruxelles, P.I.E. - Peter Lang, 2003, p. 241-255.
[676] Voir dans le Chapitre 8.
[677] Voir dans la Partie 1, Chapitre 4, 2.2.1. La RTP, outil privilégié des pouvoirs politiques.

prononcé du MFA pour ce média, la télévision fut l'endroit privilégié de la diffusion d'un certain nombre de films produits par des structures engagées dans le mouvement révolutionnaire. Le problème de la distribution et de l'exploitation cinématographique traditionnels au Portugal étant toujours présent au moment du PREC, les sorties en salles ne furent que des débouchés partiels pour un grand nombre de longs-métrages, même de fiction. C'est pourquoi, dans ce chapitre, nous proposons dans un dernier temps, l'étude approfondie de la programmation d'une salle de cinéma en particulier, qui fut le foyer du cinéma militant à Lisbonne de 1974 à 1977. En ce sens, le cinéma est également entrevu comme une pratique culturelle à l'aune d'une histoire de sa diffusion et de sa réception.

Ce chapitre a donné lieu à un travail conséquent de recension et de recoupement d'informations dans le souci de pouvoir constituer la filmographie de recherche la plus aboutie qui soit. En ce sens, il doit se lire et se lier avec la filmographie raisonnée placée en annexe, qui est tout autant le point de départ et le premier aboutissement de toutes les analyses présentées ci-après.

## 1. Face à la profusion des images : inventorier, cataloguer, pondérer

Bon nombre d'historiens et de chercheurs en cinéma s'étant lancés dans l'analyse du cinéma portugais produit après le 25 avril 1974 ont dû faire face à un écueil : face à la multitude des titres cités dans les filmographies existantes, à quel cinéma avait-on affaire ? Même le pionnier Luís de Pina assuma qu'il fallait, dans l'écriture d'une histoire du cinéma portugais, faire des choix ; certains films étaient inaccessibles (pour une grosse part il s'agissait de la production pour la télévision), et cela permettait de justifier la mise à l'écart de certaines réalisations. Les arguments défendus pour former ce corpus pouvaient s'entendre. Malheureusement, ils étaient – à tort, ou à raison, il ne convient pas d'en débattre ici – souvent associés également à des jugements de valeur qui accentuaient l'effacement, et à terme l'oubli, de ces autres films. Ainsi, Luís de Pina écrivait : « Il y a [dans ces films], du meilleur au pire, la plupart des images les plus importantes d'Avril, même s'ils ne relèvent pas, la plupart du temps, du meilleur cinéma[678]. » Cette phrase fait partie des moins critiques que l'on peut relever dans la plupart des écrits sur le cinéma du PREC ; en outre, elle contient, de par sa construction sous forme de paradoxe, une remarque sur l'importance de ces films du point de vue des représentations (les « images les plus importantes d'Avril »).

Certaines de ces « images importantes » ont favorisé, sans le savoir dans l'instant, la fixation d'une iconographie de la communion nationale et révolutionnaire (ce que la seconde partie du Chapitre 8 a exploré). À ce titre, la primauté revient aux films *Les Chemins de la liberté* et *Les Armes et le peuple*. Ce dernier traite non seulement de la période sans doute la plus euphorique et la plus fédératrice (les premiers jours après le 25 avril 1974), mais surtout, il enregistre et fonde visuellement les représentations de foules unies, de cris de joie, d'une liberté partagée et expansive. Tout le film est lui-même union : union des cinéastes qui le réalisent et unité du montage qui agrège différentes initiatives de prises de vues – images de rues et des manœuvres du MFA, plans de la foule dans les rues de Lisbonne, témoignages dynamisés du peuple (par Glauber Rocha), discours politiques savamment orchestrés.

Devant cette profusion d'images, la question du corpus devient, à chaque analyse de la période, le problème premier et majeur. Pour dépasser des années de déclassement d'une partie de ce corpus, il faut tenter de juguler ce que la profusion, souvent énoncée, mais rarement

[678] Luís de Pina, *História do cinema português*, *op. cit.*, p. 192-193.

décrite scrupuleusement, a posé comme problèmes méthodologiques dans les inventaires potentiels du cinéma portugais (1.1.). Ensuite, à travers trois temps d'analyse – essentiellement statistique – de la production cinématographique des années 1974-1982, il convient d'observer et de questionner plusieurs grandes idées sur le cinéma de la période : de l'augmentation de la production de films (1.2.) à la prédominance de la forme documentaire (1.4.), en passant par la place des longs-métrages dans les salles de cinéma de l'époque (1.3.).

### 1.1. Méthodes, critères et limites de l'inventaire face à la profusion des films

La période qui s'ouvre avec le 25 avril 1974 fut propice à l'enregistrement : photographies, textes, films se sont spontanément fondus dans le processus en cours. Comme l'atteste la plupart des chercheurs – toutes disciplines confondues – se confrontant à la période, il existe un « corpus abondant d'images[679] » révélant une période de réalisations « extrêmement fertile[680] ». Pour étayer cette description qui se retrouve dans de nombreux livres sur le cinéma portugais, il convient de revenir simplement aux chiffres de la production cinématographique portugaise, avec toutes les précautions nécessaires.

*Prontuário do cinema português: 1896-1989* est le titre d'un premier catalogue publié en 1989 par la Cinémathèque portugaise, tentant la recension de tous les titres connus en 16 ou 35 mm, produits au Portugal depuis l'arrivée du cinématographe en 1896. L'auteur de cette entreprise remarquable, José de Matos-Cruz, cherchait à « dépasser une carence qui, depuis toujours, s'était faite sentir chez nous : le manque d'un inventaire filmique, aussi complet que possible, depuis les premières années du cinéma, présenté de manière à permettre une consultation utile, concise, accessible et rapide[681]. » Sur la période révolutionnaire de 1974-1975, l'auteur précisait : « [i]l s'agit d'un fonds filmique vaste et dispersé, dont il est urgent de sauvegarder les copies, en raison de leur incontournable intérêt pour l'histoire actuelle[682]. » José de Matos-Cruz confirmait donc les difficultés qui pouvaient (et peuvent encore) se poser pour l'historien souhaitant cataloguer et délimiter un corpus précis de productions cinématographiques après le 25 avril 1974.

---

[679] Nadejda Tilhou, « Une ouvrière à la tribune », *op. cit.*, p. 198.
[680] Luís de Pina, *Panorama do cinema português*, *op. cit.*, p. 62.
[681] José de Matos Cruz, *Prontuário do cinema português*, *op. cit.*, p. 5.
[682] *Ibid.*, p. 8.

En consultant son *Prontuário do cinema português: 1896-1989*, il serait donc possible d'approcher, de manière encore assez relative, le volume de la production d'une année ou d'une période, juste en dénombrant les titres par année, par exemple, et tous formats confondus. Cependant, l'inventaire de Matos-Cruz ne permet pas, notamment, d'attester de « l'explosion de la production » après le 25 avril 1974, une idée pourtant très répandue dans les histoires du cinéma portugais. Selon cet ouvrage en effet, l'augmentation de la production dans les années révolutionnaires et postrévolutionnaires n'apparaît pas évidente : de 1970 à 1973, il y a 20 pages de titres recensés, de 1974 à 1977, seulement 14 pages. Dans un spectre plus large, exactement le même nombre de pages de titres figurent pour l'ensemble des années 1960 et des années 1970 (39 pages pour chaque décade). En s'en tenant au premier chiffre, il serait même possible de conclure qu'il y a eu une baisse du nombre de films produits à partir de 1974.

En fait, plusieurs observations permettent de comprendre autrement ce constat chiffré. Tout d'abord, la mise en page de l'ouvrage (répétitions ligne par ligne de plusieurs éditions d'une même série ou d'épisodes d'actualités, ou à l'inverse, titre d'une série de films placée sur une seule ligne sans le détail des épisodes) rend ce chiffrage très superficiel.

Ensuite et surtout, au début de l'ouvrage, l'auteur avait précisé ses choix méthodologiques pour lister les films notamment destinés à la télévision, en ne référençant que ceux dont une « copie synchrone » avait été tirée pour être montrée dans des « événements cinématographiques », ou qui avait été conservée dans les archives d'un « organisme dédié à la diffusion »[683]. Cela renvoyait ainsi aux films présentés en festival et dont des copies de projection existaient (et existent encore) notamment à l'ANIM, le fonds de la Cinémathèque portugaise. Ces choix méthodologiques suggèrent un questionnement quant à la nature des productions et à leur profusion. Dans sa recherche, Matos-Cruz privilégie une définition du film qui a pour aboutissement la projection en salle de cinéma. Cette orientation peut se lire comme une idée forte et reposant sur une conception traditionnelle du cinéma. Cependant, elle se fonde également sur la difficulté d'avoir accès à certaines productions : celles de la télévision – du fait de ce que François Jost appelle la « volatilité du média[684] » –, mais aussi celles de structures fragiles, éphémères et/ou amatrices. Ce faisant, il s'opère naturellement une sélection, et une hiérarchisation des durées (le long-métrage prime toujours sur le moyen ou le court-métrage) et des productions (le film produit par une structure reconnue prime sur le film d'une

[683] *Ibid.*
[684] François Jost, *Comprendre la télévision*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 14.

coopérative précaire, qui prime lui-même sur un film anonyme ou collectif, ou sur un film amateur).

Par une prise de position conceptuelle et par un souci de facilité d'accès aux archives notamment, Matos-Cruz laisse donc de côté des films ayant pourtant été sans nul doute les plus représentatifs de ce « boom » de la production tant évoqué, de par leur passage quasi quotidien sur les chaînes de la RTP, au contraire des projets faits pour le cinéma, très peu (ou mal) distribués.

Avec un intérêt pour une période sensiblement similaire à celle étudiée ici, Sébastien Layerle a écrit sur le cinéma de Mai 68 qu'il est « l'un des premiers à avoir multiplié, outre les documents amateurs, les pôles professionnels de production d'images filmées […][685] » et il énumère toutes les productions qu'a engendrées l'événement de Mai 68 (reportages, actualités, films étrangers). Le constat de Layerle peut s'appliquer au Portugal révolutionnaire avec une démultiplication des « pôles » de production ; dans une acception large, le cinéma post-25 avril 1974 doit inclure les films faits pour la salle de cinéma (souvent produits par l'IPC), les productions pour la télévision, les films amateurs, les films d'artistes, et même, dans le cadre de la période du PREC, les commandes institutionnelles (souvent acquises aux idéaux révolutionnaires)[686]. Cette ouverture symbolique et pragmatique était au demeurant voulue notamment par les coopératives de cinéastes, capables de travailler pour un programme télévisuel de durée moyenne, un long-métrage pour le cinéma et un court-métrage pour un organisme étatique. La prise en compte des multiples genres et formats de films caractérise autant l'esprit de l'époque qu'une circulation professionnelle et esthétique dans un cadre événementiel extraordinaire. Ce n'est qu'à l'aune de ce postulat que peut se comprendre la juxtaposition, dans notre filmographie raisonnée, de films courts diffusés à la télévision et de longs-métrages projetés en salle et dans les festivals les plus prestigieux du monde.

---

[685] Sébastien Layerle, *Caméras en lutte en mai 68 : « par ailleurs le cinéma est une arme »*, Paris, Nouveau monde, 2008, p. 20.

[686] C'est donc aussi pour cela que la filmographie raisonnée en annexe est organisée selon cinq sous-sections représentant les types de production : coopératives, institutions et sociétés publiques, sociétés de productions, autres productions incluant les films amateurs et d'artistes, et les productions hors Portugal.

1.2. Un essor réel des projets de films de long-métrage

Une fois ces prérequis méthodologiques et ces problèmes de classification posés, il faut préciser les critères de recherche pour faire émerger des tendances plus précises. Ainsi, en choisissant uniquement les films de longs-métrages produits entre 1974 et 1980, l'analyse des chiffres peut donner une idée générale de l'état de dynamisme de la production cinématographique.

En recoupant à la fois les longs-métrages soutenus ou non par l'IPC ou la RTP, et produits par des coopératives ou des sociétés de productions basées au Portugal, et les quelques films étrangers tournés dans le Portugal révolutionnaire, la recension par année de production met en avant certaines disparités.

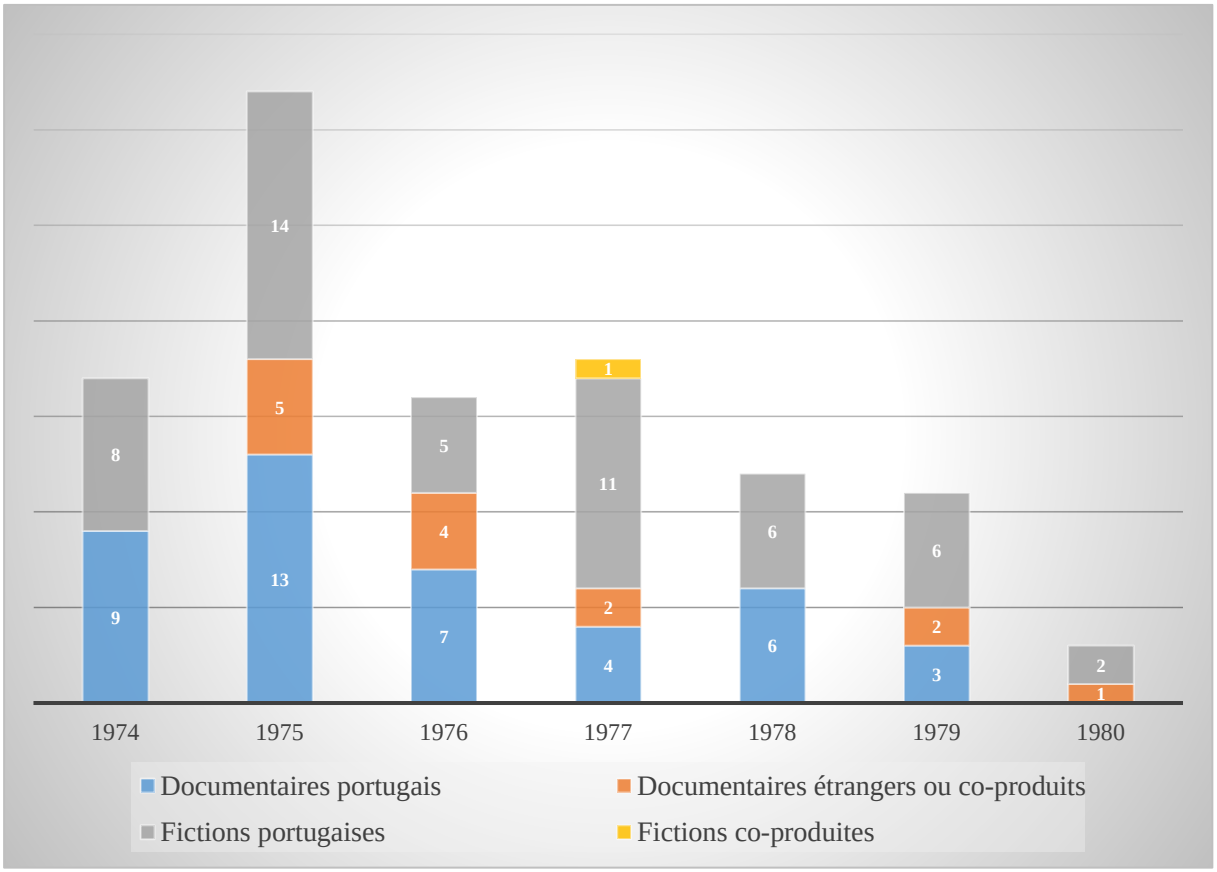



**Figure 23** – Détails des longs métrages produits au Portugal entre 1974 et 1980
(Source : Filmographie en annexe)

Pour parvenir à ces chiffres, la date de mise en production a été retenue (en se basant sur les soutiens financiers à la production de films longs émis par l'IPC[687]) ; il apparaît ici clairement qu'il y a eu un bond significatif entre 1974 et 1975 (cf. **Figure 23**). En effet, de 17 longs-métrages lancés en 1974, le nombre monte à 28 l'année suivante (33 en incluant des films étrangers ou coproduits par le Portugal), soit presque une augmentation du simple au double. À l'inverse, l'année 1976 entame un recul, avec une diminution nette (11 films, voire 15 avec les films étrangers ou coproduits), soit quasiment un retour aux chiffres de l'année 1974, ce que confirment également les chiffres de l'année 1977. À partir de 1978, le nombre de productions semble s'établir aux alentours de 10 films par an.

Ce que ces chiffres donnent à voir n'est qu'une première facette du réel « désir d'images » durant la période révolutionnaire, doublé d'un « désir de montage » : il fallait assembler, écrire, réorganiser, que ce soit en fiction ou en documentaire, des récits, des mémoires, des actions. Le nombre de longs-métrages ayant obtenu un soutien financier de l'IPC en 1975 apparaît ainsi comme un record sur la période (22 projets)[688]. Plus qu'une explosion de films en tant que telle, il s'agit d'une augmentation du nombre de projets. En rentrant dans le détail, il se vérifie que nombre de cinéastes déposèrent plusieurs projets la même année. Cela semble dû à deux facteurs qui se croisèrent alors : d'une part, la tentative de socialisation du cinéma entreprise au sein de l'IPC qui favorisa, au moins un temps, certains cinéastes proches du PCP, et d'autre part, le développement des coopératives et des idées collaboratives en leur sein qui favorisèrent le déploiement des projets de chaque cinéaste et/ou équipe.

### 1.3. Des films aux destins divers

Néanmoins, cet essor des projets de production ne s'accompagna pas forcément d'une meilleure diffusion de ces films. Le problème de la distribution étant un des sujets déjà maintes fois discuté par les professionnels du cinéma depuis la fin des années 1960 notamment,

---

[687] Le choix opéré consistant à prendre en compte le départ de production, quitte à recenser un film en 1975 alors que sa production ne se finalisera que deux ou trois ans plus tard (voire plus, ce qui est le cas de *Gestes et fragments*, soutenu par l'IPC en 1975 mais finalisé en 1982), peut quelque peu accentuer l'impression d'explosion de la production en 1975, sans toutefois correspondre de manière concrète à l'année en question. Néanmoins, il semble pertinent de noter d'abord l'intention des réalisateurs, et en ce sens, ce tableau montre autant un certain état de la production au Portugal entre 1974 et 1980 que la multitude de projets portée par les cinéastes et la date à laquelle ces projets ont émergé au sein de diverses instances de production.

[688] D'après les chiffres de l'ICA repris dans Paulo Cunha, *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980), op. cit.*, p. 467-468.

l'accroissement du nombre de projets se trouva rapidement confronté au problème de débouchés. Ce que l'analyse des chiffres peut apporter tient, dans un premier temps, à la confirmation de la fragilité de la distribution cinématographique au Portugal pour des films portugais (cf. **Figure 24**). Il faut prendre quelques exemples pour bien relever cette carence inhérente au cinéma portugais. Les cas de *Bon peuple portugais* de Rui Simões et de *Gestes et fragments* d'Alberto Seixas Santos révèlent à la fois un processus particulier de gestation, avec un temps particulier de montage et d'élaboration du film, tout autant que la difficulté de trouver une diffusion honorable (ce que le film de Seixas Santos n'obtint jamais). Il semblerait que cette carence puisse toucher plus fortement les films de type documentaire. Cependant, plusieurs films de fiction ont connu des sorties décalées, retardées, parfois plusieurs années après la finalisation du projet (*L'Île des Amours* de Paulo Rocha (1982) et *Dina & Django* de Solveig Nordlund par exemple). Ces aléas de la distribution des longs-métrages traduisent les vies chaotiques des films portugais et leur rapport erratique à la confrontation au public portugais.

Dans un second temps, l'observation de ces résultats statistiques demande de prendre en compte le fait que certains longs-métrages listés ne visaient pas la sortie en salles : un certain nombre d'entre eux étaient produits par et pour la télévision (c'est le cas du film d'António-Pedro Vasconcelos, *Adeus, Até ao Meu Regresso*). En outre, quelques films tournés en Super 8 ont pu avoir une existence en marge des circuits commerciaux, que ce soit dans des circuits parallèles pour le cinéma militant, mais également en festival ou dans des ciné-clubs[689].

| Année | Films produits | Sortie en salles | % de films sortant en salles |
|---|---|---|---|
| 1974 | 17 | 12 | 71 |
| 1975 | 27 | 14 | 52 |
| 1976 | 12 | 3 | 25 |
| 1977 | 15 | 12 | 80 |
| 1978 | 12 | 5 | 42 |

**Figure 24** – Part des films ayant eu une sortie commerciale après avoir été produits entre 1974 et 1978 (Source : Filmographie en annexe)

[689] Voir dans ce chapitre, 2.3. Les circuits parallèles.

### 1.4. L'explosion de la forme documentaire à la télévision

Même si les chiffres ne disent pas tout, ils peuvent ici justifier une autre idée communément reprise dans les histoires du cinéma portugais ou dans les récits des témoins de l'époque : la Révolution portugaise de 1974-1975 aurait suscitée un sursaut de la production de films à caractère documentaire. Parmi les objectifs de ce travail, présentés en introduction générale, la question du rapport au genre posé par le cinéma portugais a été précisément discutée. Cependant, l'enjeu n'est pas de contester le sérieux des études précédentes mais simplement de préciser ce que l'impression d'une explosion documentaire signifie dans les faits. Pour revenir sur cette dimension, les critères choisis ont été ceux repris dans la classification traditionnelle de la plupart des filmographies de la période. Les statistiques ont pu être, en effet, élaborées sous des dénominations quelque peu arbitraires (cf. **Figure 23**).

Parmi les auteurs majeurs ayant permis des éclairages notoires sur l'histoire du cinéma portugais, Leonor Areal a fait date avec son ouvrage *Cinema português. Um pais imaginado*. Dans le second volume de cette étude, elle y parle d'un « boom du documentaire[690] » après 1974 pour répondre à l'urgence de documenter le réel. Ce constat ne semble pourtant pas se traduire dans les statistiques des longs-métrages produits entre 1974 et 1980 (cf. **Figure 23**). En revanche, ce qui est remarquable, c'est le boom de la production en général (fiction et documentaire réunis). Ainsi, entre 1974 et 1976, le nombre de longs-métrages documentaires produits par an s'établit à près de 10 par an, ce qui semble assez élevé par rapport aux années suivantes ; en outre, sur les années 1974 et 1976, il est vrai que de manière assez notable, sensiblement plus de documentaires que de fictions sont produits (9 contre 8 et 7 contre 5 respectivement). Du point de vue des films de longs-métrages donc, il y a bien un équilibre de production qui maintient les documentaires au niveau des fictions, voire qui donne un léger avantage aux premiers. Pour autant, un « boom du documentaire » n'est pas si flagrant ici. Ce qui semble plus tangible, c'est l'inversion du rapport de force entre fictions et documentaires après 1978, avec un retour notoire de la fiction. C'est cela qui permet à Jacques Lemière de fonder son idée de « fiction inquiète du Portugal » :

> Il y a certes, dans un premier temps, la séquence pendant laquelle l'emporte, dans la production cinématographique, la « prise directe », dans le cadre de démarches de type

[690] Leonor Areal, *Cinema português. Um pais imaginado, vol. 2 – Apos 1974*, *op. cit.*, p. 19.

> explicitement documentaire, […] [m]ais on remarque surtout qu'à partir d'un certain moment, la cristallisation, dans le cinéma portugais, d'une liberté artistique adossée sur la nouvelle situation subjective du pays est essentiellement sensible dans les œuvres de fiction, et dans une énergie créatrice qui perdure au-delà d'une stricte chronologie ordonnée au phénomène du reflux révolutionnaire. C'est ce que nous appellerons « une fiction inquiète du Portugal »[691].

Comme Leonor Areal le rappelle également[692], la prédominance du film documentaire parcourt plusieurs périodes du cinéma portugais, non pas forcément pour des raisons de vocation particulière, mais bien plus pour des raisons financières et de dépendance aux subventions étatiques. Comme elle le relève également dans une note de bas de page, son analyse laisse de côté « les nombreux courts-métrages qui ont aussi été réalisés à cette époque et sans lesquels il n'est pas possible d'essayer d'avoir une vision d'ensemble de ce qu'a été la production documentaire de l'époque[693] ».

En outre, pour tout à la fois affiner et déplacer la question de la profusion des images (notamment documentaires), il faut dépasser le cadre strict de la projection cinématographique traditionnelle dans un circuit commercial ; si « boom documentaire » il y eut après le 25 avril 1974, il se fit d'abord sur les écrans de télévision. L'historienne Raquel Varela souligne ainsi cette particularité :

> Il est également symptomatique que la RTP ait eu des journaux télévisés où étaient décrits les grèves et les manifestations avec des entretiens de travailleurs, des programmes à des horaires nobles comme « Temas e Problemas » [« Thèmes et problèmes »] ou « Artes e Ofícios » [« Arts et métiers »] qui étaient dédiés à des usines occupées ou à la réforme agraire – l'espace social s'était reflété dans la programmation de la télévision qui devenait de plus en plus un moyen de communication de masse[694].

La prédominance d'une forme documentaire – et notamment du cinéma direct – se retrouve ainsi plus clairement dans la programmation de la RTP. L'apport de notre étude sur la période tient sans nul doute à la prise en compte statistique[695] mais aussi esthétique de ces films produits pour les programmes réguliers de la télévision portugaise. Les coopératives

---

[691] Jacques Lemière, *Le cinéma comme interpellation du pays*, *op. cit.*, p. 205.
[692] Leonor Areal, *Cinema português. Um pais imaginado, vol. 2 – Apos 1974*, *op. cit.*, p. 94-97.
[693] *Ibid.*, p. 94.
[694] Raquel Varela, *História do povo na revolução portuguesa, 1974-75*, *op. cit.*, p. 183.
[695] Et qui deviendra toujours plus précise et exhaustive grâce à l'ouverture des archives de la RTP et leur numérisation sur *RTP Arquivos* notamment.

Cinequanon et Cinequipa furent ainsi les pourvoyeuses durables de différents programmes. Cinequanon s'est attaché plus particulièrement aux programmes « Artes e Ofícios » (littéralement « Arts et métiers ») et « Sonhos e Armas » (littéralement « Rêves et armes ») sur des formats d'environ 25 à 30 minutes, entre 1974 et 1976. De son côté, Cinequipa alimenta le programme bimensuel intitulé « Nome-Mulher » (« Nom-Femme ») sur un format de 45 minutes environ, mais aussi le programme « Ver e Pensar » (« Voir et réfléchir ») avec des films de 25 minutes environ[696].

La liste de ces productions, auxquelles s'ajoutent les réalisations produites par d'autres structures, ou par la RTP elle-même et ses équipes, atteste, sans équivoque ici, d'une présence remarquable de formes documentaires. En conséquence, ce n'est quasiment que par le prisme de la télévision que peut s'affirmer une profusion extraordinaire de films documentaires dans l'histoire du cinéma portugais.

[696] Le détail, au plus près des titres connus et recensés, pour les deux coopératives, est reproduit dans la filmographie en annexe.

## 2. Les espaces de diffusions : modes traditionnels et voies alternatives

Les recherches sur la production ont amené à se questionner ci-dessus sur la profusion des images cinématographiques après la Révolution portugaise de 1974-1975. S'interroger en retour sur la diffusion de tout ce corpus amène à penser la diversité des espaces dans lesquels ces films ont été montrés et vus.

Cette étape peut s'avérer encore plus complexe que la précédente puisqu'elle se penche sur un domaine très peu étudié (en général et dans la recherche portugaise en particulier) : la distribution et la diffusion des films. Dans le cas du Portugal d'après le 25 avril 1974, nous avons déjà souligné l'importance décisive de la télévision, comme entité commanditaire et divulgatrice de films réalisés par les coopératives de cinéastes du milieu des années 1970[697]. Ce rôle de la télévision constitue une des singularités du cas portugais. Mise au service des idéaux révolutionnaires du MFA, la RTP a peut-être cherché, un temps, à devenir cet « extraordinaire instrument de démocratie directe[698] » que Bourdieu croyait ne plus pouvoir trouver dans la télévision française des années 1990. La grille de programmation de la RTP après le 25 avril a introduit plusieurs programmes qui, alimentés par des coopératives aux ambitions révolutionnaires, ont constitué le cœur du cinéma d'intervention sociale et politique de la période. Grâce à la mise en ligne progressive de certains programmes par la RTP elle-même (sur son site *RTP Arquivos* : https://arquivos.rtp.pt/), amorçant une ouverture de cette archive longtemps très restrictive et d'un accès très onéreux, il est désormais possible de restituer ce premier espace privilégié de diffusion du cinéma militant (2.1.).

En outre, l'engagement socio-politique des cinéastes s'est toujours accompagné d'un désir de cinéma qui passait aussi par la salle de cinéma (2.2.). Néanmoins, dans un contexte aussi étonnant qu'une révolution sociale, politique et culturelle, la perspective de pouvoir enfin dépasser les problèmes systémiques du cinéma portugais (les défauts de la distribution et de l'exploitation), a provoqué des tentatives de diffusion alternative (2.3.). L'évocation de ces circuits parallèles, répétée à l'envi par les cinéastes-témoins de la période et reprise par les histoires du cinéma portugais, est un véritable défi pour l'historien du cinéma du fait du manque de sources sur ces projections par définition ponctuelles et éphémères. C'est pour cela que, afin

[697] Voir pour cela le sous-chapitre 3. L'ère du collectif : réalités et limites (Chapitre 3, Partie 1) et le sous-chapitre 2. L'aube des années 1980 : une phase de transition (Chapitre 4, Partie 1).
[698] Pierre Bourdieu, *Sur la télévision : suivi de L'emprise du journaliste*, 10e éd., Paris, Liber, 1996, p. 8.

de travailler sur ces diffusions alternatives, et pour considérer l'envoi de certains films à l'étranger (2.4.), nous employons à dessein le terme de circulation, plus ouvert, moins institutionnel, en nous inspirant des travaux de Ramon Lobato pour qui « utiliser cette définition élargie ouvre l'étude des industries médiatiques à un éventail de canaux informels rarement documentés[699] ».

## 2.1. Un ensemble de programmes télévisés

### 2.1.1. « Ver e Pensar » et « Nome-Mulher » / Cinequipa (1974-1976)

Comme le rappelait le cinéaste et monteur José Nascimento dans un entretien, le rôle de la télévision, comme lieu d'emploi important pour tout un ensemble de techniciens, était préalable au 25 avril 1974 : « Cinequipa émerge à partir du film *Le Mal aimé*. J'ai travaillé sur ce film et sur des programmes pour la télévision : "Ensaio" et "Impacto"[700]. » Plusieurs membres de Cinequipa travaillaient en effet pour Planigrafe qui s'occupait de la production de programmes pour la RTP avant 1974 ; un conflit en 1973 entre les travailleurs de la Planigrafe et la chaîne de télévision entraîna des ruptures et, d'une certaine manière, la scission de Planigrafe. Certains allaient donc fonder Cinequipa[701], d'autres restèrent dans Planigrafe, qui devint après le 25 avril 1974 une structure proche du fonctionnement des coopératives.

L'antériorité de la présence de cinéastes dans des projets destinés à la télévision est donc confirmée pour les membres de Cinequipa. La plupart des parcours de cinéastes au Portugal reprennent ce schéma qui les conduit à travailler pour la télévision (plus rentable et plus stable) en attendant de réaliser un long-métrage (coûteux et imprévisible). Le cinéaste Fernando Matos Silva insiste également sur le rôle de la publicité : « j'ai fait aussi de la publicité, parce que c'est ce qu'on faisait à ce moment-là, au temps de la censure[702] ». Les contacts entre de jeunes cinéastes et l'environnement de production télévisuel étaient donc assez fréquents, voire nécessaires, afin d'entretenir une activité lucrative et, en même temps, continuer pour certains de « se faire la main ».

---

[699] Ramon Lobato, *Shadow economies of cinema: mapping informal film distribution*, Basingstoke, BFI / Palgrave Macmillan, 2012, p. 2.
[700] Extrait d'un entretien avec José Nascimento réalisé en février 2011 à Lisbonne.
[701] Pour plus de détails sur la conception de la coopérative Cinequipa en lien avec la RTP, il faut relire dans la Partie 1, 3.2. L'épisode coopérativiste, du PREC à la fin des années 1970.
[702] Extrait d'un entretien avec Fernando Matos Silva réalisé en février 2011 à Lisbonne.

Après le 25 avril 1974, et avec « l'hypothèse d'une télévision révolutionnaire[703] » pour reprendre le titre d'un article de Madalena Soares dos Reis, plusieurs nouveaux programmes sont apparus et ont été alimentés, hebdomadairement, par Cinequipa et Cinequanon essentiellement.

Pour Cinequipa, José Nascimento résume ainsi le travail : « [a]près le 25 avril, nous faisions deux programmes : un sur la femme, l'autre sur les enfants, un programme plus pédagogique[704] ». Ces deux programmes sont « Nome-Mulher » (« Nom-Femme ») et « Ver e Pensar » (« Voir et penser »). Le premier était effectivement dédié à la condition féminine dans le Portugal révolutionnaire ; du fait du traitement spécifique de la question féminine, nous avons analysé certains des titres de ce programme dans le sous-chapitre dédié aux mouvements d'émancipation de la femme[705].

Le second, « Ver e Pensar », regroupe des titres dont la teneur pédagogique décrite par José Nascimento est sensible dans l'évocation de lieux d'enseignement, de thèmes liés aux loisirs de jeunesse mais aussi de portraits de personnages historiques. Soixante-huit titres de ce programme ont été mis en ligne par la RTP sur Internet et sont désormais accessibles en version numérisée ; le site présente le programme ainsi : « Une série originellement diffusée entre 1974 et 1976, traitant de sujets sociaux, politiques, historiques et culturels, avec une approche tournée vers le jeune public[706]. » Grâce à la publication de ce programme sur Internet, il est possible de retrouver les dates de diffusion initiales d'après les informations fournies par la RTP ; « Ver e Pensar » a ainsi été montré, une fois par semaine, du 9 août 1974 au 24 juin 1976[707]. Cependant, il est possible de constater une évolution dans les sujets traités ainsi qu'une différence de traitement au regard du contexte socio-politique révolutionnaire.

Durant près d'un an, Cinequipa présente quelques initiatives spécifiques au contexte – la diffusion de certains sports et loisirs auprès de jeunes défavorisés, le rôle d'un théâtre engagé, mais aussi de la peinture ou de la lecture dans l'éducation culturelle des enfants – en même temps que des remises à plat de certains concepts ou thèmes importants à saisir, pour les plus jeunes comme pour les parents (présentations de personnalités historiques, de courants musicaux, de techniques artisanales, de l'histoire du cinéma), dans un versant purement

---

[703] Madalena Soares dos Reis, « A hipótese de uma televisão revolucionária », *op. cit.*
[704] Extrait d'un entretien avec José Nascimento réalisé en février 2011 à Lisbonne.
[705] Voir dans le Chapitre 6, 3. Une révolution dans la révolution : l'éclat des voix et des combats des femmes.
[706] https://arquivos.rtp.pt/programas/ver-e-pensar#sthash.1AfJfc4D.dpbs (Consulté le 1er juillet 2017).
[707] Pour le détail, consulter dans la filmographie en annexe la section dédiée à Cinequipa.

pédagogique. De manière symptomatique, le versant pédagogique l'a emporté vers la fin de la période de diffusion du programme : après une interruption entre la fin de l'année 1975 et le début de 1976, six nouveaux films sont montrés en mai-juin 1976 sur des notions et sujets tels que le rêve, le cerveau ou le sommeil. Entretemps, d'autres films ont été à la fois des témoins des expériences révolutionnaires au plus près des populations concernées – c'est ainsi que pour célébrer la première année après le fascisme, le 25 avril 1975, est diffusé un film où des jeunes évoquent leur mémoire du 25 avril de l'année passée dans *Ano Um – 25 de Abril de 1974* (1975) – mais également des moments de cinéma qui laissaient place à quelques éclats de voix inaudibles et de lieux invisibles : *Lucia e Conceição* (1974) en est un brillant exemple. Dans ce film tourné aux Açores, deux jeunes filles sont interrogées par l'équipe de Cinequipa, en plein milieu de leurs lieux de travail quotidien, aux champs. À plusieurs niveaux, *Lucia e Conceição* est un objet qui cristallise tous les enjeux d'un cinéma révolutionnaire.

Selon une première lecture, il est possible de considérer l'intérêt (déjà conséquent) de la dimension testimoniale : le film montre le travail des enfants dans les champs, notamment des jeunes filles non scolarisées. De ce fait, l'immobilité sociale et économique d'un Portugal rural est exemplifiée. Ensuite, il s'agit de saisir, quelques mois à peine après le 25 avril 1974, l'ampleur des progrès à réaliser pour émanciper tout un peuple à travers l'exemple de ces enfants : en plus de de révéler que ces jeunes gens travaillent péniblement dès leur plus jeune âge, l'équipe de Cinequipa les interroge sur leurs habitudes, leurs conditions de vie (notamment ce qu'elles mangent) insistant sur la grande pauvreté de ces jeunes et de leurs familles. En somme, c'est un portrait en creux de la Révolution portugaise de 1974-1975 : *Lucia e Conceição* montrait un endroit où la révolution n'était pas arrivée.

Enfin, par le choix d'une voix off assez douce et poétique, par la présence dans le cadre de l'équipe du film – comme pour signifier une intrusion inopinée – et le montage qui joue avec les regards tantôt amusés, tantôt gênés des jeunes filles interrogées, ce film est un exemple d'interrogation sur les limites d'un cinéma d'intervention : l'équipe du film semblait étonnée de constater ce qu'elle voyait et enregistrait. L'équipe de Cinequipa pouvait arriver avec des idées préconçues et découvrir des enfants qui travaillent et sans perspectives politiques. Ces derniers étaient alors plus préoccupés par une invention qui ne leur était peut-être même pas encore parvenue : la télévision. À la perplexité de Cinequipa, sensible dans le ton des questions hésitantes, répondait l'amusement des enfants, notamment des jeunes filles, face à l'accoutrement et à l'appareillage de l'équipe de tournage. Dans plusieurs films de Cinequipa, la voix off semble se conforter dans l'euphorie politique du moment, assumant sa lecture

marxiste. Ici, au contraire, elle semble quelque peu douter ; le ton est moins véhément, mais les images et la situation décrite révèlent une violence sociale que la période révolutionnaire peinait à atténuer.

### 2.1.2. « Artes e Ofícios », « Sonhos e Armas », « Movimento Cooperativo » / Cinequanon (1974-1977)

De son côté, Cinequanon a produit pour la RTP plusieurs films d'une durée d'environ 25 à 30 minutes pour les programmes « Artes e Ofícios »[708] (littéralement « Arts et métiers ») et « Sonhos e Armas » (littéralement « Rêves et armes »), également diffusés entre 1974 et 1976. Après cette date, la RTP entamait son virage vers une normalisation des émissions, bien moins axées vers l'enregistrement des événements ou des enquêtes sociales et politiques. Dès lors, le cinéaste António de Macedo soulignait ce tournant fragilisant l'activité des coopératives de cinéma :

> […] [L]a Cinequanon a été engagée pour faire une série de programmes sur le coopérativisme, produits par la RTP. Il s'agissait d'un contrat pour vingt films dont seulement les six premiers ont été tournés et visionnés par le directeur des programmes. Parmi ceux-là, un film a été censuré, et les cinq autres sont restés indéfiniment sur les étagères sans doute parce que leur diffusion n'était pas jugée opportune[709].

Dans les différentes filmographies consultées, il n'est pas toujours évident de trouver pour quel programme télévisé chaque titre avait été produit à l'origine ; dans le cas de Cinequanon, il semble en effet que la collaboration régulière avec la RTP se soit achevée en 1977 avec un programme avorté sur le coopérativisme. Parmi les six titres tournés pour un programme intitulé « Movimento Cooperativo » (littéralement « Mouvement coopératif ») selon ce que dit Macedo ci-dessus, un seul est apparu dans une filmographie du cinéaste[710], il s'agit de *Cooperativa de Opera*. Ce film, méconnu et invisible, traite pourtant d'une certaine forme d'organisation politique (la coopérative – ce modèle fut appliqué dans diverses sphères durant le PREC) au

---

[708] Quelques titres de ce programme sont en ligne sur *RTP Arquivos*, mais ils ne sont pas regroupés – comme ailleurs sur le site – sous la même catégorie ; cela semble signifier que l'ensemble des épisodes du programme n'a pas encore été totalement numérisé et/ou référencé.

[709] Rui Afonso et Tito Lívio, « Cinema português: um cinema de "silencio". Mesa-redonda com representantes das cooperativas (Cinequanon e Cinequipa) », *Panoramica*, avril 1978, nº 10, p. 15.

[710] José de Matos Cruz, *António de Macedo: cinema, a viragem de uma época*, Lisbonne, Sociedade Portuguesa de Autores, Dom Quixote, 2000.

sein d'une pratique artistique qu'on imagine mal – à tort peut-être – au service d'une rupture révolutionnaire d'envergure : l'opéra.

En outre, Cinequanon a participé au programme « Velhas Profissões » (littéralement « Vieilles professions ») qui, au regard des titres retrouvés, dressait le portrait de métiers au savoir-faire plus ou moins ancien (relieurs et typographes, pour les deux titres retrouvés[711]).

### 2.1.3. Autres programmes et films pour la télévision

La RTP a ainsi été un espace singulier de diffusion de films de tous formats pendant plusieurs mois, voire quelques années ; elle permit aux coopératives de produire un nombre considérable de films de l'été 1974 à la fin de l'année 1976 essentiellement. En plus des programmes cités et sur lesquels il est possible d'avoir un peu plus d'informations, les deux chaînes de la RTP (RTP1 et RTP2) avaient plusieurs autres programmes aux destins et diffusions aléatoires.

Avant même le 25 avril 1974, plusieurs programmes documentaires s'intéressaient au patrimoine et à l'histoire du pays. C'est le cas de « As Pedras e o Homes » (littéralement « Les pierres et l'homme ») dirigé par João Martins, et diffusé entre 1973 et 1976, avec un attrait spécifique pour le patrimoine architectural, et de « Há Só uma Terra » (littéralement « Il n'y a qu'une Terre »), présenté par le journaliste Luís Filipe Costa entre 1972 et 1976, traitant de questions environnementales. Après le 25 avril 1974, ces programmes ne sont pas retirés de la grille de la RTP1. En revanche, il est possible de sentir une variation dans les sujets traités comme dans l'approche choisie à partir de 1974, avec de plus en plus de questions sociales abordées au regard de l'architecture, de l'urbanisation, dans « As Pedras e o Homem », ou selon les thèmes de la santé et des conditions de vie des travailleurs dans « Há Só uma Terra ». Pour ce dernier, l'évolution des intentions est un peu plus flagrante : avant 1974, le programme parle par exemple de l'impact sur la planète de la pollution et du trafic automobile ; après 1974, on peut voir des films sur la construction de bidonvilles, la prostitution, la toxicomanie, l'alcoolisme[712].

---

[711] Voir la filmographie en annexe.

[712] Le détail des titres est présent sur le site *RTP Arquivos* ; nous n'avons pas intégré ces programmes dans notre filmographie car ils étaient préexistants à l'événement du 25 avril 1974.

Parmi les autres programmes apparus après le 25 avril 1974, « A Gente Que Nós Somos », dont la description sur le site de *RTP Arquivos* précise qu'il s'agit d'une « série documentaire » parmi les « plus emblématiques de la période », se « faisait l'écho de réalités et contrastes qui étaient ainsi révélés à un pays en pleine mutation »[713]. Ce programme de douze films diffusés sur RTP1 entre le 27 novembre 1974 et le 1er février 1976 a ainsi abordé des thèmes propres au cinéma engagé de la période : conditions de vie des travailleurs de différents secteurs et notamment des agriculteurs, questionnements sur le droit au logement, le droit à la santé, et même, de loin en loin, le droit des peuples à disposer d'eux-mêmes à travers l'indépendance de l'Angola, évoquée quelques mois avant son officialisation dans le film *A Situação em Angola* (1975), diffusé en août 1975.

Un autre programme important a été « Cantigamente », dont les six épisodes, coproduits par le Centre portugais du cinéma (CPC), ont été diffusés en 1976. Réalisés par des cinéastes du Nouveau cinéma portugais entre autres – la série avait été inaugurée avec un épisode de Fernando Lopes, puis vinrent les réalisations d'António-Pedro Vasconcelos, José Álvaro Morais, Rogério Ceitil, Ernesto de Sousa et António Escudeiro –, « Cantigamente » se proposait de revenir sur l'histoire du Portugal depuis la Première République jusqu'au 25 avril 1974, en ayant « pour trame de fond, les chansons de chaque époque[714] ».

Que ce soit donc par les thèmes abordés, résolument sociaux et politiques, ou par la porosité entre les professionnels de la télévision (équipes de tournage de la RTP et journalistes) et le monde du cinéma (présence conséquente de cinéastes déjà importants comme Fernando Lopes ou Alberto Seixas Santos), les films produits entre 1974 et 1976 pour la télévision et pour un grand nombre de programmes présentés ici, ont été un ensemble de films qu'il ne faut pas négliger dans la prise en compte de la création cinématographique postrévolutionnaire. Non seulement cela a permis aux réalisateurs de continuer à filmer et à proposer des images en temps de lutte, mais cette expérience a pu être décisive dans le parcours de certains cinéastes. L'exemple de Fernando Lopes est significatif, lui qui est longtemps resté attaché à la RTP, notamment en tant que directeur de la programmation de RTP2 puis en qualité de directeur du Département de coproduction de 1978 à 1993. D'un point de vue formel, les conclusions sont plus difficiles à percevoir, d'autant que les protagonistes rechignent à faire des liens dans leurs propres filmographies, mais l'influence de sujets traités dans des documentaires courts et

[713] https://arquivos.rtp.pt/programas/a-gente-que-nos-somos/#sthash.71RFpFYA.dpbs (Consulté le 2 juillet 2017).
[714] https://arquivos.rtp.pt/programas/cantigamente/#sthash.nEQCef0R.dpbs (Consulté le 3 juillet 2017).

réguliers sur des projets futurs de longs-métrages de fiction peut apparaître dans les œuvres de José Fonseca e Costa ou de Fernando Matos Silva. En outre, et pour réfléchir à la production des images, à la manière d'un Godard qu'il admirait, un cinéaste comme Alberto Seixas Santos n'a eu de cesse d'interroger les dispositifs – théâtraux, télévisuels, cinématographiques – avec son Grupo Zero, preuve paradoxale du rôle esthétique de ce cinéma engagé, programmé à la télévision.

Par ailleurs, il n'était pas impossible de voir certains films produits pour un programme de la RTP, être projetés en dehors du cadre télévisuel, que ce soit dans des séances en dehors des circuits commerciaux, pour des festivals ou pour une sortie commerciale – ce fut le cas de plusieurs films du programme « Artes e Ofícios » réalisés par Cinequanon projetés au cinéma Universal en mai 1976.

Enfin, en plus de ces films au format souvent court (entre 20 et 50 minutes), la RTP a produit également plusieurs longs-métrages diffusés sur ses antennes. Cette production s'est faite selon deux options : le Département de programmes sociopolitiques a produit notamment des films à caractère documentaire puis le Département de cinéma a produit ou coproduit des films de fiction.

La séquence 1974-1976 apparaît en conclusion comme le moment-clé d'une production télévisuelle riche de films aux intentions et formats multiples. Des programmes courts, réalisés pour alimenter des programmes hebdomadaires ou bimensuels, mais également des films longs sur des sujets plus spécifiques, constituent ainsi une grande partie du corpus filmique de la période.

Plusieurs coopératives ont été impliquées dans cette production, et c'est à travers ces programmes que le cinéma révolutionnaire, notamment documentaire, a pu se déployer, en nombre et avec des réussites partielles et intermittentes. La singularité de l'exemple du cinéma révolutionnaire portugais tient ainsi à son origine télévisuelle. Nonobstant cette diffusion préalable, certains programmes ont pu aussi être diffusés en dehors des chaînes de la RTP.

### 2.2. Les sorties en salles de cinéma

Dans un catalogue publié en 1991 pour une rétrospective à la Cinémathèque royale de Belgique, João Bénard da Costa, qui devint directeur de la Cinémathèque portugaise cette même année, écrivait : « Les œuvres les plus intéressantes de l'époque n'étaient pas destinées au

cinéma, mais à la télévision[715]. » Les propos de João Bénard da Costa semblent abonder dans notre volonté de réintroduire, dans une appréciation plus vaste et ouverte du cinéma, des films produits par et pour la télévision. Pourtant ses écrits restent parfois ambigus puisque quelques lignes plus haut, il parlait de « résultats peu brillants » considérant le cinéma réalisé après le 25 avril 1974. Comme nous l'avons montré, une grande partie du cinéma post-25 avril 1974 se faisait grâce à la télévision. En revanche, pour parler des films « les plus intéressants » destinés à la télévision, il cite *Adeus, Até ao Meu Regresso* d'António-Pedro Vasconcelos, mais aussi *Que Farei eu com Esta Espada?* (*Que ferais-je de cette épée ?*, 1975) de João César Monteiro, en effet produit par la RTP et diffusé en juillet 1975 sur la chaîne. Ce dernier exemple permet de faire la transition entre les deux espaces de diffusion souvent concurrentiels que sont la télévision et la salle de cinéma.

### 2.2.1. La précarité des sorties commerciales

Jusqu'à présent, nous avons expliqué les origines des faiblesses du secteur de la distribution et de l'exploitation au Portugal, notamment dans la Partie 1 de ce travail ; cette question a même été au cœur des débats entre professionnels du cinéma. La télévision a donc logiquement été un terrain propice à l'extension des carrières de plusieurs cinéastes : si certains en sont restés éloignés pour différentes raisons, la plupart ont collaboré avec la RTP à un moment ou à un autre, que ce soit par des liens antécédents au 25 avril 1974 ou après le développement des relations entre la RTP et les coopératives (notamment Cinequipa et Cinequanon, qui rassemblaient plus d'une vingtaine de cinéastes et techniciens à elles deux), entre 1974 et 1976. De ce fait, il n'est pas anodin que plusieurs films « intéressants » (pour reprendre le mot de João Bénard da Costa) voire importants aient été réalisés par et pour la télévision. Il n'en reste pas moins que ces réalisateurs gardaient comme ligne d'horizon le prestige du « grand écran ». Cela s'explique autant par une conception idéale du spectacle cinématographique que par des aspirations esthétiques particulières plus à mêmes, selon certains, d'être appréciées dans une salle de projection, au lieu du petit écran. Pour reprendre le cas du film de João César Monteiro, l'histoire a plus volontiers retenu qu'il était un cinéaste –

[715] *95 ans de cinéma portugais*, Catalogue publié à l'occasion de la première belge du film de Manoel de Oliveira et d'une rétrospective présentée par le Musée du cinéma, Bruxelles, Cinémathèque Royale - Palais des Beaux-Arts, 1991, p. 87-90.

grâce aux films qu'il réalisa de la fin des années 1980 aux débuts des années 2000 – plutôt qu'un réalisateur de films pour la télévision à ces débuts, notamment dans les années 1970. En outre, *Que ferais-je de cette épée ?* qui compte parmi les exercices les plus complexes et les plus remarquables de l'immédiat post-25 avril 1974, a fini par être diffusé sur les deux supports : montré sur RTP en juillet 1975, il a été programmé au cinéma Universal en juin 1976. En ce sens, et même si cela rentrait dans le cadre d'une sortie dans une salle particulière[716], la circulation des œuvres entre le petit et le grand écran atteste autant d'un dépassement des divisions traditionnelles de diffusion que d'une diversité des pratiques des cinéastes actifs à l'époque.

L'analyse des films portugais qui ont pu obtenir une sortie commerciale au Portugal durant la période étudiée conduit néanmoins à certaines remarques, qui complètent et confirment les deux principaux traits généraux du cinéma de la période. Premièrement, la frilosité du secteur de la distribution envers le cinéma portugais reste assez évidente : les années 1974 et 1982, qui encerclent notre période, sont marquées par un très faible nombre de sorties (trois après le 25 avril 1974 et trois en 1982). Cet aspect est peut-être encore plus flagrant en consultant la liste nominative des sorties[717] et en observant le tableau plus haut (cf. **Figure 24**) : la comparaison des deux tableaux permet de saisir la seconde caractéristique. En effet, s'il y a eu 83 longs-métrages mis en production au cours de la séquence 1974-1978 (cf. **Figure 23**), il n'y a eu que 46 sorties commerciales de longs-métrages entre 1974 et 1978 (cf. **Figure 24**). Ainsi, même en étirant jusqu'en 1982 la recension des sorties de films, la moitié de ce qui avait été produit avant 1978 n'avait pas encore bénéficié de sorties commerciales. Plus d'une dizaine d'autres ne sont sortis qu'après 1982, entre 1983 et 1984, mais certains aussi dans les années 1990. Ce décalage s'explique par la production complexe, parfois reportée, de certains projets (c'est le cas de *O Bobo* de José Álvaro Morais (1987) ou de *L'Île des Amours* de Paulo Rocha), mais également par les préférences du secteur de la distribution qui privilégiait les productions états-uniennes, plus rentables auprès du public. En outre, un certain nombre de ces films produits entre 1974 et 1982 n'ont jamais connu de sorties commerciales ; c'est le cas de *Contre les multinationales* de Cinequipa, *O Meu Nome é…* de Fernando Matos Silva, de *Terra de Pão, Terra de Luta* de José Nascimento ou encore de *O Movimento das Coisas* de Manuela Serra

[716] Voir dans ce chapitre, 3. Une réponse culturelle à l'événement : une salle de cinéma comme centre éphémère du cinéma militant.
[717] Voir Annexe n°6.

(1986). Ce deuxième aspect – le défaut d'une distribution régulière et suivie des projets portugais (déjà peu nombreux) ou le décalage entre les dates de production et les dates de sorties au cinéma – conduit en fait à une troisième observation : la temporalité des sorties en salles pose la question du rapport à l'événement filmé ou au sujet abordé, notamment pour ce qui est du film militant, et d'autant plus pour le cinéma d'intervention.

Le détail des titres sortis entre le 25 avril 1974 et 1982[718] peut se lire par séquences temporelles qui lient le cinéma aux événements de manière flexible et fluctuante. Du 25 avril 1974 à l'année 1975, les salles de cinéma célèbrent l'expérience révolutionnaire par la sortie des derniers films censurés par le régime antérieur et notamment certaines productions du CPC : *Le Mal aimé* de Fernando Matos Silva (3 mai 1974), *Sofia e a Educação Sexual* d'Eduardo Geada (1er octobre 1974), *La Douceur de nos mœurs* d'Alberto Seixas Santos (18 septembre 1975) et *Benilde ou la Vierge Mère* de Manoel de Oliveira (21 novembre 1975). À la même époque, les salles portugaises, notamment lisboètes, étaient envahies par des films étrangers qui n'avaient jamais pu sortir au Portugal sous la dictature (*Le Cuirassé Potemkine* en est l'exemple-type) mais aussi par des films au caractère sulfureux (*Le Dernier Tango à Paris* de Bernardo Bertolucci (1972) par exemple), ou encore des films érotiques et pornographiques. L'année 1976 constitue un moment singulier dans l'histoire de la distribution de la période : si un grand nombre de films sortent, ce sont essentiellement des films militants et d'intervention produits entre 1974 et 1975 (par Cinequanon notamment). Ainsi, alors que l'année 1976 marque le tournant vers la normalisation démocratique – et ce, malgré les poursuites de la Réforme agraire et encore plusieurs mouvements sociaux – le cinéma, lui, produisait des films qui remettaient en avant les expériences les plus radicales d'Avril. Ce décalage pourrait tout aussi bien être un rattrapage : par exemple, la sortie de *Dieu, Patrie, Autorité* de Rui Simões le 21 février 1976 a été un petit événement, à la veille des premières élections législatives et présidentielles au sein de la nouvelle république portugaise. Ce moment du cinéma militant dans les salles est cependant à relativiser : les films ont majoritairement été diffusés au sein d'une seule salle – le cinéma Universal – dont nous analysons le travail à part entière plus bas (3. Une réponse culturelle à l'événement : une salle de cinéma comme centre éphémère du cinéma militant). La séquence temporelle suivante qui s'étire de 1977 à 1982 a souvent été remarquée comme celle des premières fictions d'Avril ou des « fictions à caractère

[718] Voir Annexe n°6.

politique[719] » ; en effet, après l'année 1976, marquée par la sortie de plusieurs films dits documentaires, la fiction semblait reprendre sa place, même si cette perception peut être nuancée par l'analyse quantitative de la production cinématographique[720]. Ces fictions avaient par ailleurs été lancées en production dès 1975 : c'est le cas de *La Confédération* de Luís Galvão Teles et de *Verde Por Fora, Vermelho Por Dentro* de Ricardo Costa (1980).

La sortie tardive de *Bon peuple portugais* de Rui Simões en novembre 1981 apparaît comme l'épitaphe des expériences révolutionnaires au cinéma à travers le montage poétique d'images tournées par Simões et sa coopérative, Virver, mais également les images des autres coopératives et d'équipes étrangères. En résonnance, la production de *Gestes et fragments* (qui ne sera montré pour la première fois qu'en 1984) synthétise à la fois la question du traitement documentaire de l'événement et la possibilité réflexive de la fiction, d'où, là encore, la sortie décalée du projet qui ne se fera, dans ce cas, qu'à la Cinémathèque portugaise et en festivals.

### 2.2.2. Exemple des diffusion et réception en salles des films de Rui Simões

Rui Simões lui-même le concède volontiers : « *Bon peuple portugais* a eu un grand succès mais à un autre niveau, celui des critiques, des festivals, mais il n'a jamais eu une aussi forte confrontation au public que *Dieu, Patrie, Autorité*[721]. » Ailleurs, il affirme que *Dieu, Patrie, Autorité* et *Bon peuple portugais* font partie d'un « même cycle » et que, ironiquement, « sa carrière cinématographique s'achève ainsi »[722]. En quelques mots, le cinéaste rappelle le succès public de son premier film, assez rare pour être souligné en ce qui concerne un film documentaire. Il avoue également, en contrepoint, l'écho plus confidentiel de *Bon peuple portugais*, dont la carrière en festival fut cependant assez remarquable.

Le film fut d'abord projeté en première mondiale[723] au 9ème Festival international de cinéma de Figueira da Foz[724] au Portugal en septembre 1980. Dès les jours suivants, plusieurs

---

[719] Jean-Loup Passek, *Le cinéma portugais*, *op. cit.*, p. 53.
[720] Voir dans ce chapitre, 1.4. L'explosion de la forme documentaire à la télévision.
[721] Extrait d'un entretien avec Rui Simões réalisé en février 2011 à Lisbonne.
[722] Regina Guimarães, *Rui Simões. Retrospectiva*, *op. cit.*, p. 14.
[723] Dans un article du 14 septembre 1980 de *Portugal Hoje*, il est mentionné une possible première projection en juillet 1980 au Festival international du jeune cinéma de Hyères. Il n'y aucune trace d'une séance de *Bon peuple portugais* à cette occasion, ce qui conduit à penser que le film n'était pas prêt avant l'été.
[724] Fondé en 1972, ce festival est devenu une manifestation cinématographique d'importance dans les années 1970. Le festival existe toujours et s'intitule désormais Figueira Film Art. L'édition 2014 avait par exemple pour parrain le cinéaste Alberto Seixas Santos.

critiques et journalistes, dont certains de renom (António Roma Torres, José de Matos-Cruz), saluaient l'apparition du film sur les écrans ; plusieurs d'entre eux soulignaient l'accueil public chaleureux et le long débat qui suivit la séance, ainsi que l'admiration pour le travail sonore du compositeur António Victorino de Almeida[725], apparemment spectateur contenté par la vision de *Bon peuple portugais*. Ainsi le film avait déjà séduit le public du festival et quelques personnalités artistiques ou journalistiques importantes à Lisbonne.

L'importance de la critique et du soutien du monde intellectuel traduit une stratégie différente de celle que l'équipe rassemblée autour de Simões avait élaboré au moment de *Dieu, Patrie, Autorité*. Ce dernier film, sorti dans les mois qui suivent la fin concrète du PREC, a pu bénéficier du tumulte de l'époque, entre un accueil du public encore fortement mobilisé autour de questions politiques et sociales et les idées propres au cinéma d'intervention, qui étaient toujours dans l'ère du temps ; il apparait impossible de chiffrer le nombre de séances alternatives du film dans des réseaux divers (associatifs, syndicaux, communautaires). À l'époque, la sortie du film fut bientôt suivie d'un livret, sorte de prolongement pédagogique et éclairant du propos contestataire, censé être transmis par le film. Le livret, en portugais, imagé, publié par une fausse maison d'édition (nommée avec malice « *Contra-Editora* », soit « Contre-Éditeur » ou « Anti-Éditeur »), servait à intervenir dans le débat et à publier des informations à même d'aider une certaine partie du public, au sens large, à comprendre les événements. Des années plus tard, Virver ne sembla pas reprendre la même logique. Au contraire, dans les archives de Rui Simões, se trouve un petit fascicule présentant *Bon peuple portugais* : le document est bilingue portugais et français, propose un bref synopsis du film, et est complété par une liste des prix reçus par le film en festival ainsi que par une compilation de citations de critiques élogieuses[726]. Il s'agit ici d'un document promotionnel. Entre les deux projets, la cible s'est quelque peu déplacée, laissant l'urgence de l'intervention de côté pour aller vers une élaboration expérimentale et un dépassement d'une certaine forme de cinéma militant.

Avant de rencontrer le public habituel des salles de cinéma, *Bon peuple portugais* fait en effet un long et vaste parcours en festivals. D'après une liste établie pour un dossier de presse du film, entre septembre 1980 et décembre 1981, le film est sélectionné à Saint-Sébastien

---

[725] António Victorino de Almeida (1940-) est un maestro, écrivain et compositeur portugais ; basé en Autriche dans les années 1960, il a pourtant participé à la musique de plusieurs films portugais dont *O Cerco* d'António da Cunha Telles, *O Princípio da Sabedoria* d'António de Macedo (1976), *Sons e Cores de Portugal* de Fernando Lopes (1977). Il a également réalisé un long-métrage intitulé *A Culpa* (1981). Attaché culturel à l'Ambassade du Portugal à Vienne entre 1974 et 1981, il est par ailleurs le père des actrices Maria et Inês de Medeiros.
[726] Voir Annexe n°2.

(Espagne) fin septembre 1980, à Mannheim (Allemagne) en octobre[727], à São Paulo (Brésil) en novembre où le film remporte le Premier prix du public et le Prix de la critique pour le meilleur film, à Florence et à Lecce (Italie) en décembre, à New Delhi (Inde) en janvier 1981[728], puis connaît deux avant-premières au Portugal durant des « cycles de cinéma portugais » à Coimbra le 14 février 1981 et à Funchal en mars, avant de sortir en France en avril. Par la suite, le film continue son chemin à Cartagena (Colombie) en juin, à La Rochelle (France) en juillet, à Edimbourg (Ecosse) en août, à Séville (Espagne) en novembre, juste avant, finalement, sa sortie en salles au Portugal, puis à Londres (Royaume-Uni) fin novembre, à Bruxelles (Belgique) et Dublin (Irlande) en décembre 1981. S'il est normal que le film débute sa carrière dans divers festivals lors de premiers essais de rencontre avec un public, il apparaît étonnant de constater que la sortie commerciale s'est faite avec plusieurs mois de décalage, ajoutant encore presque un an entre la finalisation du film et sa diffusion en salles.

Par ailleurs, avant d'être exploité dans son propre pays, *Bon peuple portugais* est curieusement d'abord sorti en France le 29 avril 1981. Comme l'indique le feuillet promotionnel édité à l'époque[729], le film fut distribué en France par Les films Grain de sable[730] qui venait d'acquérir le Studio Saint-Séverin[731], une petite salle dans le quartier Saint-Michel à Paris. Là encore, peu de sources fiables existent pour attester de l'accueil du film ; restent les souvenirs de Rui Simões qui explique que « c'était plus facile de faire une sortie à Paris[732] » qu'au Portugal et que la sortie française s'est « très bien passée[733] ». Le film est resté à l'affiche jusqu'au 26 mai, soit près d'un mois[734]. Dans la presse française, il est possible de sentir l'impact du film sorti en 1981, bien après l'émoi suscité par la Révolution portugaise de 1974/1975 notamment dans les milieux intellectuels français[735]. L'historien Victor Pereira a montré et analysé comment l'attraction révolutionnaire du Portugal, qui conduisait un nombre

---

[727] Source : http://www.iffmh.de/en/the-festival/archiv/Année 1980 (consulté le 10 avril 2016).
[728] Le film n'apparaît pourtant pas dans le catalogue du festival cette année-là.
[729] Voir Annexe n°2.
[730] Fondé en 1975 par Jean-Michel Carré et Serge Poljinsky (rejoints ensuite par Yann Le Masson), ce collectif militant « sur la base de principes maoïstes, se consacrent d'abord à une vaste critique de ce que Michel Foucault nommait « les milieux d'enfermement » : écoles, hôpitaux, usines et bien sûr prisons ». Les Films du Grain de sable ont ensuite distribué un certain nombre de films d'intervention, qu'ils purent un temps diffusé dans leur salle du Studio Saint-Séverin au début des années 1980 (Source : Nicole Brenez, présentation sur le site internet des Films du Grain de sable : http://www.films-graindesable.com/home/les-films-grain-de-sable-presentation/).
[731] La salle se trouvait au numéro 12 de la rue Saint-Séverin ; elle a aujourd'hui disparu.
[732] Ilda Castro Ferreira, *Obra cinematográfica de Rui Simões*, Lisbonne, Câmara Municipal de Lisboa, 1998, p. 9.
[733] Regina Guimarães, *Rui Simões. Retrospectiva*, *op. cit.*, p. 17.
[734] Source : *L'Officiel des spectacles*, n[os] 1792, 1793, 1794, 1795, année 1981.
[735] Voir Annexe n°3.

conséquent de militants de gauche à sinon rallier, du moins visiter le pays, se trouvait « à mi-chemin entre la tradition révolutionnaire et militante du XX$^{e}$ siècle et une tradition plus récente, dans son aspect massif, de la découverte d'autres mondes et d'autres cultures promues par le gauchisme culturel[736] ». Sans doute est-ce pour cela que peut se lire une certaine propension à insister sur le « désenchantement », mot qu'utilise Louis Marcorelles dans son texte pour *Le Monde* sur le film, ou sur la désillusion ressentie à la découverte des images du film de Rui Simões. La majeure partie des critiques avaient sans doute vécu et suivi la révolution au Portugal avec beaucoup d'attention et d'empathie. Ils partageaient ainsi ce sentiment de défaite, que Simões a laissé sourdre de son film.

Au-delà des mots de Marcorelles ou de la notule dans le *Canard Enchaîné*[737] où le film apparaît dans la fameuse catégorie « Les films qu'on peut voir cette semaine », les premières critiques conséquentes arrivèrent avec le texte d'Antoine Acquaviva dans *L'Humanité* le 24 avril 1981 et qui s'intitulait de manière programmatique : « Ni cours ni discours : une invitation à la réflexion », puis dans les revues *Cinéma* (texte de Catherine Taconet dans le numéro de juin), *Image et son – La Revue du Cinéma* (un texte mitigé de Robert Grélier dans le numéro de juin et un texte plus positif de Jean-Louis Cros dans un hors-série la même année[738]), et *Jeune Cinéma* avec un entretien de Rui Simões mené par Ginette Gervais. Dans les semaines et mois qui suivirent, il est probable que le film ait été projeté dans d'autres salles françaises ; c'est ce qu'énonce un article de la presse portugaise de manière assez vague puisqu'il est dit que le film « continue d'avoir une carrière inhabituelle dans les salles de cinéma de France, et pas seulement de Paris » (dans *Portugal Hoje* du 6 septembre 1981).

Plus d'un an après ces premières présentations publiques en festival, *Bon peuple portugais* revint finalement au Portugal pour une sortie commerciale dans deux salles lisboètes. La sortie portugaise eut lieu le 18 novembre 1981 au cinéma Estúdio (avec une séance à 21h30 le premier jour, puis 3 séances quotidiennes, jusqu'au 26 novembre) ; le film resta plus longtemps à l'affiche du cinéma Quarteto (du 23 novembre et jusqu'au 26 décembre)[739]. Ultime soubresaut d'un projet au parcours chaotique, cette sortie portugaise fut un moment difficile

---

[736] Victor Pereira, « Pèlerinage au Portugal révolutionnaire », *op. cit.*, p. 255.
[737] Voir Annexe n°3.
[738] Jean-Louis Cros écrit notamment : « Alors, selon les principes du montage eisensteinien, un "sens historique" naît de la rencontre entre ces images et le discours officialisé sur la révolution des œillets tel que les médias (utilisant souvent les mêmes prises de vues, mais simplement aux moments qui émergent au niveau de la vie publique) l'ont diffusé. » (cf. Jean-Louis Cros, « Bon peuple portugais », *Image et Son - La Revue du Cinéma Saison 81*, octobre 1981, Hors-série XXV, p. 36.)
[739] Source : *Diário de Lisboa*, année 1981.

pour Rui Simões. Ce dernier accusa les salles, et notamment les responsables du Quarteto, d'avoir brutalement retiré son film de la programmation, alors même que le public montrait un intérêt pour son œuvre. Dans plusieurs entretiens, à différentes époques, le cinéaste évoque ce moment comme un point de bascule funeste pour sa carrière. Il explique notamment que ce retrait des salles le laissa très endetté, notamment auprès de la Tobis qui avait tiré les copies 35 mm du film. Il est difficile de comprendre exactement ce qui a pu se passer, seuls restent les témoignages forcément teintés d'émotion de Rui Simões, qui dans un des entretiens, n'hésite pas à parler de « mafia » pour parler des exploitants, dévoilant une manipulation sur la billetterie et des disputes violentes avec les gérants du Quarteto, qualifiés par le cinéaste de « colonialistes »[740].

Malgré l'impossibilité de croiser les récits, les sources et les témoignages, ce dernier épisode d'une nouvelle forme de censure exercée contre *Bon peuple portugais* suscite plusieurs observations. Premièrement, le film de Rui Simões a pâti de son étiquette de « film militant », ou au mieux de « documentaire politique », ainsi que de sa sortie tardive au regard de sa production. Ensuite, les problèmes qu'a rencontré Simões, qui plus est appuyé par une structure coopérativiste et non une société de production traditionnelle, rappellent que la question de la distribution, mise au cœur des débats professionnels lors de la révolution[741], n'avait pas été résolue, et que loin de pouvoir promouvoir le cinéma portugais, les salles étaient toujours guidées par une logique de rentabilité, en diffusant surtout des films états-uniens ou européens grand public. Ainsi, le film peut avoir subi une double peine politique et économique : puni parce que revenant sur les mémoires d'une révolution passée, et bloqué parce que ne satisfaisant pas le réseau des salles commerciales. Tout cela sans parler encore des qualités intrinsèques du film, de sa force réflexive et subversive, qui, à l'aube des années 1980, dans un Portugal démocratique, pouvait encore gêner à bien des égards.

Cette sortie commerciale polémique ne fige pas pour autant l'histoire du parcours du film. Si la vie de *Bon peuple portugais* ne se poursuivit pas sur les grands écrans des salles lisboètes, d'autres salles purent l'accueillir sous diverses formes. Progressivement et bien plus tard, le film devint un classique des commémorations de la Révolution portugaise de 1974-1975, en étant programmé à la Cinémathèque portugaise ou passant à la télévision. Entretemps, Rui Simões sembla revenir aux stratégies alternatives de diffusion expérimentées avec *Dieu, Patrie,*

---

[740] Regina Guimarães, *Rui Simões. Retrospectiva*, *op. cit.*, p. 16-17.
[741] Voir dans la Partie, Chapitre 3.

*Autorité*. Dans un article du *Diário de Noticias* daté du 4 juillet 1982[742], il est relaté la volonté de la coopérative Virver d'organiser des séances gratuites du film *Bon peuple portugais*, « trop peu vu » au goût de Rui Simões, sur des places publiques dans 31 municipalités des districts de Beja et Faro (sud du Portugal) entre le 15 juillet et le 30 août. Simões expliquait ne pas vouloir que son film soit « un film archivé de plus ». Si l'opération s'avérait être un succès, il était encore annoncé que cette diffusion pourrait s'étendre à d'autres districts voire à tout le pays. Cette idée, héritière des diffusions parallèles dans les comités et organisations de travailleurs ou d'habitants effectives dans la deuxième moitié des années 1970, semblait une autre manière de proposer une distribution cinématographique alternative, promouvant le cinéma portugais et s'émancipant des salles commerciales tout en collaborant avec les administrations locales. Il n'y a pas de traces au-delà de l'année 1982 de ces possibles projections publiques et gratuites.

Entretemps, *Bon peuple portugais* a pu disparaître des écrans, mais le film et ses images devaient resurgir des mémoires et s'animer à nouveau pour d'autres spectateurs : disponible dans une édition DVD au Portugal (et également mis en ligne sur YouTube), montré dans divers événements commémoratifs dans les plus prestigieuses institutions (Cinémathèque portugaise à Lisbonne, Centre Pompidou à Paris), le film renoue parfois avec sa vocation militante en étant projeté dans des lieux alternatifs par des associations comme ce fut le cas, par exemple, en 2014 à La Chapelle à Toulouse.

### 2.3. Les circuits parallèles

En dehors de l'exception de l'année 1976 et de la salle du cinéma Universal, plusieurs dizaines de films et une grande partie du corpus militant n'ont jamais eu de sorties commerciales. En ce sens, la plupart des témoignages de l'époque, repris dans la majeure partie des récits jusqu'à nos jours, évoque un circuit « parallèle » ou « alternatif ». Derrière ces expressions, une multitude de lieux sont possiblement envisageables pour circonscrire ce qu'a pu être une circulation « alternative » du cinéma portugais durant la séquence 1974-1978. En effet, les seules traces qui restent à l'historien du cinéma sont ici bien maigres. Hormis quelques coupures de presse de l'époque et les témoignages des cinéastes (auxquels il faut donc se fier), aucune étude d'envergure n'a permis de saisir l'ampleur de cette diffusion alternative et

[742] Source : Dossier de presse spécial publié en 2014 par Real Ficção (Rui Simões) pour les 40 ans de la Révolution portugaise (http://bompovoportugues.blogspot.fr/2014/03/bom-povo-portugues-dossie-recortes-de.html)

malheureusement, notre travail ne pourra s'en tenir qu'à quelques hypothèses autour, principalement, des Campagnes de dynamisation culturelle lancées par le MFA en 1974 et des circuits alternatifs qui recoupent des réalités diverses (de réseaux militants préétablis à de nouvelles circulations éphémères).

### 2.3.1. La tentative d'une révolution culturelle

Les forces militaires révolutionnaires (le MFA) avaient rapidement saisi l'importance de la télévision comme moyen de communication et d'information et dès les lendemains du 25 avril 1974, fut lancée une série de mesures visant à encadrer ce qui aurait pu être une « révolution culturelle » au sens où Herbert Marcuse parle d'une « transformation totale de l'ensemble de la culture traditionnelle[743] ».

Au premier rang de ces mesures, les Campagnes de dynamisation culturelle, en action entre octobre 1974 et novembre 1975 (voire jusqu'en 1976 de manière parcellaire et informelle), représentèrent au mieux la volonté institutionnelle de diriger un vaste chantier de décentralisation des structures culturelles, accompagnée d'un essaimage de l'idéologie révolutionnaire du MFA. Officialisée en août 1974, la 5ème Division de l'État-major général des forces armées avait d'abord pour mission de couvrir le pays et de rendre compte de l'état de la population auprès de la direction des forces armées, tout en « informant » et « diffusant » le programme révolutionnaire en cours d'application au Portugal[744]. Au sein de cette 5ème Division fut créée, en octobre 1974, la Commission dynamisatrice centrale (« *Commissão Dinamizadora Central* » ou CODICE), qui allait être en charge de la coordination des Campagnes de dynamisation culturelle.

L'anthropologue Sónia Vespeira de Almeida a minutieusement étudié ces campagnes, montrant les changements paradigmatiques de la stratégie du CODICE : d'une ambition de « médiateur culturel », avec l'idée de créer un réseau culturel dense s'appuyant sur les ciné-clubs et coopératives existantes, à la volonté d'intervenir politiquement sur les territoires les plus isolés[745]. Dans son travail, elle évoque aussi la place du cinéma et des films comme « mode

---

[743] Herbert Marcuse, *Contre-révolution et révolte*, *op. cit.*, p. 106.
[744] Voir dans la Partie 1, Chapitre 3, 2.1. Accélération du processus de socialisation du cinéma.
[745] Notamment dans le chapitre 7 de son ouvrage : Sónia Vespeira de Almeida, *Camponeses, cultura e revolução: campanhas de dinamização cultural e acção cívica do M.F.A. (1974-1975)*, Lisbonne, Edições Colibri - Instituto de Estudos de Literatura Tradicional, 2009, p. 97-127.

de représentation et de motivation des populations[746] ». En effet, le CODICE introduisit le cinéma dans son programme et dès mai 1974, le lieutenant Ramiro Correia dirigeant le CODICE s'appuya sur les ciné-clubs, pour organiser des brigades mobiles de cinéma ambulant afin d'animer des séances d'informations et de discussions avec les publics. Pour ces séances, le CODICE cherchait des films à montrer, tout à la fois dans une optique d'ouverture culturelle et dans une stratégie de conquête politique. Dans un ouvrage sur la 5ème Division et ses activités, Manuel Begonha (qui participa à l'époque au fonctionnement des Campagnes de dynamisation culturelle) cite quelques films utilisés lors de ces séances spéciales. Parmi les titres, plusieurs films portugais ont ainsi connu une circulation en dehors du réseau commercial et en parallèle de la télévision, pour aller toucher des populations villageoises et distantes de toutes structures culturelles. Begonha énumère notamment « 28 de Setembro » – il pourrait s'agir de *28 de Setembro / 6 de Outubro* de José de Sá Caetano (Cinequanon, 1974) qui explique les événements découlant de la manifestation dite de la « majorité silencieuse » du 28 septembre 1974 qui appuyait le général Spínola contre la tournure socialiste de la Révolution portugaise de 1974-1975 – mais aussi « 11 de Março, Discours du 1er ministre, Campagnes de Guarda et Nortada, Protection et nature, Coopératives[747] », soit sans doute des films tournés par les équipes des Campagnes de dynamisation culturelle, lors de leurs missions dans diverses localités du pays.

En outre, cette circulation cinématographique ne se cantonnait pas au contexte portugais, car le CODICE, sans doute par souci de corroborer la vocation internationale d'une révolution, avait récupéré quelques films étrangers pour provoquer le débat et mobiliser les populations. C'est ainsi que, dans la liste des films montrés, il est possible de retrouver *Terre sans pain* (*Las Hurdes, tierra sin pan*, 1933) de Luis Buñuel ou encore *La Tierra Prometida* de Miguel Littín (Cuba, Chili, 1973)[748].

[746] *Ibid.*, p. 106.
[747] Manuel Begonha, *5a Divisão - MFA: revolução e cultura*, Lisbonne, Colibri, 2015, p. 55-56.
[748] Ce film a également été montré par Cunha Telles au cinéma Universal à plusieurs reprises (Voir dans ce chapitre, 3. Une réponse culturelle à l'événement : une salle de cinéma comme centre éphémère du cinéma militant, ainsi que l'Annexe n°4).

### 2.3.2. Des quartiers de Lisbonne jusqu'aux villages : ciné-clubs, coopératives, associations

L'évocation d'une circulation en dehors du circuit commercial est régulièrement évoquée par les cinéastes de la période. Ainsi, Alberto Seixas Santos (Grupo Zero) disait par exemple que *La Loi de la terre* avait été diffusé dans « des coopératives agricoles[749] » ; la coopérative Grupo Zero emmenait des projecteurs, montrait le film, et organisait un débat après la projection. De son côté, José Nascimento (Cinequipa) évoque la constitution, par la coopérative de cinéma elle-même, d'un « circuit parallèle pour diffuser les films dans des coopératives ouvrières, dans des associations, etc.[750] ». Enfin, le témoignage à la fois le plus long et le plus étonnant est celui de Rui Simões, dont *Dieu, Patrie, Autorité* a marqué l'année 1976. Il se souvient ainsi d'une distribution parallèle aussi dynamique qu'artisanale :

> Je vais te donner un exemple avec le ministre de l'Éducation actuel, Mariano Gago[751], qui est un ministre très important depuis longtemps. À l'époque de la révolution, il était membre d'un ciné-club du côté de Barreiro[752], un quartier industriel. Et il venait chez moi chercher le film, la location de deux bobines de 16 mm, et allait le passer à Barreiro. Il a fait ça plusieurs fois. Un jour, il m'a raconté ça, je ne savais même pas que c'était lui qui était devenu ministre depuis, au moment où il me remettait un prix pour le film *Namasté* que j'avais fait pour l'Exposition internationale de 1998.
>
> […]
>
> Je me souviens aussi qu'un jour, alors que j'étais à Barreiro, un jeune de ce ciné-club m'avait invité pour venir présenter le film. Là-bas, ils passaient la première bobine, passaient la seconde, et pendant ce temps, un des jeunes amenait la première bobine dans un autre village pour commencer une autre projection ! Je leur ai demandé ce qu'ils faisaient, ils m'ont répondu « On profite de la location », ils faisaient ça plusieurs fois dans la soirée !
>
> […]

[749] Extrait d'un entretien avec Alberto Seixas Santos réalisé en février 2011 à Lisbonne.
[750] Extrait d'un entretien avec José Nascimento réalisé en février 2011 à Lisbonne.
[751] José Mariano Rebelo Pires Gago (1948-2015) a été plus exactement ministre de la Science, de la Technologie et de l'Enseignement supérieur dans le gouvernement du socialiste José Socrates de 2005 à 2011.
[752] Barreiro est une municipalité située dans le district de Setúbal, non loin de Lisbonne.

> J'ai des souvenirs de projection de *Dieu, Patrie, Autorité* vraiment incroyables. Un jour, des marins m'ont invité de l'autre côté du Tage où il y avait le plus grand port de la marine. Quand je suis arrivé, j'ai vu une toile sur le pont d'un bateau de guerre, nous avions Lisbonne en arrière-plan, et tous les marins étaient dans les canots, partout, à regarder le film... C'était d'une beauté incroyable ! Je crois qu'un ami brésilien a écrit quelque chose sur cette soirée. Il y avait Lisbonne en fond, et la toile... On pensait au *Cuirassé Potemkine*, il y avait toutes ces images qui ramenaient à la Révolution, et tout ça se déroulait après le 25 novembre, après la Révolution. Il y avait des projections sur les murs blancs des églises, chacun venait avec sa chaise... C'était très, très beau... J'ai des souvenirs incroyables... Et c'était tous les jours comme ça. Il y avait des copies du film partout dans le pays. Encore aujourd'hui, il y a des copies perdues partout, parfois je passe dans un endroit et quelqu'un me dit « Eh ! Je sais où il y a une copie de *Dieu, Patrie, Autorité*[753] !

Au-delà de la dimension quasi mythique du témoignage de Simões sur les projections de son film dans des circonstances extraordinaires, plusieurs traits semblent se dégager pour discerner ce que pouvait être ce (ou ces) réseau(x) parallèle(s). D'abord, les coopératives de cinéma se sont elles-mêmes organisées de façon à faire coïncider leurs ambitions révolutionnaires (sensibles dans les films) avec le public qui faisait (ou pouvait faire) la révolution ; les témoignages de José Nascimento (Cinequipa) et de Solveig Nordlund et Alberto Seixas Santos (Grupo Zero) vont dans ce sens. Il semble difficile de parler d'un véritable « réseau ». Néanmoins, il est plausible d'imaginer que Cinequipa, Cinequanon et Grupo Zero gardaient des contacts dans chaque endroit où ils avaient tourné pour ensuite pouvoir montrer les films. La diffusion parallèle pouvait donc s'organiser par implantations locales – le Grupo Zero a toujours assumé son intérêt thématique – la Réforme agraire – et géographique – la région de l'Alentejo.

Pour Rui Simões, un trait se distingue : des structures extérieures venaient auprès de la coopérative pour louer des copies de *Dieu, Patrie, Autorité*, parfois de manière complètement chaotique (l'anecdote des bobines qui circulent de quartier en quartier citée plus haut par Simões). Cette attractivité du film était ainsi décrite par Simões et son équipe dans un ouvrage édité en 1976 pour accompagner le film :

> Mais le fait le plus saillant de la vie de ce film a été son exploitation en dehors des circuits traditionnels de distribution commerciale. Ainsi, *Dieu, Patrie, Autorité* est encore aujourd'hui

[753] Extrait d'un entretien avec Rui Simões réalisé en février 2011 à Lisbonne.

> en exploitation. Seize copies 16 mm circulent de manière permanente. Des commissions, des ciné-clubs, des associations, ou des simples groupes de personnes non organisées, promeuvent des sessions de débats, publient des cahiers dédiés au film et à son sujet, montent des expositions.
>
> Maintenant édité en livre, *Dieu, Patrie, Autorité* est la réponse à ceux qui demandent au cinéma une continuité par-delà le film[754].

Dès lors, en dehors des témoins de l'époque et de leurs récits sans doute teintés d'une certaine nostalgie, il paraît très difficile de retracer le parcours exact de ces films. En outre, l'ampleur de la diffusion semble tout aussi complexe à saisir ; ce genre de séances – dans un syndicat, dans une coopérative agricole, dans un village, sur le mur d'une église ou sur un navire – n'est typiquement pas celle où les « entrées » pourraient être comptabilisées. Hormis son succès (avéré par le maintien exceptionnel du film à l'affiche pendant plusieurs semaines) au cinéma Universal à partir du 21 février 1976 à Lisbonne, rien ne permet de savoir quelle a totalement été l'ampleur de la diffusion du film dans ce circuit alternatif. Restent quelques traces qui insistent sur le fait que cette histoire ne peut s'écrire qu'en creux de la mémoire de l'événement, comme dans un article retrouvé dans les archives personnelles de Rui Simões, qui relate comment à Vimeiro (dans l'Alentejo), plusieurs centaines de travailleurs se sont réunis à l'extérieur de la Maison du peuple, malgré le froid, pour assister à la projection du film.

Enfin, ce qui constitue le dernier trait caractéristique de cette diffusion alternative tient à la confirmation qu'au sein des séquences révolutionnaire et postrévolutionnaire, l'année 1976 apparaît comme la période de l'expansion maximale de la diffusion du cinéma produit après le 25 avril 1974. En effet, Eduarda Dionísio énumère plusieurs événements qui, au cours de l'année 1976, marquèrent le dynamisme autour du cinéma militant et indépendant : rencontres du « Cinéma d'intervention – Portugal 76 » à Estoril en avril, création d'un festival de cinéma amateur, et deuxième édition d'un festival de courts-métrages organisé par le Núcleo de Cineastas Independentes[755]. Des événements qui, au Portugal, débordaient largement du cadre réglementé du circuit commercial traditionnel. C'est un aspect qui a de plus outrepassé les frontières portugaises : peu de films de la période ont été distribués à l'étranger, ce qui n'a pas

[754] José Brandão et Rui Simões, *Deus Pátria Autoridade*, *op. cit.*
[755] Eduarda Dionísio, *Títulos, acções, obrigações*, *op. cit.*, p. 275.

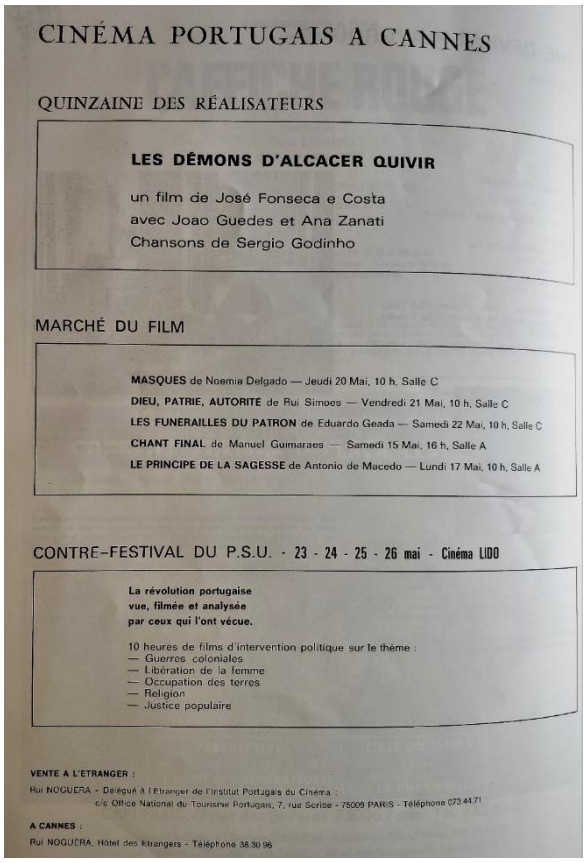
empêché une circulation internationale du cinéma portugais, notamment du cinéma d'intervention.

### 2.4. La circulation des films à l'étranger

Partir du petit écran télévisuel portugais pour lequel beaucoup des films de la période étaient produits, pour arriver à la projection en salles et dans des espaces alternatifs, permet d'appréhender les espaces de réception du cinéma de la période étudiée tout en soulevant les forces – une télévision possiblement révolutionnaire – et les faiblesses – le secteur de la distribution et de l'exploitation – de sa diffusion. En dehors du Portugal, les films ont connu également des destins divers. Dans le contexte d'une « révolution accueillante[756] » qui avait attiré des militants et sympathisants de gauche du monde entier, l'intérêt pour le Portugal et la période révolutionnaire pouvait se révéler bénéfique au cinéma portugais ; en d'autres termes, pour ceux qui n'avaient pas la possibilité de se rendre physiquement au Portugal afin de vivre l'espoir du changement social et politique, les films devenaient des substituts au voyage. D'un autre côté, au-delà de la curiosité culturelle ou de l'attraction militante, le cinéma portugais bénéficiait à l'international de son ouverture démocratique : il était plus aisé désormais pour un film portugais de circuler et d'être projeté un peu partout dans le monde (sans crainte du contrôle salazariste), et beaucoup de regards extérieurs, éveillés par le phénomène révolutionnaire inattendu, se braquaient alors vers la production portugaise.

La circulation – nous employons à dessein ce terme de circulation plus propice à cerner les variétés de formes de diffusion des films, au détriment de distribution, terme dont la définition reste trop industrieuse dans notre contexte – a pu se décliner sous au moins deux tendances, comme au Portugal : à travers un parcours traditionnel (sorties en salles, projections en festivals ou rétrospectives) ou dans un schéma plus alternatif (circuit militant, contacts associatifs, etc.).

[756] Victor Pereira, « Pèlerinage au Portugal révolutionnaire », *op. cit.*


CINÉMA PORTUGAIS A CANNES

QUINZAINE DES RÉALISATEURS

**LES DÉMONS D'ALCACER QUIVIR**

un film de José Fonseca e Costa
avec Joao Guedes et Ana Zanati
Chansons de Sergio Godinho

MARCHÉ DU FILM

**MASQUES** de Noemia Delgado — Jeudi 20 Mai, 10 h, Salle C
**DIEU, PATRIE, AUTORITÉ** de Rui Simoes — Vendredi 21 Mai, 10 h, Salle C
**LES FUNERAILLES DU PATRON** de Eduardo Geada — Samedi 22 Mai, 10 h, Salle C
**CHANT FINAL** de Manuel Guimaraes — Samedi 15 Mai, 16 h, Salle A
**LE PRINCIPE DE LA SAGESSE** de Antonio de Macedo — Lundi 17 Mai, 10 h, Salle A

CONTRE-FESTIVAL DU P.S.U. - 23 - 24 - 25 - 26 mai - Cinéma LIDO

**La révolution portugaise**
**vue, filmée et analysée**
**par ceux qui l'ont vécue.**

10 heures de films d'intervention politique sur le thème :
— Guerres coloniales
— Libération de la femme
— Occupation des terres
— Religion
— Justice populaire

**VENTE A L'ETRANGER :**
Rui NOGUERA - Délégué à l'Etranger de l'Institut Portugais du Cinéma :
c/o Office National du Tourisme Portugais, 7, rue Scribe - 75009 PARIS - Téléphone 073.44.71

**A CANNES :**
Rui NOGUERA. Hôtel des Etrangers - Téléphone 38.30.96

**Figure 25** - Page « Cinéma portugais à Cannes » tirée du programme de la Quinzaine des Réalisateurs, Festival de Cannes, 1976. (Source : archives personnelles)

Pour la première de ces tendances, il est difficile de couvrir pleinement la distribution commerciale des films portugais à l'échelle du globe, d'autant que les sources sont peu précises et non centralisées. En revanche, il existe de nombreux articles de presse permettant de sentir un intérêt assez régulier pour le cinéma portugais durant la période 1974-1982. Pour prendre un exemple aussi superficiel que symbolique, le Festival de Cannes n'a jamais reçu autant de films portugais que durant la période 1974-1982 : si *L'Île des Amours* de Paulo Rocha (Sélection officielle en 1982), *Moi, l'autre* (*Conversa Acabada*) de João Botelho (sélection Caméra d'or en 1981), et *Cerromaior* de Luís Filipe Rocha (Un Certain Regard en 1981) correspondaient déjà à la période transitoire vers l'internationalisation du cinéma portugais du début des années 1980, *Les Démons d'Alcácer Quibir* de José Fonseca e Costa (Quinzaine des Réalisateurs de 1976), *Continuar a Viver* d'António da Cunha Telles et *Nós Por Cá Todos Bem* de Fernando Lopes (Quinzaine des Réalisateurs de 1977[757]), *A Santa Aliança* d'Eduardo Geada (Quinzaine des Réalisateurs de 1978) et *Manhã Submersa* de Lauro António (Quinzaine des Réalisateurs de 1980) attestent d'une réception, dans l'un des plus grands festivals du monde, des échos militants du cinéma portugais.

En outre, même pour l'étude de la circulation des films portugais à l'étranger, l'année 1976 semble constituer une date clé ; lors de l'édition du Festival de Cannes 1976, il était possible de voir du cinéma portugais à la Quinzaine des Réalisateurs, au Marché du Film, mais également dans le contre-festival organisé alors par le PSU (Parti socialiste unifié), dont le

[757] Lors de la Quinzaine des Réalisateurs de 1977, le film *25* de Celso Luccas et José Celso Correa a également été sélectionné pour le Mozambique.

thème était « La révolution portugaise vue, filmée et analysée par ceux qui l'ont vécue » (cf. **Figure 25**). Le cinéphile cannois pouvait donc découvrir des films de natures très diverses en 1976 entre les différents espaces (officiels et parallèles) du Festival de Cannes.

L'exemple de Cannes permet d'ailleurs d'observer la grande ouverture et la flexibilité des festivals, des ciné-clubs et autres structures pour tous types de productions sans distinction de genres : les documentaires militants ont pu côtoyer ou être sélectionnés au même titre qu'une œuvre dite de fiction. Ainsi, pour évoquer d'autres exemples à l'international, d'après une brève dans *Comercio do Porto* du 1er août 1979[758], il est fait état d'une Semaine du cinéma portugais organisée à Luanda (Angola) par l'IPC, l'Institut angolais du cinéma et l'Ambassade du Portugal où ont été montré (pêle-mêle) : *Aniki-Bobo* de Manoel de Oliveira (1942), *O Cerco* d'António de Macedo (1969), *Dieu, Patrie, Autorité* de Rui Simões, ou encore *Terra de Pão, Terra de Luta* de José Nascimento, soit à la fois le premier long-métrage du « maître » Oliveira, un film du Nouveau cinéma portugais prérévolutionnaire, et deux films militants réalisés durant le PREC (parmi encore d'autres films). Un an plus tard, en mars 1980, d'après une notule dans le numéro d'avril 1980 de la revue *Celuloide*[759], il est fait mention d'une autre Semaine du cinéma portugais à Budapest (Hongrie), où ont été montrés là-aussi des films comme *Dieu, Patrie, Autorité* en même temps que des œuvres de Manoel de Oliveira, de Fernando Lopes ou d'Artur Semedo.

À l'étude de nombreux articles de presse, il apparaît que dans ces circuits officiels de festivals, cycles et rétrospectives, le premier film de Rui Simões ait reçu une attention particulière. Selon une brève dans le numéro d'août 1979 de *Celuloide*, *Dieu, Patrie, Autorité* a été le film le plus demandé à l'Institut portugais du cinéma pour une exploitation en dehors de Lisbonne et surtout, le film a été le plus vendu à l'étranger[760].

Pour ce qui est de la deuxième tendance de la circulation des films, c'est-à-dire la diffusion par des circuits non traditionnels, les sources sont là-aussi bien trop éparses et trop peu nombreuses pour élaborer une quelconque conclusion. Afin de rester sur le cas de *Dieu, Patrie, Autorité*, film dont l'attractivité a permis de laisser un peu plus de littérature à l'historien du cinéma, Rui Simões a noté dans ses archives le détail du parcours des copies du film entre

[758] Consulté dans les archives personnelles de Rui Simões en février 2011.
[759] Consulté dans les archives personnelles de Rui Simões en février 2011.
[760] « Filmes portugueses mais requisitados », *Celulóide*, août 1979. Par ailleurs, il avait été acheté par la télévision angolaise en 1979 d'après l'article « TV angolana compra « Deus, Pátria, Autoridade » », *Correio da Manhã*, 1er mai 1979.

1976 et 1979[761], ce qui permet non seulement d'apprendre que Simões avait préparé des copies 16 et 35 mm dans des versions sous-titrées en français, en anglais ou en espagnol, mais également d'avoir un premier aperçu du parcours international du film. Pour autant, l'indication de la ville ou parfois même simplement du pays, ne permet pas de savoir si le film a été envoyé pour un festival, pour une distribution plus traditionnelle ou pour une séance spéciale dans un cadre associatif, militant, ou coopératif. Difficile donc de pouvoir observer si les films portugais, notamment le corpus militant, ont pu bénéficier de réseaux alternatifs à l'échelle internationale. Là encore, la première source reste les récits, essentiels, des témoins de l'époque, et beaucoup se souviennent d'une période propice aux échanges et aux débats partout dans le monde autour de ce cinéma. Néanmoins, il faudrait pouvoir compléter ces témoignages par des recherches systématiques à l'échelle géographique afin de retracer l'histoire de ces circulations. Une piste tient néanmoins aux connexions possibles entre des structures similaires d'un pays à l'autre.

Ainsi, Catherine Roudé, auteure d'une thèse sur les collectifs militants Slon/Iskra[762], a repéré dans les archives d'Iskra les traces d'échanges et de voyages entre la structure française et des contacts au Portugal. Dans une sélection de documents concernant le Portugal que Catherine Roudé a eu la gentillesse de nous transmettre, il est possible de retrouver une lettre signée Solveig Nordlund (Grupo Zero), qui semble répondre à une requête d'Iskra pour l'acquisition du film *Assim Começa uma Cooperativa*. Nordlund ajoute que d'autres films du Grupo Zero pourraient intéresser Iskra, faisant sans doute référence à *La Loi de la terre* (« Un film d'une heure en couleur 16 mm couvrant tout le processus ») et à *A Luta do Povo – Alfabetização em Santa Catarina* (« un autre en noir et blanc 16 mm de 25 minutes sur un ouvrier agricole d'une coopérative qui apprend à lire et à écrire »). Cette lettre est une des preuves de ce que Catherine Roudé observe concernant « les échanges internationaux », qui « se développent dans un souci de partage et de coopération permis par la coïncidence d'expériences de production ou de distribution politiques et souvent collectives »[763] dans les années 1970 ; cependant, Roudé estime que l'intérêt représenté par le Portugal ne semble pas avoir été la priorité d'Iskra :

---

[761] Voir Annexe n°5.
[762] Catherine Roudé, *Des collectifs de cinéma militant dans la France de l'après 1968 : micro-histoire de Slon et Iskra (1967-1988), op. cit.* Cette thèse est éditée en octobre 2017 : Catherine Roudé, *Le cinéma militant à l'heure des collectifs : Slon et Iskra dans la France de l'après 1968*, Presses Universitaires de Rennes, 2017.
[763] Catherine Roudé, *Des collectifs de cinéma militant dans la France de l'après 1968 : micro-histoire de Slon et Iskra (1967-1988), op. cit.*, p. 360-361.

> Au contraire de l'appui apporté à l'équipe de *La Bataille du Chili*, les relations entamées avec le Portugal ne s'accompagnent pas d'une volonté de comprendre et d'expliciter en France la situation politique du pays. Iskra adopte plutôt une attitude de retrait que peuvent expliquer en partie les conséquences toujours ressenties de l'aide apportée à l'équipe chilienne[764].

Le cas de la relation Iskra-Grupo Zero, dont la seule trace tangible est une lettre, montre à quel point les enjeux de circulations des films dans un réseau militant étaient subordonnés à des questions d'ordre matériel, économique et stratégique. Si les échanges ne semblent pas ici avoir été pérennes, ce n'est qu'une des traces encore quelque peu visibles de la diffusion du cinéma militant portugais à l'étranger.

[764] *Ibid.*, p. 372.

## 3. Une réponse culturelle à l'événement : une salle de cinéma comme centre éphémère du cinéma militant

Si la Révolution portugaise de 1974-1975 a eu des impacts dans la création artistique – de la littérature au cinéma, en passant par la musique et le théâtre, entre autres –, elle a également permis l'établissement d'un contexte favorable à la propagation d'un certain type de films, peu visibles, parfois méconnus et souvent inédits au Portugal (un grand nombre de films ont été interdits durant la dictature). Au même titre que d'un point de vue social, la période révolutionnaire a provoqué la diffusion d'idées politiques nouvelles et de propositions sociales radicales, les spectateurs ont pu avoir accès, un temps, à un corpus tout à fait différent de ce que les autres salles de cinéma du pays pouvaient montrer. Cette possibilité toutefois fut offerte dans un cadre relativement confidentiel et géographiquement restreint : une salle à Lisbonne – le cinéma Universal – devint, entre 1974 et 1977, le centre du cinéma politique et militant.

Il n'existe quasiment pas de littérature sur l'histoire de cette salle, pas plus que sur l'histoire de la distribution au Portugal. De ce fait, les sources sont bien rares. Dans *Os Cinemas de Lisboa*, publié en 2012, Margarida Acciaiuoli proposait un travail conséquent pour retracer une histoire des salles lisboètes comme phénomènes urbains modernes retraçant les évolutions technologiques et architecturales ; le cinéma Universal n'y apparaît cependant qu'à une reprise, comme un exemple de cinéma de quartier[765].

L'intérêt pour cette salle nous est apparu au fil des rencontres avec les cinéastes et producteurs au Portugal, et principalement de deux témoignages, celui d'António da Cunha Telles et celui de Rui Simões. Le premier nous indiqua cela comme un détail dans un parcours déjà riche de maintes expériences cinématographiques : « Et j'ai également eu un cinéma dans la partie ancienne de la ville, le cinéma Universal qui n'existe plus, où j'ai fait un cinéma d'agitation politique comme on disait, où passait tout un cinéma de débat, d'idées[766]. » Le second se remémora le succès de son film *Dieu, Patrie, Autorité* dans cette même salle en 1976 : « C'était de la folie, le film est resté plus de trois mois à l'affiche de l'Universal, une salle de Lisbonne qui appartenait à Cunha Telles dans la rue de la Beneficiência (…). La salle était pleine tous les jours, nuit et jour[767]. » Au-delà de la mémoire des acteurs de ce moment du

[765] Margarida Acciaiuoli, *Os Cinemas de Lisboa: um fenómeno urbano do século XX*, Lisbonne, Bizâncio, 2012, p. 92.
[766] Extrait d'un entretien avec António da Cunha Telles réalisé en octobre 2012 à Lisbonne.
[767] Regina Guimarães, *Rui Simões. Retrospectiva*, *op. cit.*, p. 11.

cinéma politique et militant, quelques écrits confirment la particularité de cette salle, notamment ceux de Luís de Pina : « Surgirent également beaucoup de films politiques et militants (le cinéma Universal, à Lisbonne, se spécialisa durant un temps dans ce domaine) et divers films qui avaient été interdits (…). »[768]. Là encore, la mention des projections de films politiques et militants apparaissait au détour d'une phrase assez générale, mise entre parenthèse, comme une mention tout à fait anodine. Eduarda Dionísio, dans l'important ouvrage *Títulos, acções, obrigações: a cultura em Portugal (1974-1994),* a souligné plus précisément la spécificité du cinéma Universal :

> L'Universal, dans un dosage de « cinéma militant » et de « cinéma de qualité » (cycles Oshima, Chaplin, Pasolini, et cycle de cinéma d'intervention en mai [1976] avec des films de Cinequanon interdits par la RTP), passait des films portugais inédits[769].

Sans nul doute, les activités et les recettes du cinéma Universal pendant la période 1974-1977 n'atteignirent jamais celles des salles les plus courues de Lisbonne où passaient déjà les grands films hollywoodiens et les meilleurs films européens. Quelques éléments semblaient désavantager la salle : elle était mono-écran (mais comptait près de 500 places), n'était pas située au cœur de la capitale[770], et surtout, elle disparut à la fin des années 1970, transformée en une salle de concert qui marqua les esprits, le Rock Rendez-Vous. Auparavant, elle avait été une salle parmi d'autres, diffusant du cinéma de genre et notamment des westerns.

En ce sens, cette salle peut sembler indigne d'un intérêt particulier et conséquent. Pourtant, parce que la prégnance des chiffres ou du prestige n'a pas raison d'être dans cette analyse, et parce que le simple fait que cette salle et sa programmation singulière aient pu exister, cela suffit à en proposer ici une appréciation au regard de la question de la diffusion de contenus artistiques militants ainsi que de l'observation de pratiques culturelles permises par le contexte révolutionnaire (ou postrévolutionnaire).

Pour compléter cette étude, qui ne peut pleinement se satisfaire des récits parfois lapidaires des témoins, l'analyse de la programmation s'est faite à partir de la recension systématique des titres et horaires dans la page cinéma du quotidien lisboète *Diário de Lisboa,* accessible en ligne grâce à la Fondation Mário Soares[771]. Ainsi, il reste possible de retracer

---

[768] Luís de Pina, *História do cinema português*, *op. cit.*, p. 11.
[769] Eduarda Dionísio, *Títulos, acções, obrigações*, *op. cit.*, p. 275.
[770] Même si cette localisation peut aussi être vue comme un atout : proche d'une université, elle attirait un grand nombre d'étudiants.
[771] http://www.fmsoares.pt/diario_de_lisboa/ano (consulté le 5 septembre 2016).

l'histoire du moment militant de cette salle de cinéma (3.1.) en insistant sur les motivations des choix de Cunha Telles, en tant que distributeur puis exploitant (3.2.). La programmation singulière que ce dernier proposa entre 1974 et 1977 doit également être analysée sous le prisme d'une proposition en lien avec le processus mais aussi avec d'autres temporalités et espaces révolutionnaires (3.3.).

### 3.1. Le moment militant du cinéma Universal

En homme qui voulait n'être que réalisateur, qui a fini par assumer son importance comme producteur, Cunha Telles s'épanche peu sur son rôle de distributeur et d'exploitant. Au-delà d'un souvenir évoqué comme l'énième facette d'une carrière aux multiples versants, l'expérience du cinéma Universal pendant la période révolutionnaire puis postrévolutionnaire au Portugal paraît pourtant être au cœur d'une agitation militante et créatrice, qui éclaire le rôle du cinéma d'une lueur nouvelle. Lieu de diffusion, lieu sans nul doute de discussion, de rencontres, point de départ de nouvelles luttes, de nouveaux points de vue et peut-être de nouveaux films, il semble que tout un pan de l'histoire de la Révolution se soit déployé au travers des regards et des analyses des spectateurs de cette salle inédite.

Symbole de cette période chaotique de tous les possibles, Cunha Telles put ajouter à son *curriculum vitae* le métier d'exploitant de salle lorsqu'il reprit le cinéma Universal à la fin de l'année 1973 et le relança en octobre 1974, et ce jusqu'en 1977.

Comme dit précédemment, ce cinéma avait déjà eu une existence préalable au PREC. Les informations glanées sur l'histoire de cette salle sont principalement tirées d'un travail de Félix Ribeiro, édité par la Cinémathèque portugaise[772]. D'après cette étude, la salle vit le jour sous le nom de Cinema Bélgica au numéro 175 de la rue de Beneficência à Lisbonne en 1928. Elle disposait de plus de 500 sièges pour un seul écran. En 1933, elle fut équipée d'un dispositif RCA Photophone pour projeter des films sonores. Plusieurs exploitants se succédèrent jusqu'en 1968. C'est sans doute de cette époque dont se souvient Rui Simões, « où avant, [il] allai[t] voir des films de cow-boys quand il s'appelait encore le cinéma Bélgica[773] ». En 1968, la salle fut renommée en Cinema Universitário (« Cinéma universitaire »), puis en cinéma Universal.

[772] Félix Ribeiro, *Os mais antigos cinemas de Lisboa, 1896-1939 ; A distribuição de filmes em Portugal, 1908-1939*, *op. cit.*, p. 202.
[773] Regina Guimarães, *Rui Simões. Retrospectiva*, *op. cit.*, p. 11.

D'après Félix Ribeiro, la salle passa aux mains de Cunha Telles et sa société Animatógrafo dès la fin de l'année 1973. Pourtant, dans la page « Cinéma » du *Diário de Lisboa*, la programmation n'est affichée qu'à partir du 19 octobre 1974, lorsqu'est annoncé à l'affiche le film de Sarah Maldoror, *Sambizanga*. À partir de ce moment, la programmation sera annoncée chaque jour dans le journal. Une interruption intervient durant l'été 1975, ce qui pourrait, en raison du contexte tendu de « l'Été chaud », laisser penser que le cinéma ne put continuer pleinement et sereinement ses activités. Seulement cette hypothèse est contredite par ce qui est indiqué à sa réouverture le 13 septembre : « Nouveaux sièges – air conditionné[774] ». Une autre hypothèse peut ainsi être avancée et irait totalement dans le sens inverse de la première : la salle, victime de son succès, doit faire des travaux de rénovation ou d'amélioration afin de satisfaire son public. Après cela, la salle resta ouverte jusqu'en 1978, même si la programmation changea sensiblement au cours des mois. À partir du 29 août 1977 en effet, la programmation du cinéma Universal disparaît des pages du *Diário de Lisboa*. Elle réapparaît le 11 janvier 1978 pour s'étirer jusqu'au 4 mars 1978 avant de disparaître à nouveau. Durant ces quelques mois en 1978, les films programmés sont des westerns, des films d'aventure ou d'action, et notamment des films indiens issus de l'industrie Bollywood, ce qui laisse penser que la salle n'est à ce moment-là plus détenue par Cunha Telles.

La salle devint ensuite le Rock Rendez Vous, une salle de concert très fréquentée, avant de disparaître en 1990 ; le bâtiment d'origine fut détruit et un nouvel immeuble résidentiel y fut érigé. Jusqu'en 2014 au moins, au rez-de-chaussée, un café entretenait toujours le souvenir des salles passées, du Bélgica au Rock Rendez Vous en passant par l'Universal, à travers une série de photos accrochée aux murs, seule trace tangible des expériences cinématographiques et musicales passées dans ce quartier.

Entretemps, pendant environ trois ans, de 1974 à 1977, le public de l'Universal avait connu une programmation engagée et au rythme soutenu, dans une certaine idée de « l'agitation politique ».

[774] *Diário de Lisboa*, 13 septembre 1975, p. 19

### 3.2. Une cinéphilie engagée comme moteur des choix de distribution

La figure d'António da Cunha Telles est restée intimement liée au Nouveau cinéma portugais des années 1960[775]. Son rôle en tant que producteur a tendance à faire oublier ses autres activités. Rares sont les personnalités ayant autant parcouru les différents métiers de cinéma en allant de la production jusqu'à l'exploitation.

Cunha Telles a souvent insisté, dans diverses entrevues, sur le fait que le travail de production s'était imposé un peu par hasard dans sa carrière ; sa formation première le conduisait normalement vers la réalisation, comme les autres camarades de sa génération (Fernando Lopes, Paulo Rocha, etc.). Il parvint d'ailleurs, au début des années 1970, à finaliser et à sortir *O Cerco*, satisfaisant ainsi ses désirs de cinéaste[776]. Si son impulsion en tant que producteur fut cruciale pour le développement d'un cinéma plus libre au Portugal dans les années 1960, sans doute, son rôle de distributeur et d'exploitant doit être réévalué[777] et repensé comme catalyseur durant les années 1970 et notamment les années révolutionnaires.

En effet, Cunha Telles cofonda avec Gisela da Conceição la société Animatógrafo, qui diffusa dans la première moitié des années 1970 un certain nombre de films européens mais aussi japonais ou venant d'Amérique latine. Si le qualificatif de « producteur-miracle » avait pu lui être attribué dans l'emphase[778], il apparaît que son rôle de distributeur releva quelque peu de l'aventure, comme il aime à le rappeler :

> De mon côté, j'avais créé la société Animatógrafo avec laquelle j'ai aussi produit mon film *O Cerco*. Et j'ai fait de la distribution. Un jour j'étais dans un festival, des Russes m'ont parlé d'*O Cerco*, et ils m'ont dit qu'ils ne pouvaient pas acheter *O Cerco* parce que s'ils l'achetaient, cela voulait dire qu'ils donnaient de l'argent pour la guerre en Angola… Donc, ils proposaient de faire un troc. J'ai dit « OK, faisons un troc, mais je peux choisir le film ? » Ils ont dit oui. J'ai choisi *Ivan le terrible*, je l'ai amené au Portugal. Aucun distributeur ne voulait le montrer au Portugal. Il est passé au cinéma Apolo 70. J'ai créé cette société de distribution pour *Ivan le terrible*. Et j'ai distribué des films assez divers. J'avais pensé… comment dire… l'idée…

[775] Voir dans la Partie 1, Chapitre 1, 2. L'importance du Nouveau cinéma portugais.
[776] Cunha Telles réalisa par la suite cinq long-métrages : *Meus Amigos* (1974), *Continuar a Viver* (1976), *Vidas* (1984), *Pandora* (1996) et *Kiss Me* (2004).
[777] La Cinémathèque portugaise ne s'y est pas trompée en proposant une rétrospective en hommage à Cunha Telles en juin-juillet 2014 durant laquelle furent programmés les films produits, réalisés et distribués par Cunha Telles (cf. fascicule présentant la programmation « António da Cunha Telles. Continuar a Viver », Cinemateca Portuguesa, juin 2014).
[778] Voir dans la Partie 1, Chapitre 1, 2.2. Premier moment fort : l'impulsion donnée par António da Cunha Telles.

> c'était de ne distribuer que des films que j'aimais personnellement… pas tous car certains étaient impossibles à obtenir, mais je les distribuais parce que je les aimais. La plupart n'avaient pas été montrés au Portugal. J'ai commencé avec *Ivan le terrible*, mais après j'ai pris les films de Bresson, Renoir… *La Règle du jeu*, *Boudu*… Et puis Oshima, Tanner… Je ramenais dix films par an, cinq que les gens connaissaient, disons des films de renoms, et cinq d'avant-garde pure. Cela a fonctionné. Toutes les fins de semaine, des cinémas montraient nos films, surtout le cinéma Império et le Apolo 70. Nous étions toujours écoutés, cela circulait dans les milieux de gauche. On était relayé par le journal d'opposition *República*. C'était devenu un moment culte[779].

Il est en effet possible de retracer à grands traits cette étape dans la carrière de Cunha Telles comme distributeur, grâce à la presse de l'époque qui recense les sorties en salles. L'étude des titres de films permet tout autant de voir apparaître les goûts personnels de Cunha Telles que des choix de distribution audacieux, provocateurs, engagés. En creux peuvent se lire les lacunes de la distribution et de l'exploitation cinématographiques portugaises ; si le fait est connu que *Le Cuirassé Potemkine* n'avait jamais pu être montré au Portugal – c'est d'ailleurs Cunha Telles qui le distribue dès les premiers jours de la Révolution portugaise –, beaucoup d'autres œuvres n'avaient jamais rencontré les écrans portugais. Ainsi, le travail de distributeur (puis d'exploitant) de Cunha Telles semble s'être décomposé en deux versants. Comme il le décrit dans son témoignage, ce dernier choisissait pour moitié des films qu'il appréciait, et pour l'autre moitié des films « d'avant-garde ». Cela se ressent lorsqu'il sort tantôt *Le Dictateur* de Charles Chaplin (1940), *Lola Montès* de Max Ophüls (1955) ou *Boudu sauvé des eaux* de Jean Renoir (1932), tantôt *Heat* ou *Flesh* de Paul Morrissey. Cependant, les choix de distribution se caractérisent également par deux temporalités, entre des films antérieurs aux années 1970 (Renoir, Chaplin, Buñuel, Kurosawa) et des films produits entre le milieu des années 1960 et le début des années 1970. Sans doute s'agit-il ici d'une stratégie de distribution qui vise à faire circuler des œuvres méconnues, ou qui n'avaient pas eue l'exposition nécessaire au Portugal dans un premier temps, tout en montrant le cinéma contemporain et plus particulièrement, le cinéma européen et sud-américain.

Une première analyse des titres distribués par Cunha Telles au Portugal montre plusieurs traits caractéristiques de l'époque. Comme beaucoup des autres cinéastes et techniciens de cinéma de l'époque, le passage par la France fut formateur et précieux : les choix de Cunha

[779] Extrait d'un entretien avec António da Cunha Telles réalisé en octobre 2012 à Lisbonne.

Telles semblent suivre assez clairement une idée de la politique des auteurs, puisqu'il a distribué plusieurs films d'Eisenstein, de Nagisa Oshima ou encore de Jean-Luc Godard. Par ailleurs, l'attrait du cinéma français se ressent à travers la volonté de présenter les films de cinéastes tels que Jean Renoir, Jean Vigo, Jean Eustache ou Robert Bresson. À cette tension vers la France (ou l'influence du regard français sur le cinéma), s'ajoute une dimension politique dans les choix de distribution. Parmi les autres cinéastes présentés par Cunha Telles, outre les déjà cités Eisenstein ou Godard, on retrouve les œuvres de Pier Paolo Pasolini, de Sarah Maldoror, de Glauber Rocha, de Ruy Guerra, ou encore de Jorge Sanjinés. Cet autre aspect tient au bouillonnement du cinéma militant propre à l'époque, au contexte portugais postrévolutionnaire, ainsi qu'à des connivences notoires entre les différents terrains de lutte de l'Amérique du Sud et d'Afrique jusqu'au sud de l'Europe.

Les choix de Cunha Telles sont ainsi baignés dans la couleur politique de son époque, tout en étant teintés par l'influence d'une cinéphilie à la française, et désireux de se répandre sur des terrains plus lointains (Afrique, Amérique du Sud), avec les éclats chiliens, brésiliens, angolais.

### 3.3. Programmer, c'est lutter

Grâce aux traces journalistiques issues du *Diário de Lisboa*, il est possible de dresser la liste de programmation de la salle Universal du 19 octobre 1974 au 29 août 1977. Les quelques mois d'ouverture en 1978 ne semblent pas être le fait de Cunha Telles, et en ce sens, n'entrent pas ici dans l'analyse. En revanche, pour la période 1974-1977, la recension détaillée est reproduite en annexe[780]. Durant cette phase d'exploitation par Cunha Telles, 133 titres ont été identifiés[781]. L'analyse de cette programmation peut se faire sous trois angles : origine des films, auteurs des films, et temporalités de leur diffusion.

[780] Voir Annexe n°4.

[781] Certains furent projetés à plusieurs reprises, d'une année sur l'autre (les films d'Eisenstein, de Chaplin, de Godard, par exemple). D'autres ne restèrent parfois à l'affiche qu'une semaine. Ne sont pas comptabilisés ici, les films (non indiqués) de l'hommage à Jean Vigo en décembre 1974, et les films programmés dans le cadre de la Semaine du cinéma socialiste (également non précisés dans la presse) en mai 1977.

### 3.3.1. Cartographie des films projetés

Tout d'abord, d'un point de vue purement comptable, il convient d'observer d'où viennent les films. Si Cunha Telles a raconté l'anecdote des « Russes » rencontrés dans un festival[782], et s'il est évident qu'il a gardé des contacts privilégiés avec la France suite à ses études, le reste est très peu documenté et de ce fait, les titres montrés à l'Universal attestent des horizons parcourus par le distributeur-programmateur. Sur les 133 titres présentés, plus de la moitié proviennent alors d'Europe de l'Ouest (23 coproductions, 18 films français, 9 britanniques, 4 italiens, 4 suédois, 2 suisses, 1 belge, 1 ouest-allemand) mais 11 seulement sont des films portugais. Deuxième pôle de création mis en avant, l'Amérique du Nord est représentée par 22 films (20 des États-Unis, 2 canadiens), vient ensuite l'Amérique latine (5 coproductions, 5 films du Brésil, 1 chilien, 1 bolivien), puis 8 coproductions entre l'Europe et l'Amérique latine, 7 films du Japon, 5 venant d'URSS, et encore un film chinois. Le détail des origines nationales ne permet pas de saisir avec minutie une quelconque logique à cette distribution. Cette première approche révèle cependant que, malgré la forte politisation de gauche de cette salle, les films soviétiques ou latino-américains ne sont pas majoritaires, ni même si nombreux. En revanche, le poids de la France (qui dépasse le chiffre de 18 films indiqué plus haut si les coproductions franco-italiennes notamment lui sont ajoutées) et des États-Unis reste très marqué.

En ce qui concerne le type de films montrés, il convient de remarquer que, sur les 133 titres recensés, 15 seulement sont à caractère documentaire. Avec un poids de la fiction qui représente près de 90 % des œuvres projetées, la programmation de la salle pourrait néanmoins correspondre aux chiffres habituels de « représentation » des films documentaires dans la distribution et l'exploitation au Portugal. Ce qui est plus intéressant, c'est de voir à quel moment ces films documentaires sont diffusés.

[782] Voir dans ce chapitre, 3.2. Une cinéphilie engagée comme moteur des choix de distribution.

### 3.3.2. Une politique des auteurs

Une autre manière d'aborder ces titres tient aux noms des cinéastes diffusés ; comme dit précédemment, le travail de Cunha Telles est fortement influencé par la politique des auteurs qu'il avait pu découvrir en France. Ainsi, il ne fait pas que distribuer et exploiter des films, mais Cunha Telles agit en programmateur, proposant même parfois des rétrospectives. L'origine des films et les noms des auteurs viennent ainsi répondre au fait qu'une programmation est le « fruit d'un mélange de circonstances et de volonté[783] ». C'est ainsi que l'œuvre de plusieurs réalisateurs fut mise en avant durant les quelques années d'exploitation de la salle. Certains ont pu bénéficier d'une sorte d'hommage étalé sur plusieurs jours ou plusieurs semaines : c'est le cas de Jean Vigo en décembre 1974 (sans doute pour rappeler les quarante ans de la disparition précoce de l'auteur de *L'Atalante* (1934)), de Sergueï Eisenstein en septembre-octobre 1975, de Charles Chaplin en juillet 1976 et en août 1977, de Pier Paolo Pasolini fin juillet 1976, de Jean-Luc Godard début juin 1977. Concernant le choix des films de ces auteurs, si pour Vigo et Chaplin, leur œuvre est déjà « classique » ou culte (même si sans doute méconnue pour Vigo), pour Eisenstein, c'est la découverte d'un cinéaste soviétique longtemps censuré au Portugal et dont les films sont de lointaines représentations d'un pays inspirateur du moment que vit le Portugal révolutionnaire. Quant à Pasolini et Godard, leur œuvre est assez contemporaine des années 1970. Pour le premier c'est la « trilogie de la vie » qui est présentée (*Le Décaméron* (1971), *Les Contes de Canterbury* (1972) et *Les Mille et une nuits* (1974)), pour le second, si *Le Mépris* (1963) est projeté, les autres titres sont ceux qui s'apparentent à la période militante du cinéaste franco-suisse. D'autres cinéastes semblent avoir été privilégiés par Cunha Telles, entre choix de programmation et stratégies pérennes de distribution d'un même artiste : durant les presque trois années d'exploitation de l'Universal, il diffusa Nagisa Oshima (six films), Glauber Rocha (cinq films), Ingmar Bergman, Luis Buñuel (quatre films chacun), Marco Bellochio, Jean Renoir, Jorge Sanjinés, et Paul Morrissey (trois films chacun) entre autres. Ainsi, la politique des auteurs de Cunha Telles trouve ses racines surtout en Europe (Renoir, Vigo, Godard, Pasolini, Bellochio, Bergman) mais s'étend également au-delà pour le cinéaste soviétique Eisenstein, le Japonais Oshima, le Bolivien Sanjinés ou l'États-unien Morrissey. Sans doute ce constat factuel doit être nuancé par le fait que ces choix

[783] Jean-François Rauger, « Programmer Langlois ? », *in* Dominique Païni (dir.), *Le musée imaginaire d'Henri Langlois*, Paris, Flammarion, 2014, p. 68.

« s'imposaient » à Cunha Telles, autant qu'il décidait des programmes de son cinéma : la circulation des copies, le coût du transport et de la logistique notamment, favorisait la distribution par lot pour réaliser de substantielles économies. Cela n'enlève rien au fait que la plupart des cinéastes choisis sont les auteurs d'œuvres, sinon politiques, du moins radicales : la dimension politique voire révolutionnaire de l'esthétique des films de Jorge Sanjinés ou Glauber Rocha résonne ainsi avec les transgressions visuelles de Nagisa Oshima ou Paul Morrissey. De ce point de vue, la programmation de Cunha Telles était celle d'un cinéphile complet, partisan d'œuvres d'auteurs reconnus, mais également ouvert aux découvertes incongrues et uniques. En somme, cette programmation est une proposition subjective, mue à la fois par des désirs et des raisonnements tantôt idéologiques, tantôts économiques (de la nécessité de faire marcher sa salle, ou de l'envie de diffuser des œuvres nécessaires).

### 3.3.3. Temporalité de la programmation : la salle de cinéma et les événements

Le troisième critère choisi pour observer cette programmation apparaît comme une hypothèse : en effet, toute la programmation offre, avec le recul, une histoire cinématographique en temps de révolution et de post-révolution. Au regard des périodes de projection et des durées d'exploitation, il est possible d'affirmer si les films ont « accompagné » le processus révolutionnaire ou lui ont rendu hommage, si telle ou telle œuvre résonnait avec un sujet d'actualités, avec une décision gouvernementale, avec une grève, une révolte, un contre-coup d'État.

Pour ébaucher cette micro-histoire parallèle d'une salle de cinéma dans le Portugal révolutionnaire, il faut non plus simplement lister les titres de films, mais regarder l'ensemble de la séquence 1974-1977, durée de vie du moment militant de cette salle.

- La sortie portugaise de *Sambizanga* de Sarah Maldoror (19 octobre 1974)

À ce titre, les premières semaines de la programmation analysée ouvrent de manière éclairante ce rapport entre l'événement politique et social et les films à l'affiche.

Il semble que Cunha Telles ait en effet ouvert sa salle avec la diffusion du film qu'il distribuait à ce moment-là : *Sambizanga* de Sarah Maldoror. Ce film, tiré du roman *La vraie vie de Domingos Xavier* (*A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, 1961) de l'écrivain anticolonialiste angolais José Luandino Vieira, œuvre d'une cinéaste engagée, compagne du

poète et militant Mário Pinto de Andrade, notamment membre fondateur du Mouvement populaire de libération de l'Angola (MPLA), pose d'emblée les problématiques de la décolonisation, de la lutte pour l'émancipation des peuples, du combat pour la liberté au sein de ce petit cinéma de Lisbonne.

Par ailleurs, le film sortit en 1972 et circula en Europe, en Amérique du Nord, dans de nombreux festivals. Seulement, même en octobre 1974, même après la fin du régime autoritaire, la sortie du film s'échoua sur les problèmes socio-politiques du moment. L'historienne Maria do Carmo Piçarra retrace l'histoire d'une possible censure du film à sa sortie par le gouvernement provisoire portugais alors en place[784]. En effet, la montée en puissance du parti communiste portugais (PCP) et de figures révolutionnaires telles que Vasco Gonçalves ou Otelo Saraiva de Carvalho, amena la démission du général Spínola et de ses partisans plus conservateurs le 30 septembre 1974. Maria do Carmo Piçarra rappelle que le général Spínola croyait encore, à cette époque, à une solution fédéraliste pour gérer les colonies portugaises en Afrique ; on comprend mieux à ce titre combien un film anticolonialiste pouvait gêner une partie des hommes en place au Portugal et potentiellement froisser une partie de l'opinion. Par ailleurs, il s'agit d'une œuvre importante du cinéma de libération, comme l'atteste l'analyse de Raquel Schefer :

> Le film *Sambizanga* (1972) de Maldoror constitue un exemple notable du processus de disjonction qui produit une forme résistante. Le film propose un complexe réseau de croisements, procédés et significations qui bouleversent le rapport habituel entre « cette » forme et « ce » contenu. Autrement dit, ils fracturent la forme (une forme plutôt standardisée, proche des procédés du Réalisme socialiste soviétique, dans lesquels la cinéaste avait été formée au VGIK de Moscou), en l'infiltrant d'un contenu inhabituel. Par cette fracture, par cette effraction, la forme est soudainement arrachée à ses représentations et orientée vers une extériorité, celle du roman sur lequel se fonde le film (…)[785].

De son côté, Maria do Carmo Piçarra reprend des propos du distributeur et exploitant Cunha Telles, qui se souvient avoir été convoqué auprès de responsables du gouvernement qui lui ont alors fait comprendre que la diffusion d'un tel film dans un tel contexte était inappropriée. Il y a donc bien là rencontre entre une situation politique tendue et une œuvre

---

[784] Dans Maria do Carmo Piçarra et Jorge António (dir.), *Angola: o Nascimento de uma Nação, vol. 2 O Cinema da Libertação*, Lisbonne, Guerra & Paz, 2014, 184 p.
[785] Raquel Schefer, *La Forme-Evénement*, *op. cit.*, p. 270.

cinématographique révoltée, à travers une forme certes un peu maladroite (d'après les souvenirs de Cunha Telles) mais bien réelle de censure. Après le départ de Spínola et l'arrivée de Costa Gomes à la tête du gouvernement, Cunha Telles reçut finalement l'autorisation de diffuser le film de Sarah Maldoror. Ce fut le cas du 19 octobre au 8 novembre, puis jusqu'en décembre lors de séances nocturnes[786].

- La célébration de l'indépendance de l'Angola (11 novembre 1975)

La programmation explore donc le terrain d'un sujet au cœur de la dynamique révolutionnaire : la décolonisation et les luttes de libération en cours en Afrique. Jusqu'en janvier 1975, alternent à l'affiche des films de fiction et des documentaires, tous farouchement politiques, avec notamment une présence prononcée des expériences passées (*36, le grand tournant* de Henri de Turenne (1970)) et latino-américaines (Brésil, Chili).

Cette ligne de la programmation s'étend dans un deuxième temps sur plusieurs mois, de février 1975 à juillet 1975, avec cette fois l'introduction ponctuelle de films d'auteurs (Syberberg, Glauber Rocha), de films de patrimoine jusqu'ici invisibles au Portugal (*Boudu, sauvé des eaux* de Jean Renoir et *Le Cuirassé Potemkine* de Sergueï Eisenstein, par exemple) et de reprises de films déjà diffusés l'année précédente. Il est plus difficile de voir ici des liens directs entre la présence des films sur les écrans et les événements politiques de l'année 1975 : prise en main de la révolution par le parti communiste portugais, avec décisions de nationalisations et de collectivisations des moyens de production, création du Conseil de la révolution en mars, élections de l'Assemblée constituante le 25 avril où le parti socialiste portugais (PSP) l'emporte, radicalisation maintenue du MFA et tensions culminant dans ce qu'on a appelé « l'Été chaud » et amenant la démission du chef du gouvernement Vasco Gonçalves à la fin du mois d'août. Entretemps, la salle de Cunha Telles avait fermé pendant l'été, sans doute pour des travaux. L'impact du contexte tendu se ressentit peut-être alors à la réouverture, puisque la fin de l'année 1975 est marquée par un hommage à Eisenstein, puis, surtout, par la reprise de *Sambizanga* et la diffusion de *Guerre du peuple en Angola* de Bruno Muel, Marcel Trillat et Antoine Bonfanti (1975). Ces deux films commencèrent à être diffusés le 11 novembre 1975, date connue pour avoir été choisie lors des négociations entre le

[786] Voir Annexe n°4.

gouvernement révolutionnaire portugais et les mouvements indépendantistes angolais pour la transition vers l'indépendance. De manière symbolique donc, la salle Universal célébrait l'indépendance de l'Angola en diffusant le film emblématique de Sarah Maldoror et un documentaire sur les luttes menées en territoire angolais.

Ensuite, et malgré le contre-coup d'État du 25 novembre 1975 qui stoppa définitivement toute tentative radicale de maintien de la révolution socialiste, le cinéma Universal poursuivit sa programmation fortement politisée jusqu'en février 1976. Ce fut une séquence particulière à bien des égards, notamment par la sortie de *Dieu, Patrie, Autorité* de Rui Simões.

- Un film-réponse en temps d'élections : *Dieu, Patrie, Autorité* de Rui Simões (21 février – 15 avril 1976)

Comme évoqué en ouverture de ce sous-chapitre, le cinéaste Rui Simões se souvient de la sortie de son film au cinéma Universal, où le film resta longtemps à l'affiche tout en recevant un public toujours nombreux. Si le film n'a pas tenu « plus de trois mois » comme s'en souvient Rui Simões, sans doute emporté par son souvenir ému, *Dieu, Patrie, Autorité* fut néanmoins programmé du 21 février au 15 avril 1976, soit près de 8 semaines en continu, ce qui apparaît comme un événement unique dans la période étudiée, d'autant plus pour un film de type documentaire. Néanmoins, la sortie du film coïncidait avec l'approche de la fin des travaux de l'Assemblée constituante élue en avril 1975, et préparait les élections législatives et présidentielles d'avril et juin 1976. La nouvelle constitution portugaise fut en effet annoncée le 2 avril 1976, et les élections législatives se tinrent le 25 avril, deux ans après le renversement du régime dictatorial. La dimension didactique du film de Simões, ainsi que sa vocation à retracer le processus historique du Portugal de 1910 à 1974 en invoquant le poids du salazarisme, apparurent alors comme une gageure pour informer les électeurs portugais avant d'importantes élections. Le cinéaste a beaucoup insisté sur le fait que ce film était une réaction à « l'urgence » de la situation, sur la nécessité d'expliquer un grand nombre d'éléments historiques afin de ne pas perdre la perspective dans laquelle le pays s'inscrivait. Dans un article du mois d'avril 1976 de la revue *Celuloide,* il était possible de lire que le film devait intervenir dans le débat :

> La militance d'un film réside plus dans sa capacité d'intervention dans le processus politique que dans sa valeur intrinsèque. Si sa diffusion se réduit aux circuits commerciaux des grandes villes, il perd sa combativité, son efficacité, condamné à l'impuissance des

> « bonnes intentions » avec lesquelles il est fait, parce qu'ainsi récupéré par le système qu'il prétend dénoncer et qui immédiatement le neutralise. Pour que cela n'arrive pas, nous affirmons comme les ouvriers de la ceinture industrielle : le film doit être diffusé à la télévision. Mieux, il doit être montré là où la révolution se construit au jour le jour : dans les commissions d'habitants, de travailleurs, les coopératives, les villages, les casernes (est-ce que cela est encore possible aujourd'hui ?), les écoles. Alors oui, ce film sera en action, il aura contribué dans son champ spécifique à l'éclairage puis à la libération des masses travailleuses[787].

Le film eut sans doute l'un des échos les plus considérables pour un documentaire de cette période, de par sa diffusion officielle, notamment à l'Universal pendant si longtemps, mais aussi par les nombreuses projections parallèles organisées dans tout le pays. *Dieu, Patrie, Autorité* provoqua le débat et s'inscrivit pleinement dans une logique d'intervention dans le champ socio-politique de son temps.

Après ce moment fort de la vie du cinéma Universal, la programmation reprenait entre films politiques et cinémas d'auteur avec notamment plusieurs œuvres de Nagisa Oshima projetés en mai 1976.

- Le cinéma d'Avril (mai-juillet 1976)

Même s'ils n'eurent sans doute pas l'impact de *Dieu, Patrie, Autorité* en symbiose avec la tension électorale d'avril 1976, les films documentaires portugais programmés de mai à juillet à 1976 signalaient une volonté de se mêler à la situation sociale et politique du pays, alors au début d'une normalisation démocratique. Après le mois d'avril, la séquence politique portugaise se tendait désormais, après les législatives, vers les présidentielles du 27 juin. Cunha Telles assume lui-même cette pratique quand il confie avoir « fait un cinéma d'agitation politique […], où passait tout un cinéma de débat, d'idée » et pour lequel il se souvient que des « Espagnols […] venaient de Madrid pour voir les films »[788] qu'il programmait.

L'idée de l'agitation politique était confirmée par le choix de montrer entre le 19 mai et le 7 juillet 1976, les productions réalisées par les coopératives de cinéastes actives durant et après la période révolutionnaire. Furent ainsi projetés pendant environ deux mois : *Liberté pour*

[787] António Reis, « Discutir Deus a Pátria e a Autoridade », *Celuloide*, avril 1976.
[788] Extrait d'un entretien avec António da Cunha Telles réalisé en octobre 2012 à Lisbonne.

*José Diogo* (*Liberdade para José Diogo*) et *Cooperativa Agrícola Torre Bela* de Luís Galvão Teles, *Greve na Construção Civil* de Cinequanon, *Teatro Popular – Beira Baixa* et *Ocupações de Terras na Beira Baixa* d'António de Macedo, *O Funeral do Patrão* de Eduardo Geada, *Que ferais-je de cette épée ?* de João César Monteiro et *Barronhos – Quem Teve Medo do Poder Popular?* de Luís Filipe Rocha.

La plupart de ces films avaient été tournés entre le 25 avril 1974 et l'année 1975 ; sur les huit titres cités ci-dessus, cinq sont des productions de la coopérative Cinequanon (les films de Luis Galvão Teles et d'António de Macedo, ainsi que *Greve na Construção Civil*) qui avaient par ailleurs pu être d'abord diffusés à la télévision (RTP coproduisait ces programmes). De même, le film de João César Monteiro avait également été montré à la télévision en juillet 1975. Le film d'Eduardo Geada, produit par la RTP, est un long-métrage de fiction qui s'inscrit dans le contexte post-25 avril, développant ainsi une veine de fiction politique issue du mouvement révolutionnaire. Enfin, le film *Barronhos*, soutenu par l'IPC, fut produit par la coopérative Prole Filme et sa sortie commerciale officielle eut lieu en juin 1976 dans la salle de Cunha Telles.

Cette programmation spécifique d'un petit corpus de films politiques et militants issus de la période révolutionnaire pendant la campagne des élections présidentielles (qui virent l'emporter le général Eanes, officier qui avait « rétabli l'ordre » après la tentative de coup d'État du 25 novembre 1975) pouvait servir à animer le débat public autour de films qui abordent des sujets résolument politiques : occupation des terres, autogestion, organisation des travailleurs et paysans (*Cooperativa Agrícola Torre Bela*, *Greve na Construção Civil*, *Teatro Popular – Beira Baixa* et *Ocupações de Terras na Beira Baixa*), rapport au capitalisme (*O Funeral do Patrão*), et problématiques du pouvoir populaire (*Liberté pour José Diogo*, *Barronhos – Quem Teve Medo do Poder Popular?*).

Ce moment de la programmation du cinéma Universal agissait également comme une réponse aux polémiques soulevées par certains des films des coopératives diffusés à la télévision, et par le recul enclenché par la RTP quant à la diffusion de certains films pourtant déjà préparés par les coopératives.

La programmation de Cunha Telles pouvait donc tout à la fois être une réponse, une continuation de la circulation de ces films « d'agitation politique », tout comme une rétrospective d'un premier corpus du cinéma révolutionnaire, voire en fait, un hommage à ce cinéma qui allait déjà disparaître de (presque) tous les écrans.

- Une programmation entre films de répertoire et retour d'Hollywood (juillet 1976 à août 1977)

Après ce soubresaut du cinéma militant portugais, la programmation reprenait sur les bases déjà établies par Cunha Telles en 1974 : alternaient ainsi films résolument politiques de tous horizons (avec la reprise de films déjà plusieurs fois diffusés dans cette salle) et films d'auteurs internationaux et reconnus (Chaplin, Pasolini, Godard). Cela devint tellement mécanique à la lecture des titres montrés que les nouvelles projections pendant une semaine de *Dieu, Patrie, Autorité* en février-mars 1977 apparaissaient presque incongrues. Dans les semaines qui suivirent, de plus en plus de films hollywoodiens étaient également présentés. Tout comme le pays qui entrait dans la normalisation démocratique, la vie de cette salle suivait alors un peu plus les lois du marché de la distribution cinématographique souvent inféodés aux majors défendant le cinéma états-unien.

À partir de là, il semble que la programmation ne soit plus choisie au regard de l'actualité sociale ou politique ; par exemple, le 25 avril 1977, les films à l'affiche ne paraissaient pas spécialement célébrer le troisième anniversaire du coup d'État ayant enclenché la Révolution portugaise.

Après l'été 1977, la programmation du cinéma Universal disparut des pages du *Diário de Lisboa.* Elle réapparut du 11 janvier au 4 mars 1978 avant de disparaître à nouveau, mais à ce moment-là, la salle n'appartenait déjà plus à Cunha Telles, et les films projetés n'avaient plus rien à voir avec le moment militant qui avait pu se déployer d'octobre 1974 à l'été 1976.

Ainsi, par les récits des témoins, les données chiffrées et factuelles rassemblés, l'ébauche d'une première micro-histoire de cette salle particulière dans les années 1970 permet d'aborder, par un exemple concret, une (ré)action à l'événement révolutionnaire dans le champ de la diffusion et de la programmation.

# CONCLUSION

En 1974, le critique et cinéaste João César Monteiro découvrait avec un certain étonnement l'œuvre du cinéaste et poète António Reis :

> Que savais-je d'António Reis ? Qu'il avait écrit les dialogues du déjà lointain *Changer de vie* de Paulo Rocha ? Qu'il avait publié deux (ou plus ?) livres de poèmes (*Poemas Quotidianos* et *Novos Poemas Quotidianos*) que je n'ai jamais lus ? Qu'il est né à Porto et qu'il y a vécu jusqu'à récemment, ce qui, en plus, n'est pas une recommandation spéciale bien au contraire, étant entendu que Porto a déjà donné le cinéaste qu'il avait à donner et, comme si ce n'était pas suffisant, un cinéaste qu'on a honoré comme une institution cinématographique à l'échelle nationale ?[789]

Avec une certaine ironie, Monteiro révélait une problématique symbolique pour la plupart des personnes souhaitant faire du cinéma au Portugal : comment forger une œuvre à l'ombre de celle du grand Manoel de Oliveira (le « cinéaste que Porto avait déjà eu à donner », selon Monteiro) ? Heureusement, l'œuvre de Reis et Cordeiro a pu se déployer après le court-métrage *Jaime* dont il était question dans l'article de Monteiro. Celle de João César Monteiro également, qui a réussi à se faire une place au rang des auteurs du cinéma portugais au même titre que Paulo Rocha ou plus récemment Pedro Costa.

Le cinéma portugais pourrait se contempler comme une tentative tenace d'affirmer une pratique artistique dans un contexte précaire. Il n'est donc pas anodin d'entrer dans le cinéma portugais par la porte d'un auteur.

En même temps, des discussions plus récentes – que cette thèse a resitué historiquement – ont montré qu'après 1980, le cinéma portugais a connu une phase dite « d'internationalisation ». C'est ainsi que Paulo Cunha justifie également sa périodisation du Nouveau cinéma portugais. Partant de 1949, date à laquelle échoue le projet de créer un cinéma national sous l'égide de l'*Estado Novo*, jusqu'au début des années 1980, période où un modèle étatique s'impose (Cinémathèque portugaise, IPC, RTP), Cunha explique que le « pouvoir politique n'a pas su, ou n'a pas voulu, définir et assumer une politique culturelle cohérente et pérenne pour le cinéma portugais, semblant intervenir plus par réaction que justement par action[790]. » Dès lors, ces auteurs du cinéma portugais se retrouvaient dans des coproductions européennes, permettant à ces œuvres d'exister au-delà de leur cadre national. La permanence d'un cinéma d'auteur et l'instabilité de la politique culturelle portugaise font partie des raisons

[789] João César Monteiro, « "Jaime" de António Reis : o inesperado no cinema português », *Cinéfilo*, 26 avril 1974, nº 29.
[790] Paulo Cunha, *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980), op. cit.*, p. 442.

qui ont amené le cinéma du Portugal vers l'internationalisation ; entretemps, pourtant, il y avait eu cette époque problématique, celle de la Révolution et de ses conséquences.

**Un moment paradoxal du cinéma portugais**

La politique culturelle fut toujours en crise, mais comme Paulo Cunha le rappelle à propos des débuts du Nouveau cinéma portugais, l'idée n'est pas tant d'instaurer des ruptures avec le passé ; d'un point de vue organisationnel et institutionnel, la production cinématographique de la période révolutionnaire était pleinement l'héritière des mobilisations précédentes. C'est ce que la première partie de cette thèse a tenté de rappeler, en remontant dans l'histoire des confrontations entre le monde du cinéma et le pouvoir.

En outre, la période étudiée dans ce travail correspond sans nul doute à celle qui remit le plus radicalement en cause la place de l'auteur. Par l'utopie collectiviste – sous la forme alternative de la coopérative –, les cinéastes allaient encore plus loin dans la réinvention du cinéma que lors des premiers temps du Nouveau cinéma portugais. En effet, malgré l'étiquette « Nouveau cinéma portugais » qui pourrait rassembler un ensemble de propositions (esthétiques) semblables, des débats postérieurs ont montré à quel point chaque cinéaste avait pu travailler sur des options formelles et thématiques différentes. Il en va de même pour le cinéma du PREC : l'apparition de diverses coopératives affirmait dans le même temps des désirs de cinéma différents et des mouvements parfois contraires. Pour autant, le cinéma produit pendant la Révolution n'a pas permis de mettre en avant une génération de cinéastes. Hormis quelques nouveaux noms, il n'y eut pas de génération spécifique qui commença à faire du cinéma grâce à la Révolution ; au contraire, comme l'avait bien senti Paulo Cunha, la période 1974-1980 correspondait à l'ultime moment du Nouveau cinéma portugais. Cependant, si la marque du Nouveau cinéma portugais pouvait valoriser un ensemble de productions, et que ce terme renvoie toujours à une période jugée sinon bénéfique, cruciale pour l'histoire du cinéma portugais, le moment révolutionnaire est longtemps resté un endroit délaissé.

L'explosion du nombre de films, la porosité accrue des frontières entre les différents modes de réception du cinéma (salle commerciale, espaces alternatifs de circulation des films, et télévision), et la volonté de noyer le concept d'unicité de l'œuvre dans celui du travail collectif ont abouti à une incompréhension, la période révolutionnaire avait été jugée comme un moment de recul. En fait, les velléités de la génération du Nouveau cinéma portugais s'était au contraire affirmées et avaient même été concrétisées dans plusieurs projets cruciaux pour le cinéma portugais : l'instauration d'un système de financement étatique – l'IPC – qui suscita

moults débats et la création d'une école de cinéma au sein du Conservatoire national. À une échelle moindre, le projet du Musée de l'image et du son au sein du CPC ou les tentatives de Cinequipa pour créer sa propre salle comme une réponse au manque de solutions quant à la distribution du cinéma portugais ont pu montrer la vitalité et l'inventivité des cinéastes sur la période. Certaines initiatives ont peut-être été des échecs dans la durée, mais il ne faut pas masquer les désirs et les ambitions d'un ensemble de créateurs.

Cependant, si nous avons pris l'événement comme point de départ de ce travail, les analyses sur un corpus vaste et méconnu ont permis d'avancer, en approfondissant par l'esthétique les éléments historiques posés par Paulo Cunha, que le 25 avril 1974 ne constitua pas une rupture institutionnelle forte pour le monde du cinéma et, même plutôt, que la rupture politique fut immédiatement sujette à remise en cause : la socialisation du cinéma fut envisagée, mais tous les cinéastes n'acceptaient pas l'imposition de ce nouveau modèle possible. Malgré le contexte de lutte, malgré les débats militants, la pratique du cinéma au Portugal n'était pas réductible à une seule voie.

D'un autre côté, le point de clôture de ce travail est contenu dans le moment dit « réflexif » du cinéma de Rui Simões et d'Alberto Seixas Santos ; ils ont été les premiers à emprunter la piste d'un cinéma qui pense la rupture historique et en problématise la nature. Le premier l'a fait par une combinaison de morceaux du présent et de représentations du passé, tentant ainsi de faire œuvre d'historien par le montage cinématographique : *Bon peuple portugais* est constitué de plusieurs courts plans poétiques venant sublimer les images d'archives, agrémentant les traces de la réalité d'une puissance mélancolique, ce qui, comme l'écrit Antoine de Baecque, fait « coïncider sensation de vérité et sentiment du beau[791] ». Le second a transposé l'indétermination de genres inhérentes à un grand nombre de films révolutionnaires pour opérer une énième révolution : *Gestes et fragments* repense l'événement sans le montrer, fait rejouer un acteur (Otelo Saraiva de Carvalho), fait relire un auteur (Eduardo Lourenço), fait revenir un cinéaste (Robert Kramer) – en somme, le film s'exerce à devenir « un outil rêvé pour élaborer une interprétation de l'histoire[792] ». Une révolution, vue depuis l'année 1982 et ici entendue comme rupture, revue à travers les films de Simões et Seixas Santos, avait bien eu lieu au moins dans l'esthétique de ces deux films.

Peut-on alors, dans un dernier mouvement, regarder le cinéma révolutionnaire du point de vue de ces deux films réflexifs ? Nous pensons que c'est en effet une solution pour retrouver

---

[791] Antoine de Baecque, *Histoire et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma-SCÉRÉN-CNDP, 2008, p. 61.
[792] Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*, Paris, Gallimard, 2008, p. 440.

dans tout un corpus méconnu (et parfois méjugé) des éléments qui peuvent complexifier les grandes histoires du cinéma portugais. Dans la plupart des études sur la période, primat des œuvres dites de fiction oblige, le cinéma réalisé au Portugal entre 1974 et 1982 n'aurait donné que deux films dignes d'intérêt : *Trás-os-Montes* de Reis et Cordeiro et *Amour de perdition* de Manoel de Oliveira. En quelque sorte, au-delà de ces deux films – deux chefs-d'œuvre par ailleurs –, il n'y aurait rien eu. Au contraire, avançons-nous, il y a peut-être tout eu : du cinéma direct, du cinéma de fiction traditionnel, du documentaire de montage, du film militant, des œuvres engagées, des films poétiques, de la contre-information, de la transdisciplinarité et de la dialectique. En allant plus loin ici, nous avons montré qu'il y avait eu un cinéma d'intervention, provoquant la nouvelle censure d'une société en quête de repères démocratiques ; le plus bel exemple en a été *L'avortement n'est pas un crime*. En poursuivant l'intuition d'un souci ethnographique du cinéma portugais préalable au 25 avril 1974, il a été possible de faire émerger la notion de cinéma « ethno-militant » pour caractériser un faisceau de propositions qui avait parfois été jugées problématiques. En introduisant les dilemmes déontologiques liés à la pratique ethnographique, il est possible de passer outre certaines faiblesses méthodologiques (l'usage de la voix off principalement) pour y voir la qualité du cinéma, « dans sa dimension anthropologique », à être « une vaste enquête sur la présence[793] ». Enfin, en s'arrêtant plus longuement sur quelques films spécifiques, un certain nombre d'axes se sont dégagés pour repenser esthétiquement et historiquement les productions de l'époque : alors que *Dieu, Patrie, Autorité* et *Contre les multinationales* ont contribué à ajouter de nouvelles images à l'histoire du cinéma pamphlétaire, *Fatucha Superstar – Opera Rock… Bufa* permet de rappeler qu'un cinéma *queer*, adossé à des revendications pour les droits fondamentaux des homosexuels, a tenté d'exister. Au risque de donner parfois l'impression d'un catalogage raisonnée, ce travail a l'ambition de redonner une visibilité à des propositions formelles importantes : l'enjeu de l'exposition est d'imposer la richesse du corpus, celui de l'analyse est d'imposer de nouvelles pistes et de nouveaux regards pour que tous ces films puissent mieux intégrer l'histoire du cinéma et l'histoire des formes. À ce titre, les films analysés remettent en cause la définition même de l'œuvre qui, dans les pratiques engagées et militantes, « exige une extraordinaire capacité d'ingéniosité, d'invention logistique, de mouvements tactiques et stratégiques[794] ». Nicole Brenez écrit en effet que « le champ du

[793] Nicole Brenez, « « Insurrections de l'amour en contexte matérialiste : Garrel, Costa, Waked », *in* Jérôme Game et Vincent Amiel (dir.), *Images des corps*, Lyon, ENS, 2010, p. 173.
[794] Nicole Brenez, « Edouard de Laurot et (le) Cinéma Engagé. Remarques préalables. », *op. cit.*

cinéma engagé nous entraîne à repenser le concept même d'euvre comme ensemble d'initiatives et non comme simple corpus[795]. »

Autrement dit, l'histoire des formes ébauchée ici n'est pas univoque : elle ressemble plutôt à une constellation d'idées neuves, de départs possibles, d'essais inaboutis, et d'œuvres concluantes ; si bien que le titre du film d'Alberto Seixas Santos de 1982 pourrait s'accoler à tout ce cinéma : un cinéma *de gestes et de fragments*.

**Une mémoire partielle du « cinéma d'Avril »**

En s'appuyant sur des entretiens menés auprès de plusieurs cinéastes, ce travail assumait de recevoir les mémoires conflictuelles autour d'un moment exceptionnel : ces acteurs majeurs qui avaient tenté de mêler art et politique, de fondre leur engagement dans la création, ne pouvaient revenir sur ce moment de l'histoire sans laisser s'insinuer les rancœurs, les regrets, ou les enthousiasmes. En outre, plusieurs sujets sensibles restaient toujours difficiles à verbaliser.

D'une part, au premier rang de ces sujets, il faut mentionner le passé colonial et notamment les souvenirs entrelacés de la guerre coloniale et de ses conséquences : côté portugais, cela se traduisit par le retour des Portugais installés dans les colonies, les « *retornados* »[796], et les situations très précaires dans lesquelles se fit leur « retour » à la métropole. Cela est évoqué très brièvement dans *Bon peuple portugais*, comme une image encore difficilement acceptable. Côté mozambicain, bissau-guinéen et angolais principalement, les affres de la guerre coloniale laissèrent progressivement place à la violence de guerres civiles entre mouvements indépendantistes. Le cinéma portugais révolutionnaire, malgré quelques tentatives, s'est relativement peu penché sur le sort de ces anciens territoires de l'empire colonial portugais, esquivant sans doute le risque de ce que Benjamin Stora a cerné, dans le cas français, comme une possible « guerre des mémoires »[797] ; c'est plus sur le plan esthétique qu'il est envisageable d'apercevoir des connexions « ciné-géographiques ». En outre, c'est un pan de l'histoire et de la mémoire collective que plusieurs artistes et cinéastes ont plus récemment travaillés du fait de l'ouverture de ce que José Manuel Costa, actuel directeur de la

[795] *Ibid.*
[796] Le terme « *retornados* » pourrait correspondre dans le cas français à celui de « pied-noir », avec des usages dont la connotation est péjorative.
[797] Benjamin Stora, *La guerre des mémoires. La France face à son passé colonial : entretiens avec Thierry Leclère ; suivi de Algérie 1954*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2015, 208 p.

Cinémathèque portugaise, a appelé le « marché du patrimoine » cinématographique et pour lequel « le monde a cessé d'être indifférent à [la] masse d'images »[798]. La combinaison d'un meilleur accès potentiel aux archives et d'une plus grande distance avec les événements permet sans doute de revenir sur une période problématique. C'est ce que semblent accomplir les travaux de Margarida Cardoso, auteure notamment du film *Kuxa Kanema: o nascimento do cinema* (2003), sur l'Institut national du cinéma mozambicain (INC) et le rôle de l'image dans la (re)construction du pays, ou de Filipa César dont le film *The Embassy* (2011) interroge les traces de la présence portugaise en Guinée-Bissau par le biais d'un album de photos de l'ère coloniale commenté par un activiste bissau-guinéen contemporain.

D'autre part, l'implosion du Centre portugais du cinéma (CPC) et la naissance de plusieurs coopératives en conséquence avait pu révéler des orientation politiques différentes selon les cinéastes (ou groupes de cinéastes). En ce sens, à la mémoire personnelle de la Révolution portugaise de 1974-1975, s'ajoutait, pour les acteurs et témoins des événements, une mémoire collective. L'enchevêtrement complexe de l'une et de l'autre pouvait entraîner des mouvements permanents comme le note l'écrivain et sociologue Didier Eribon :

> … s'il est vrai que la mémoire collective, celle du groupe auquel on appartient ou auquel on s'identifie et que l'on contribue ainsi à créer, constitue la condition de la mémoire individuelle, il est tout aussi vrai que chaque individu s'inscrit dans plusieurs groupes. Que ce soit successivement ou simultanément. Ces groupes se recoupent parfois : ils évoluent toujours et se transforment sans cesse[799].

À travers les paroles des cinéastes et témoins des périodes révolutionnaire et postrévolutionnaire, ce travail n'occulte pas les mémoires souvent conflictuelles de la période révolutionnaire. Sur certains points, dans certaines analyses, la propension de la mémoire à refluer sur l'histoire peut se faire ressentir et permet, comme l'écrit Paul Ricoeur de « se souvenir que les hommes d'autrefois avaient un futur ouvert et qu'ils ont laissé après eux des rêves inaccomplis, des projets inachevés[800] ». Cela peut être sensible dans les parties dédiées à *Bon peuple portugais* de Rui Simões. Par exemple, l'étude de son processus de production s'est faite en joignant une mémoire agissante et enrichissante à l'histoire de la structure dans laquelle

---

[798] José Manuel Costa, « Notas sobre a percepção do cinema como património cultural », *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional*, 2005, nº 14-15, p. 64-65.
[799] Didier Eribon, *Retour à Reims*, Paris, Flammarion, 2010, p. 243.
[800] Paul Ricoeur, « Histoire et mémoire », *in* Antoine de Baecque et Christian Delage (dir.), *De l'histoire au cinéma*, *op. cit.*, p. 27.

le film *Bon peuple portugais* a été réalisé. Dans ce cadre de coopérative de cinéastes et techniciens, en pleine émulation durant la période de ferveur révolutionnaire, le film, en lui-même, devenait le réceptacle de tous ces processus et de ses diverses temporalités : le temps de l'image avait désormais une prégnance sur le temps de la Révolution.

**Traces et legs de l'expérience révolutionnaire**

Après avoir rendus les films plus visibles et plus lisibles, il fallait aussi compléter l'approche de ce cinéma par une projection sur le destin de ces images. En outre, ce parcours qui combinait étude de la circulation et mobilité des images (notamment de l'iconographie très rapidement figée par les photographies, les affiches, les films), s'appuyait sur l'idée qu'il y avait eu dans ces circonstances exceptionnelles une formidable convergence esthétique des différentes pratiques artistiques et culturelles. L'événement historique révolutionnaire pouvait alors être envisagé comme le point nodal capable de fondre les pratiques et les arts dans un même élan, permettant une opération « privilégié[e] de cristallisation et d'analyse des contradictions qui animent les rapports sociaux et des façons dont les gens les subissent et/ou se les réapproprient[801] ».

En reprenant l'exemple de *Bon peuple portugais* de Rui Simões, il est possible de comprendre que tout un pan du cinéma produit entre 1974 et 1982 cherchait à se confronter en même temps au public et à la réalité de la situation historique. L'histoire du Nouveau cinéma portugais avait montré à quel point le public était un enjeu pour les cinéastes désirant partager leurs œuvres ; la période révolutionnaire aurait pu coïncider avec une symbiose avec les salles portugaises ; ce fut aussi une séquence qui donna au cinéma portugais un prolongement de son audience bien au-delà des frontières nationales.

Exemple paradigmatique, *Bon peuple portugais*, dédié lors d'un carton introductif « à ce peuple » (portugais), semble puiser dans l'intime, dans le spécifique, pour se révéler dans l'universel. Rui Simões n'hésitait pas à dire :

> [J]e fais des films pour le Japon ! Je dis ça à tous mes collaborateurs, je fais des films pour le Japon et pour la rue à côté, et c'est difficile de mêler les deux. *Dieu, Patrie, Autorité* est fait juste pour ici, même s'il a bien fonctionné à l'étranger. *Bon peuple portugais*, je savais que ça

[801] Emmanuel Barot, *Camera Politica. Dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant*, Paris, Vrin, 2009, p. 12.

> allait marcher ailleurs, j'étais sûr de son succès. On aimait beaucoup le travail qu'on avait fait... (…) Mais oui, je veux faire le film pour le Japon, je veux qu'il touche au-delà du Portugal, même si ses racines sont ici. Je voulais qu'il touche les Portugais dans ce qu'il y a de plus intime mais je voulais aussi communiquer avec les autres[802].

En ne produisant pas un discours uniforme ou hermétique, en acceptant le flot parfois confus des influences, des fissures et des sources plus ou moins incisives qui agitent et dynamisent la structure, le film pouvait ainsi être reçu par des environnements très différents : festivals, séances dans des ciné-clubs, dans des comités de travailleurs, dans des coopératives paysannes, dans des commissions d'habitants, etc. Sur ces réseaux, cette thèse n'a pu affirmer que le poids des témoignages – et donc encore des mémoires de cette période – face au manque de centralisation des archives nécessaires à une meilleure appréhension des circuits utilisés alors. L'impact des films – ou l'obsessionnel intérêt pour « l'efficacité politique » des films – reste difficile à observer. Le recours à la micro-histoire a néanmoins favorisé la mise en lumière du rôle d'une petite salle de cinéma lisboète dans l'existence possible au Portugal d'un cinéma politique et militant. Les propositions apportées par cette thèse, notamment dans son dernier chapitre, ne sont que les jalons d'un champ à creuser, d'une quête des traces de ces films et de leurs vies, sur les écrans et dans les mémoires.

Peut-on désormais répondre à nos questions introductives sur les spécificités du cinéma portugais : y-avait-il eu un cinéma documentaire portugais ? La période révolutionnaire était-elle un moment d'exception, inclassable, irréconciliable avec les grandes lignes tracées par les quelques grands cinéastes déjà connus ?

Une première réponse est apportée par les travaux de Susana de Sousa Dias qui en se penchant de façon critique sur des images tirées de la période de l'*Estado Novo* rappelle que « l'archive est incontournable en son actualité[803] ».

Une autre réponse est contenue dans la finalisation des deux projets réflexifs que sont *Bon peuple portugais* et *Gestes et fragments*. Dans les deux cas, à rebours de l'industrie du cinéma, en marge du nouveau modèle de production tourné vers l'Union européenne, affaiblis et contestés par certains de leurs collègues et par la critique, Rui Simões et Alberto Seixas Santos ont offert des solutions à des problèmes politiques et esthétiques. Pour résoudre la question du documentarisme portugais, il fallait par exemple ne pas trancher entre le registre

[802] Extrait d'un entretien avec Rui Simões réalisé en avril 2010 à Lisbonne.
[803] Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 2008, p. 172.

documentaire et la construction fictionnelle, les films se déplaçant librement, non seulement dans l'histoire du cinéma portugais – faisant écho notamment aux initiatives du Nouveau cinéma portugais –, mais dans l'histoire du cinéma mondial. L'importance de *Gestes et fragments* en tant qu'essai de questionnement dialectique sur le processus révolutionnaire provient du fait qu'il est aussi une expérimentation performative sur les capacités du cinéma à résoudre des problèmes politiques ; en somme, un film sur l'esthétique. Le film-révolution *Bon peuple portugais* ouvre la voie à un cinéma capable d'assumer le chaos comme catalyseur paradoxal de la construction de l'histoire : si le cadre « événementiel » est présent, l'efficacité du film tient à sa puissance de transmission d'un savoir révolutionnaire qui passe par le flot d'images et de sons réarrangés au rythme d'une voix off qui marque l'esprit par son souffle et sa mélancolie. Après le combat, après le cinéma d'intervention, il fallait léguer aux générations futures ce que la Révolution portugaise de 1974-1975 avait produit et donné, mais aussi les pistes qui avaient été à peine explorées ; le film-révolution sublime l'énergie de l'assaut en lucidité poétique car si le « cinéma engagé accorde autant de droits que de devoirs aux représentations », « il sait tout le prix éthique et politique que peut coûter une image »[804].

En outre, comme l'écrit David Faroult dans le contexte français, la « question du théâtre et du cinéma militants se repose, périodiquement, à chaque fois que l'état du mouvement social interpelle les artistes[805]. » Dans le Portugal récent, la confrontation à la crise économique et ses conséquences, les tensions politiques entre le pays et l'Union européenne, et une certaine précarité des systèmes de soutiens financiers du cinéma semblent garder vivace l'exigence sinon révolutionnaire, du moins fortement politique des artistes et des cinéastes. Ainsi, lorsque sort en 2017 le film *L'Usine de rien* (*A Fábrica de Nada*) de Pedro Pinho, plusieurs éléments interpellent le spectateur averti. Ce projet a en effet été réalisé au sein d'une société de production qui revendique une éthique héritée du coopérativisme – « Notre objectif est d'articuler recherche et création à travers une méthode de travail au sein de laquelle les nécessités de chaque film détermineront le modèle de production[806] ». Le nom même de cette structure fait référence à un film qui montre l'union de pêcheurs siciliens pour acquérir un bateau et se détacher de l'armateur qui les exploite : Terratreme Filmes est une référence à *La terre tremble* (*La terra trema: Episodio del mare*, 1948) de Luchino Visconti. *L'Usine de rien*

---

[804] Nicole Brenez, « Contre-attaques », *in* Georges Didi-Huberman (dir.), *Soulèvements*, Paris, Gallimard, 2016, p. 72.
[805] David Faroult *in* Christian Biet et Olivier Neveux (dir.), *Une histoire du spectacle militant*, *op. cit.*, p. 368.
[806] D'après le texte de présentation publié sur le site internet de Terratreme Filmes : http://www.terratreme.pt/pages/quem-somos (consulté le 18 octobre 2017).

a été réalisé au sein de ce collectif de réalisateurs et de producteurs fondé en 2008 par Pedro Pinho. Ce dernier a travaillé sur le film *Linha Vermelha* de José Filipe Costa dont Terratreme Filmes est producteur et distributeur. *Linha Vermelha* revenant sur l'expérience Torre Bela, il y a là un premier point de connexion entre le cinéma révolutionnaire des années 1970 et le cinéma contemporain. Cependant, le plus intéressant tient sans doute au sujet du film *L'Usine de rien* :

> Une nuit, des travailleurs surprennent la direction en train de vider leur usine de ses machines. Ils comprennent qu'elle est en cours de démantèlement et qu'ils vont rapidement être licenciés. Pour empêcher la délocalisation de la production, ils décident d'occuper les lieux. À leur grande surprise, la direction se volatilise laissant au collectif toute la place pour imaginer de nouvelles façons de travailler dans un système où la crise est devenue le modèle de gouvernement dominant[807].

Le synopsis pourrait tout aussi bien décrire le film *Applied Magnetics – O Inicio de uma Luta*, réalisé par Cinequipa en 1975. La fuite des patrons, le démantèlement de l'usine, l'occupation de l'espace de travail par les ouvriers, la tentation de l'autogestion, toutes les actions déjà vécues par des travailleurs dans les années 1970 sont réactualisées dans le contexte de la crise économique débutée en 2007-2008. Entretemps, Pedro Pinho traite ce sujet avec ses propres désirs d'images : le film oscille entre la méthode documentaire et la mise en scène fictionnelle, notamment dans le style d'une comédie musicale. Dans *Applied Magnetics*, le film se concluait sur une pièce de théâtre écrite par les travailleurs eux-mêmes, dans *L'Usine de rien*, les envolées chantées semblent rappeler, dans un idéal solidaire, la force du collectif et le rôle crucial de la pratique artistique dans un processus d'émancipation. L'hybridation de genres, déjà au cœur de films comme *Que ferais-je de cette épée ?*, *Bon peuple portugais* ou *Gestes et fragments*, inscrit ainsi le film dans une tradition du cinéma engagé au Portugal qui semblait avoir été oubliée, mais que les œuvres récentes commençent à perpétuer.

Le désir historien de ce travail aura-t-il permis au moins de redonner une place plus juste au cinéma produit pendant la période 1974-1982, notamment la production dite militante, ainsi que les films amateurs et pour la télévision ? La réinscription des expériences et aboutissements post-25 avril 1974 nous paraît la meilleure manière de s'engager « à faire du petit cercle des

[807] D'après le synopsis en français édité dans le programme du festival Les Écrans Documentaires 2017 à Arcueil (p. 10).

connaisseurs un grand cercle des connaisseurs[808] ». Enfin, d'autres travaux complèteront ou réduiront l'hypothèse que le cinéma produit récemment par des artistes et cinéastes portugais[809], par sa confrontation aiguë avec le réel, par son travail sur la forme, par son recours tantôt à la théâtralité, tantôt à l'hybridité, continue en fait de « faire vivre cet héritage encore "spectral", d'en saisir les divisions, la "déchirure" dans la béance de laquelle résident ses leçons[810]. »

[808] Bertolt Brecht, *Écrits sur la littérature et l'art 2. Sur le réalisme, précédé de Art et politique et Considérations sur les arts plastiques*, traduit par André Gisselbrecht, Paris, L'Arche, 1970, p. 63.
[809] Entre autres : Pedro Costa, Joaquim Pinto, Filipa César, Margarida Cardoso, Salomé Lamas, Susana de Sousa Dias, José Filipe Costa…
[810] Christian Biet et Olivier Neveux, *Une histoire du spectacle militant*, *op. cit.*, p. 368.

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
École doctorale 267 – Arts et médias – EA 7343 LIRA

Thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles

**Mickaël ROBERT-GONÇALVES**

# CINÉMA PORTUGAIS EN RÉVOLUTION. 1974-1982 : GENÈSE, ENJEUX, PERSPECTIVES

**Volume 2**

**Annexes**

Thèse sous la direction de Nicole Brenez
Présentée et soutenue publiquement le 6 avril 2018

Jury :
Mlle Nicole BRENEZ, Professeur, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle
M. Antoine DE BAECQUE, Professeur, École normale supérieure, Ulm
M. Abílio HERNANDEZ CARDOSO, Professeur, Université de Coimbra
M. José MOURE, Professeur, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
M. Olivier NEVEUX, Professeur, École normale supérieure, Lyon

# SOMMAIRE

SOURCES ..... 416

1. Fonds d'archives ..... 417
   1.1. Archives institutionnelles ..... 417
   1.2. Archives et index en ligne ..... 417
   1.3. Archives privées ..... 417
2. Périodiques ..... 418

BIBLIOGRAPHIE ..... 420

1. Théories et méthodologies ..... 421
   1.1. Méthodes historiques et anthropologiques ..... 421
   1.2. Histoire et cinéma ..... 422
   1.3. Économie et sociologie ..... 422
   1.4. Esthétique ..... 423
   1.5. Philosophie et théorie politique ..... 424
   1.6. Art et politique ..... 425
   1.7. Littérature ..... 425
2. Histoire et esthétique du cinéma ..... 426
   2.1. Courants et pratiques cinématographiques ..... 426
   2.2. Études sur le documentaire ..... 427
   2.3. Cinémas politique / militant / engagé ..... 428
3. Histoire du Portugal ..... 430
   3.1. Généralités ..... 430
   3.2. Révolution portugaise de 1974-1975 : enjeux et conséquences ..... 431
   3.3. Représentations et pratiques culturelles ..... 433
4. Cinéma portugais ..... 434
   4.1. Histoire(s) générale(s) ..... 434
   4.2. Périodes révolutionnaire et postrévolutionnaire ..... 438

ANNEXES ..... 441

Annexe n°1 : « Déclaration des coopératives », datée du 6 juin 1975 ..... 442

Annexe n°2 : Recto d'un feuillet bilingue français-portugais de présentation du film *Bon peuple portugais*, dessiné par Judite Cília, tiré à 3000 exemplaires, avril 1981 ..... 444

Annexe n°3 : Feuillet-programme du cinéma Studio Saint-Séverin pour *Bon peuple portugais*, Paris, avril 1981 ..... 445

Annexe n°4 : Programmation du cinéma Universal (Lisbonne) entre octobre 1974 et août 1977 ..... 446

Annexe n°5 : Détails et destinations des copies du film *Dieu, Patrie, Autorité* (1976-1979) ..... 458

Annexe n°6 : Liste des sorties en salles de films portugais entre le 25 avril 1974 et 1982 ..... 459

FILMOGRAPHIE RAISONNÉE ..... 462

Coopératives ..... 465

- Centre portugais de cinéma (CPC) ..... 465
- Cinequanon ..... 468
- Cinequipa ..... 475
- Cooperativa Paz dos Reis ..... 490
- Era Nova ..... 490
- Forum ..... 491
- Grupo Zero ..... 493
- Virver ..... 495

Institutions et sociétés publiques ..... 496

- Institut portugais du cinéma (IPC) ..... 496
- Radio-télévision portugaise (RTP) ..... 516
- Autres institutions et services étatiques ..... 526

Sociétés de productions ..... 531

- Animatógrafo ..... 531
- FilmForm ..... 533
- Planigrafe ..... 534
- Production Francisco de Castro / Coopercine ..... 535

- Prole Filme ..... 538
- Telecine-Moro ..... 539
- Tobis portuguesa ..... 544
- VO Filmes ..... 546

Autres productions, films amateurs et films d'artistes ..... 547
Productions hors Portugal ..... 551

FILMOGRAPHIE COMPLEMENTAIRE ..... 559

1983 ..... 560
1984 ..... 560
1985 ..... 560
1990 ..... 560
2000 ..... 561
2003 ..... 561
2005 ..... 561
2010 ..... 561
2011 ..... 561
2012 ..... 561
2013 ..... 561
2014 ..... 562
2017 ..... 562

NOTICES BIOGRAPHIQUES ..... 563

José Afonso, dit « Zeca » Afonso (1929-1987) ..... 564
Acácio de Almeida (1938-) ..... 564
Lauro António (1942-) ..... 565
João Botelho (1949-) ..... 565
António Campos (1922-1999) ..... 566
Jorge Brum do Canto (1910-1994) ..... 567
José de Sá Caetano (1933-) ..... 567
Gérard Castello-Lopes (1925-2011) ..... 568

Margarida Cordeiro (1938-) ..... 568
João Bénard da Costa (1935-2009) ..... 568
Luís Filipe Costa (1936-) ..... 569
José Fonseca e Costa (1933-2015) ..... 569
António da Cunha Telles (1935-) ..... 570
Noémia Delgado (1933-2016) ..... 571
António Escudeiro (1933-) ..... 571
Eduardo Geada (1945-) ..... 572
Margarida Gil (1950-) ..... 573
Fernando Lopes (1935-2012) ..... 573
António de Macedo (1931-2017) ..... 574
João César Monteiro (1939-2003) ..... 575
José Álvaro Morais (1943-2004) ..... 576
José Nascimento (1947-) ..... 576
Solveig Nordlund (1943-) ..... 577
Teresa Olga (1939-) ..... 578
Manoel de Oliveira (1908-2015) ..... 578
António Reis (1927-1991) ..... 579
Luís Filipe Rocha (1947-) ..... 580
Paulo Rocha (1935-2012) ..... 581
Elso Roque (1939-) ..... 581
Henrique Espírito Santo (1931-) ..... 582
Alberto Seixas Santos (1936-2016) ..... 582
Rui Simões (1944-) ..... 583
Manuel Costa e Silva (1938-1999) ..... 584
Fernando Matos Silva (1940-) ..... 585

José Ernesto de Sousa (1921-1988) ..... 586
Luís Galvão Teles (1945-) ..... 586
Alfredo Tropa (1939-) ..... 587
António-Pedro Vasconcelos (1939-) ..... 587
CHRONOLOGIE ..... 589
INDEX ..... 601
Index des noms propres ..... 602
Index des films cités ..... 608
TABLES ..... 613
Table des figures ..... 614
Table des matières ..... 616

# SOURCES

## 1. Fonds d'archives

### 1.1. Archives institutionnelles

Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM) de la Cinémathèque portugaise (Lisbonne)
Centre de Documentation de la Cinémathèque portugaise (Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema, Lisbonne)
Fondation Mário Soares (principalement les archives en ligne du *Diário de Lisboa*)
Ciné-Archives, fonds audiovisuel du PCF (Paris, http://www.cinearchives.org/)
Bibliothèque du film – Cinémathèque française (Paris)
Bibliothèque National de France (Paris)
Biblioteca Nacional de Portugal (Lisbonne)
Biblioteca de Arte - Fundação Calouste Gulbenkian (Lisbonne)

### 1.2. Archives et index en ligne

Europresse.com
Calindex.eu

### 1.3. Archives privées

Archives personnelles de Henrique Espírito Santo :

- Déclaration des coopératives, juin 1975
- Projets approuvés par le Groupe de travail, juin 1975
- Définition des Unités de production, août 1975
- Conférence de presse, septembre 1975
- Enquête et résultats, avril-mai 1976
- Histoire des Unités de production, mai 1976
- Dossier sur la censure
- Dossiers de films « Résistance » et « Intervention »
- Introduction, présentation et dossier de l'exposition « Cinéma portugais, années 1970 - De la résistance à la liberté » (H. Espirito Santo)

Archives personnelles de Rui Simões :

- Cartes postales des films *Dieu, Patrie, Autorité* (pour la sortie en VHS) et *Bon peuple portugais* (pour la sortie DVD)
- Brochure de présentation de *Bon peuple portugais* pour la sortie française
- Brochure de présentation internationale (français – anglais) pour *São Pedro da Cova*
- Article « Patchwork of images » de Brian Trench
- Liste des sélections du film *Bon peuple portugais* en festival
- Dossier compilant des articles de presse sur *Bon peuple portugais*

Archives personnelles de Solveig Nordlund :

- Liste des films produits par le Grupo Zero

## 2. Périodiques

*Cahiers du Cinéma,* Paris.
*Celulóide*, Rio Maior.
*Cinéfilo*, Lisbonne.
*CinémAction,* Paris.
*Cinema Novo*, Porto.
*Diário de Lisboa*, Lisbonne.
*Diário de Notícias,* Lisbonne.
*Diário Popular*, Lisbonne.
*Expresso*, Lisbonne.
*Le Figaro*, Paris.
*Filme*, Lisbonne.
*L'Humanité,* Paris.
*Image et son – La Revue du cinéma*, Paris.
*Imagem*, Lisbonne.
*Isto é cinema,* Lisbonne.
*Isto é espectáculo*, Lisbonne.
*Jornal de Letras e Artes*, Lisbonne.
*Le Monde*, Paris.
*Le Monde diplomatique,* Paris.
*Plateia*, Lisbonne.

*Positif*, Paris.
*Público*, Lisbonne.

# BIBLIOGRAPHIE

## 1. Théories et méthodologies

### 1.1. Méthodes historiques et anthropologiques


COMOLLI Jean-Louis et RANCIÈRE Jacques, *Arrêt sur histoire*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.

DE CERTEAU Michel, *L'écriture de l'histoire*, 2e éd., Paris, Gallimard, 2008.

DE FRANCE Claudine, *Cinéma et anthropologie*, 2e éd., Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1989.

DOSSE François, *L'histoire en miettes. Des Annales à la « nouvelle histoire »*, Paris, La Découverte, 1987.

DROZ Bernard, *Histoire de la décolonisation au XXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.

FARGE Arlette, « Penser et définir l'événement en histoire », *Terrain*, mars 2002, n° 38, p. 67-78.

FARGE Arlette, LAÉ Jean-François, CINGOLANI Patrick, et MAGLOIRE Franck, *Sans visages. L'impossible regard sur le pauvre*, Paris, Bayard, 2004.

FARGE Arlette, *Le Goût de l'archive*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 2008.

MICHEL Marc, *Décolonisations et émergence du tiers monde*, Paris, Hachette, coll. « Carré Histoire », 2005.

MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire, essai d'anthropologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1956.

NORA Pierre, *Les Lieux de mémoire. 1 : La République*, Paris, Gallimard, 1985.

OFFENSTADT Nicolas (dir.), *Les mots de l'historien*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2005.

ORY Pascal, *L'aventure culturelle française, 1945-1989*, Paris, Flammarion, 1989.

ORY Pascal et SIRINELLI Jean-François, *Les intellectuels en France : de l'affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Perrin, 2004.

PIAULT Marc Henri, *Anthropologie et cinéma : passage à l'image, passage par l'image*, 2e éd., Paris, Téraèdre, 2008.

PROST Antoine, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

STORA Benjamin, *La guerre des mémoires. La France face à son passé colonial : entretiens avec Thierry Leclère ; suivi de Algérie 1954*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2015.

TOUCHARD Patrice, BERMONT-BOUSQUET Christine, CABANEL Patrick et LEFEBVRE Maxime, *Le siècle des excès. Le XXe siècle de 1870 à nos jours*, 6e éd., Paris, PUF, 2012.

TOUCHARD Jean et WINOCK Michel, *La gauche en France, 1900-1981*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire, essai d'épistémologie*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.

### 1.2. Histoire et cinéma

DE BAECQUE Antoine, *Histoire et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma-SCÉRÉN-CNDP, 2008.

DE BAECQUE Antoine, *L'histoire-caméra*, Paris, Gallimard, 2008.

DE BAECQUE Antoine, BOUQUET Stéphane et BURDEAU Emmanuel (dir.), *Cinéma 68*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008.

DE BAECQUE Antoine et DELAGE Christian (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles, Éd. Complexe IHTP, CNRS, 1998.

FERRO Marc (dir.), *Révoltes, révolutions, cinéma*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989.

FERRO Marc, *Cinéma et histoire*, Nouv. éd. ref., Paris, Gallimard, 1993.

FERRO Marc, *Analyse de film, analyse de sociétés*, Paris, Hachette, 1976.

### 1.3. Économie et sociologie

BONNELL René, *La vingt-cinquième image : une économie de l'audiovisuel*, 4e éd., Paris, Gallimard, 2006.

BOURDIEU Pierre, *Sur la télévision : suivi de L'emprise du journaliste*, 10e éd., Paris, Liber, 1996.

DRAPERI Jean-François, *La république coopérative*, Bruxelles, Larcier, 2012.

ERIBON Didier, *Retour à Reims*, Paris, Flammarion, 2010.

JOST François, *Comprendre la télévision*, Paris, Armand Colin, 2005.

LOBATO Ramon, *Shadow economies of cinema: mapping informal film distribution*, Basingstoke, BFI / Palgrave Macmillan, 2012.

1.4. Esthétique

ADORNO Theodor W., *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984.

ADORNO Theodor W., *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995, rééd. 2004.

BARTHES Roland, *Critique et vérité*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

BARTHES Roland, BERSANI Léo, HAMON Philippe, RIFFATERRE Michel et WATT Ian P., *Littérature et réalité*, Éditions du Seuil, 1982.

BENJAMIN Walter, *Petite histoire de la photographie*, Paris, Allia, 2012.

BENJAMIN Walter, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2011.

BENJAMIN Walter, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.

BRECHT Bertolt, *Écrits sur la littérature et l'art 1. Sur le cinéma, précédé de Extraits des carnets, Sur l'art ancien et l'art nouveau, Sur la critique et Théorie de la radio*, traduit par Jean-Louis LEBRAVE et Jean-Pierre LEFEBVRE, Paris, L'Arche, 1976.

BRECHT Bertolt, *Écrits sur la littérature et l'art 3. Les Arts et la révolution, précédé de Notes sur le travail littéraire et Articles sur la littérature*, traduit par Bernard LORTHOLARY, Paris, L'Arche, 1970.

BRECHT Bertolt, *Écrits sur la littérature et l'art 2. Sur le réalisme, précédé de Art et politique et Considérations sur les arts plastiques*, traduit par André GISSELBRECHT, Paris, L'Arche, 1970.

CANUDO Ricciotto, *Manifeste des sept arts*, Paris, Séguier, 1995.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples en larmes, peuples en armes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2016.

DIDI-HUBERMAN Georges (dir.), *Soulèvements*, Paris, Gallimard, 2016.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.

GAME Jérôme et AMIEL Vincent (dir.), *Images des corps*, Lyon, ENS, 2010.

GOODMAN Nelson, *L'art en théorie et en action*, traduit par et postface par Jean-Pierre COMETTI et Roger POUIVET, Paris, Gallimard, 2009.

MARCUSE Herbert, *La dimension esthétique : pour une critique de l'esthétique marxiste*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

MICHAUD Philippe-Alain, *Sur le film*, Paris, Macula, 2016.

MENOUD Lorenzo, *Qu'est-ce que la fiction ?*, Paris, Vrin, 2005.

RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

SCHILLER Friedrich von, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Paris, Aubier, 1992.

### 1.5. Philosophie et théorie politique

BADIOU Alain, BOURDIEU Pierre, BUTLER Judith, DIDI-HUBERMAN Georges, KHIARI Sadri et RANCIÈRE Jacques, *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, Paris, La Fabrique, 2013.

BERGSON Henri, *L'évolution créatrice*, Paris, PUF, 2008.

CABRAL Amílcar, *Unité et lutte, tome 1 : l'arme de la théorie*, textes réunis par Mario DE ANDRADE et traduits par Sophie MAYOUX, Chantal TIBERGHIEN et Marc OLLIVIER, François Maspero, 1975.

DEBORD Guy, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.

GRAMSCI Antonio, *Guerre de mouvement et guerre de position*, Paris, La Fabrique, 2012.

HORKHEIMER Max et ADORNO Theodor W., *La dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, traduit par Éliane KAUFHOLZ, Paris, Gallimard, 1983.

JOUFFROY Alain, *L'Abolition de l'art*, Falaise, Éditions Impeccables, 2011.

KANT Emmanuel, *Analytique du beau*, Paris, Flammarion, 2008.

LOURENÇO Eduardo, *Mythologie de la Saudade : essais sur la mélancolie portugaise*, Paris, Chandeigne, 1997.

LOURENÇO Eduardo, *Os Militares e o Poder, suivi de O Fim de Todas as Guerras e a Guerra Sem Fim*, Lisbonne, Gradiva, 2003.

MARCUSE Herbert, *Contre-révolution et révolte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

NIETZSCHE Friedrich, *Considérations inactuelles*, Paris, Gallimard, 1992.

PLATON, *La République*, Paris, LGF, 2005.

PLATON, *Le banquet*, Paris, LGF, 2007.

RANCIÈRE Jacques, *Le maître ignorant*, Paris, 10/18, 1987.

RANCIÈRE Jacques, *Les mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Éditions du Seuil, 2014.

### 1.6. Art et politique

BAQUÉ Dominique, *Pour un nouvel art politique*, Paris, Flammarion, 2009.

BIET Christian et NEVEUX Olivier, *Une histoire du spectacle militant : théâtre et cinéma militants, 1966-1981*, Vic la Gardiole, L'Entretemps, 2007.

DE BAECQUE Antoine, *La caricature révolutionnaire*, Paris, Presses du CNRS, 1988.

NEVEUX Olivier, *Théâtres en lutte : le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2007.

OLIVEIRA Filipa, HERING Tobias, et CÉSAR Filipa, *Filipa César. La lutte n'est pas finie*, Paris, Jeu de Paume, 2012.

PISCATOR Erwin, *Le théâtre politique*, traduit par Arthur ADAMOV et traduit par Claude SEBISCH, Paris, L'Arche, 1962.

PROUDHON Pierre-Joseph, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Dijon, Presses du Réel, 2002.

RAMONET Ignacio, *Propagandes silencieuses*, Paris, Gallimard, 2002.

RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

SOUSA Ernesto de, « Ana Hatherly e a difícil responsabilidade da desordem », *Colóquio. Artes*, mars 1978, nº 36, p. 24-31.

« Engagement et écriture », *La Revue Documentaires*, 1994, n°8.

### 1.7. Littérature

BRANCO Camilo Castelo, *Amour de perdition*, traduit par Jacques PARSI, Paris, Babel, 2000.

PESSOA Fernando, *Lisbonne*, Paris, 10/18, 1998.

PESSOA Fernando, *Le banquier anarchiste*, Paris, Christian Bourgois, 2007.

TABUCCHI Antonio, *Pereira prétend*, Paris, Gallimard, 2010.

## 2. Histoire et esthétique du cinéma

### 2.1. Courants et pratiques cinématographiques


AUMONT Jacques et MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, 2e éd. revue et augmentée, Paris, Armand Colin, 2008.

AUMONT Jacques, *Du visage au cinéma*, Paris, Éd. de l'Étoile – Cahiers du cinéma, 1992.

BANDA Daniel et MOURE José, *Le cinéma : l'art d'une civilisation (1920-1960)*, Paris, Flammarion, 2011.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1962.

BOILLAT Alain, *La fiction au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2001.

BRENEZ Nicole, *Cinémas d'avant-garde*, Paris, Cahiers du cinéma-SCÉRÉN-CNDP, 2006.

BRENEZ Nicole, FAROULT David, TEMPLE Michael, WITT Michael et WILLIAMS James, *Jean-Luc Godard documents*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2006.

BRENEZ Nicole et LEBRAT Christian (dir.), *Jeune, dure et pure!: une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris ; Milan, Cinémathèque française ; Mazzotta, 2001.

BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, Paris, Bruxelles, De Boeck, 1998.

BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1995.

CAVELL Stanley, *La projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma*, Paris, Belin, 1999.

DANEY Serge, *Ciné journal*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1998.

GODARD Jean-Luc, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Nouv. éd., Paris, « Cahiers du cinéma » / Éd. de l'Étoile, 1998.

LENNE Gérard, *La mort du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 1971.

LIANDRAT-GUIGUES Suzanne et GAGNEBIN Murielle (dir.), *L'essai et le cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, 2004.

LIANDRAT-GUIGUES Suzanne et LEUTRAT Jean-Louis, *Penser le cinéma*, Paris, Klincksieck, 2001.

MOURE José, *Le plaisir du cinéma : analyses et critiques des films*, Paris, Archimbaud-Klincksieck, 2012.

NOGUEZ Dominique, *Le cinéma, autrement*, Nouv. éd. augmentée, Paris, Éditions du Cerf, 1987.

ODIN Roger, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000.

PASOLINI Pier Paolo, *L'expérience hérétique : langue et cinéma*, Paris, Payot, 1976.

PASOLINI Pier Paolo, *Écrits sur le cinéma. Petits dialogues avec les films (1957-1974)*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 2000.

PINEL Vincent et PINEL Christophe, *Dictionnaire technique du cinéma*, 3e éd., Paris, Armand Colin, 2016.

RAUGER Jean-François, « Programmer Langlois ? », *in* Dominique PAÏNI (dir.), *Le musée imaginaire d'Henri Langlois*, Paris, Flammarion, 2014, p. 66-69.

ROTH-BETTONI Didier, *L'homosexualité au cinéma*, Paris, La Musardine, 2007.

ROUCH Jean, « À propos des films ethnographiques », *Positif*, novembre 1955, n° 14-15, p. 145-149.

SADOUL Georges, *Dictionnaire des films*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

### 2.2. Études sur le documentaire

BINH N. T. et MOURE José (dir.), *Documentaire et fiction : allers-retours*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2015.

COLLEYN Jean-Paul, *Le regard documentaire*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1993.

GAUTHIER Guy, *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Nathan Université, 1995.

GAUTHIER Guy, PILARD Philippe et SUCHET Simone, *Le documentaire passe au direct*, Montréal, VLB éditeur, 2003.

GRAFF Séverine, *Le cinéma-vérité : films et controverses*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

MARSOLAIS Gilles, *L'aventure du cinéma direct revisitée : histoire, esthétique, méthodes, tendances, textes des cinéastes, repères chronologiques, glossaire, index*, Montréal, Les 400 coups, 1997.

NICHOLS Bill, *Representing reality: issues and concepts in documentary*, Bloomington, Ind., Indiana Univ. Press, 2010.

NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck, 2000.

NINEY François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009.

2.3. Cinémas politique / militant / engagé


BAROT Emmanuel, *Camera Politica. Dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant*, Paris, Vrin, 2009.

BRENEZ Nicole, « Formes du pamphlet cinématographique. Panorama autour de Mai 68 », *La Revue Documentaires*, 2010, n° 22-23, p. 111-128.

BRENEZ Nicole et JACOBS Bidhan (dir.), *Le cinéma critique : de l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010.

BRENEZ Nicole, « Edouard de Laurot et (le) Cinéma Engagé. Remarques préalables. », Colloque international « Les voies de la révolte. Cinéma, images et révolutions dans les années 1960-1970 », Musée du Quai Branly, Paris, 2013.

BRENEZ Nicole, *Traitement du lumpenprolétariat par le cinéma d'avant-garde*, Biarritz, Séguier, 2006.

BRENEZ Nicole et MARINONE Isabelle (dir.), *Cinémas libertaires. Au service des forces de transgression et de révolte*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2015.

BRENEZ Nicole et ARNOLDY Edouard (dir.), *Cinéma, politique. Série 1 : trois tables rondes*, Bruxelles, Labor, 2005.

COMOLLI Jean-Louis, *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique, 2004-2010*, Lagrasse, Verdier, 2012.

COMOLLI Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Verdier, 2004.

DIAS Ines Cordeiro da Silva, *Film and Politics in the Lusophone World (1960s—1970s)*, Thèse de doctorat, University of California, Los Angeles, 2016.

DREYER Sylvain, *Révolutions ! Textes et films engagés. Cuba, Vietnam, Palestine*, Paris, Armand Colin, 2013.

FAROULT David et LEBLANC Gérard, *Mai 68 ou Le cinéma en suspens*, Paris, Éd. Syllepse, 1998.

FLECKINGER Hélène, « Histoires d'A : un moment de la lutte pour la liberté de l'avortement », *La Revue Documentaires*, 2010, n° 22-23, p. 181-199.

FRODON Jean-Michel, *La projection nationale : cinéma et nation*, Paris, Odile Jacob, 1998.

GAUTHIER Guy (dir.), « Le cinéma militant reprend le travail », *CinémAction*, 2004, n°110.

GEADA Eduardo, *O Imperialismo e o fascismo no cinema*, Lisbonne, Moraes, 1977.

GRAY Ros, *Ambitions of Cinema: Revolution, Event, Screen.*, Thèse de doctorat, Goldsmiths College University of London, Londres, 2007.

GRAY Ros et ESHUN Kodwo, « The Militant Image: A Ciné-Geography. Editors' Introduction », *Third Text*, janvier 2011, n° 25-1, p. 1-12.

HADOUCHI Olivier, *Le cinéma dans les luttes de libération : genèses, initiatives pratiques et inventions formelles autour de la Tricontinentale (1966-1975)*, Thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2012.

HENNEBELLE Guy, « L'impact du troisième cinéma », *Tiers-Monde*, 1979, vol. 20, n° 79, p. 623-645.

HENNEBELLE Guy, « Cinéma militant : histoire, structures, méthodes, idéologie et esthétique », *Cinéma d'aujourd'hui*, mars 1976, n° 5-6, p. 227.

HENNEBELLE Guy, *Guide des films anti-impérialistes*, Paris, Éditions du Centenaire, 1975.

LAYERLE Sébastien, *Caméras en lutte en mai 68 : « par ailleurs le cinéma est une arme »*, Paris, Nouveau monde, 2008.

PIÇARRA Maria do Carmo et ANTONIO Jorge (dir.), *Angola: o Nascimento de uma Nação, vol. 1 O Cinema do Império*, Lisbonne, Guerra & Paz, 2016.

PIÇARRA Maria do Carmo et ANTONIO Jorge (dir.), *Angola: o Nascimento de uma Nação, vol. 2 O Cinema da Libertação*, Lisbonne, Guerra & Paz, 2014.

PIÇARRA Maria do Carmo, CABECINHAS Rosa et CASTRO Teresa (dir.), « Imaginários Coloniais: Propaganda, Militância e "Resistência" no Cinema », *Comunicação e Sociedade*, n°29, 2016.

ROBERT-GONÇALVES Mickaël, « Faire la révolution par l'image. De l'influence des expériences cinématographiques de Mai 68 dans la pratique des cinéastes portugais de la révolution des œillets », Colloque international « D'une révolution à l'autre. Histoire des circulations révolutionnaires (18e – 21e siècle) », Université Paris-Est Marne-la-Vallée – Université Paris Diderot-Paris 7, 13 juin 2013.

ROBERT-GONÇALVES Mickaël, « From Revolution to Crisis: Portuguese Documentaries Facing Critical Moments of History », Conférence internationale NECS 2013 « Media Politics, Political Media », Faculty of Arts, Charles University in Prague, 20 juin 2013.

ROSENBAUM Jonathan, *Movies as politics*, Berkeley, University of California Press, 1997.

ROUDÉ Catherine, *Le cinéma militant à l'heure des collectifs : Slon et Iskra dans la France de l'après 1968*, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

ROUDÉ Catherine, *Des collectifs de cinéma militant dans la France de l'après 1968 : micro-histoire de Slon et Iskra (1967-1988)*, Thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2015.

SCHEFER Raquel, *La Forme-Evénement : le cinéma révolutionnaire mozambicain et le cinéma de libération*, Thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Paris, 2015.

SCHEFER Raquel et ROBERT-GONÇALVES Mickaël, « Faire tomber les barrières : cinéma et circulation d'idées et de pratiques révolutionnaires dans les années 1960-1970 », Colloque

international « Les échos internationaux de la Révolution des Œillets », Fondation Gulbenkian – Délégation, Paris, 2014.

SOLANAS Fernando et GETINO Octavio, « Vers un troisième cinéma », *CinémAction*, 2001, nº 101, p. 96-114.

XAVIER Ismail, *Glauber Rocha et l'esthétique de la faim*, Paris, L'Harmattan, 2008.

« Le cinéma au service de la révolution », *in Etats généraux du cinéma*, Paris, Terrain vague, 1968, p. 4-5.

*Cinéma et Politique*, Actes des Journées du cinéma militant, 1977-79, Rennes, Papyrus, 1980.

## 3. Histoire du Portugal

### 3.1. Généralités

BOURDON Albert-Alain, *Histoire du Portugal*, 2e éd., Paris, Chandeigne, 2010.

DURAND Robert, *Histoire du Portugal*, Paris, Hatier, 1992.

LABOURDETTE Jean-François, *Histoire du Portugal*, 2e éd., Paris, PUF, 2000.

LABOURDETTE Jean-François, *Histoire du Portugal*, Paris, Fayard, 2000.

LÉONARD Yves, *Histoire du Portugal contemporain : de 1890 à nos jours*, Paris, Chandeigne, 2016.

MARCADÉ Jacques, *Le Portugal au XXe siècle : 1910-1985*, Paris, PUF, 1988.

MEDEIROS FERREIRA José, *História de Portugal. Vol. 8. Portugal em Transe (1974-1985)*, Lisbonne, Editorial Estampa, 1994.

NASCIMENTO Manuel do, *La Révolution des Oeillets au Portugal (Chronologie d'un combat pacifique)*, Paris, L'Harmattan, 2009.

NEVES José, *Como se faz um povo: ensaios em história contemporânea de Portugal*, Lisbonne, Tinta-Da-China, 2010.

SOUSA SANTOS Boaventura de, *Pela mão de Alice: o social e o politico na pós-modernidade*, 9e éd., Coimbra, Almedina, 2013.

TAVARES Manuela, *Feminismos: percursos e desafios (1947-2007)*, Lisbonne, Texto, 2011.

TAVARES Manuela, *Feminismos em Portugal (1947-2007)*, Thèse de doctorat, Universidade Aberta, Lisbonne, 2008.

*Portugal: 20 anos de democracia*, Lisbonne, Círculo de leitores, 1994.

3.2. Révolution portugaise de 1974-1975 : enjeux et conséquences

ALMEIDA Sónia Vespeira de, *Camponeses, cultura e revolução: campanhas de dinamização cultural e acção cívica do M.F.A. (1974-1975)*, Lisbonne, Edições Colibri - Instituto de Estudos de Literatura Tradicional, 2009.

ANDRADE John M., *Dicionario do 25 de Abril*, Nova Arrancada, Lisbonne, 2002.

BARRETO António, *Anatomia de uma revolução: a reforma agrária em Portugal, 1974-1976*, Mem Martins, Europa-América, 1987.

BEGONHA Manuel, *5a Divisão - MFA: revolução e cultura*, Lisbonne, Colibri, 2015.

BENSAÏD Daniel, ROSSI Carlos (LOWY Michaël), UDRY Charles-André, *Portugal : la révolution en marche*, Paris, Christian Bourgois, 1975.

CARREIRA Maria Helena Araújo, *De la Révolution des oeillets au 3ème millénaire : Portugal et Afrique lusophone, 25 ans d'évolution(s)*, Actes du colloque organisé par l'Université Paris 8 les 4 et 5 juin 1999, Saint-Denis, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, 2000.

CHILCOTE Ronald H., *A Revolução portuguesa: estado e classes sociais na transição para a democracia*, Porto, Afrontamento, 2014.

CUNHAL Álvaro, *Portugal : l'aube de la liberté*, traduit par Pierre GILHODES, Paris, Éditions sociales, 1974.

DA SILVA Guilherme Correia, *As mulheres da Revolução dos Cravos | Portugal – 40 anos do 25 de Abril*, http://www.dw.de/as-mulheres-da-revolu%C3%A7%C3%A3o-dos-cravos/a-17510615 (consulté le 4 mai 2014).

DE MATOS TORNADA Joana, « Do fim e dos homens: o ponto de vista dos militares sobre os últimos meses do Estado Novo », *in* Rui Cunha MARTINS (dir.), *Portugal 1974 : transição política em perspectiva histórica*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2011, p. 179-206.

DUARTE António de Sousa, *Salgueiro Maia: um homem da liberdade*, Lisbonne, Âncora, 2014.

FERREIRA José Medeiros, *Ensaio histórico sobre a revoluçao do 25 de abril, período pre-constitucional*, Temas Portugueses, INCM-SREC de la région autonome des Açores, 1983.

GOMES Marco, « O lado feminino da Revolução dos Cravos », *Storia e Futuro*, 2011, nº 25.

GUERREIRO Mercedes et LEMAÎTRE Jean, *« Grândola vila morena ! » : le roman d'une chanson*, Bruxelles, Aden, 2014.

HAYDARA Abou, *L'influence des guerres de libération sur la révolution des Oeillets*, Paris, L'Harmattan, 2012.

JERONIMO Manuel Bandeira et PINTO António Costa, *Portugal e o fim do colonialismo: dimensões internacionais*, Lisbonne, Edições 70, 2014.

MACLEOD Alex, *La révolution inopportune. Les partis communistes français et italien face à la Révolution portugaise (1973-1975)*, Montréal, Éditions Nouvelle Optique, 1984.

MARQUES José, *As paredes em Liberdade*, Lisbonne, Editora Teorema, 1974.

MOURA Paulo, *Otelo: o revolucionário*, Alfragide, Dom Quixote, 2012.

MÜNSTER Arno, *Révolution et contre-révolution au Portugal*, Paris, Galilée, 1977.

PAILLER Jean, *Portugal, le printemps des capitaines : réflexions d'un témoin sur une révolution oubliée*, Paris, L'Harmattan, 1994.

PIÇARRA Constantino, *As ocupações de terras no distrito de Beja, 1974-1975*, Coimbra, Almedina, 2008.

RAMONET Ignacio, « Portugal : la révolution sans miroir », *Le Monde diplomatique*, septembre 1976, p. 16.

REEVE Charles, *Les œillets sont coupés. Chroniques portugaises*, Paris, Paris-Méditerranée, 1999.

ROBILLIARD Marie-Amélie, « Le théâtre portugais et la Révolution des Œillets (1968-1978) : de l'euphorie au désenchantement ? », *Annales historiques de la Révolution française*, 1er mars 2012, nº 367, p. 195-210.

ROBINSON Peter, « Soldiers on the Side of the People: Portugal 1974-75 », *in* Mike GONZALEZ et Houman BAREKAT (dir.), *Arms and the people: popular movements and the military from the Paris Commune to the Arab Spring*, Londres, Pluto Press, 2013.

SOUSA SANTOS Boaventura de, *O Estado e a sociedade em Portugal (1974-1988)*, Porto, Afrontamento, 1990.

SOUSA SANTOS Boaventura de, CRUZEIRO Maria Manuela, et COIMBRA Maria Natércia, *O pulsar da Revolução: cronologia da Revolução de 25 de abril (1973-1976)*, Porto, Afrontamento, 1997.

TILHOU Nadejda, « O Caso Sogantal: memórias de uma luta emblemática », *Arquivos da Memória*, 2002, nº 12-13, p. 131-143.

VALE ESTRELA A. de, « A reforma agrária portuguesa e os movimentos camponeses. Uma revisão crítica », *Análise Social*, 1978, vol. 14, nº 54, p. 219-263.

VARELA Raquel, *História do povo na revolução portuguesa, 1974-75*, Lisbonne, Bertrand, 2014.

3.3. Représentations et pratiques culturelles

ALMEIDA São José, *Homossexuais no Estado Novo*, Lisbonne, Sextante, 2010.

BILLAUDEAU Valérie, *Transitions démocratiques et télévision de service public : Espagne, Grèce, Portugal, 1974-1992*, Paris, L'Harmattan, 2001.

BRADSHAW Steve, « Portugal: Art in revolution », *New Society*, 1 mai 1975, vol. 32, nº 656, p. 282-283.

BRANCO Miguel, *Luís Miguel Cintra: « A Cornucópia vai fechar porque não há dinheiro para sermos a Cornucópia »*, http://observador.pt/especiais/luis-miguel-cintra-a-cornucopia-vai-fechar-porque-nao-ha-dinheiro-para-sermos-a-cornucopia/ (consulté le 24 mai 2017).

CICCIA Marie-Noëlle, « « Grândola Vila Morena » : l'hymne de la contestation portugaise », *Lengas. Revue de sociolinguistique*, 20 décembre 2013, nº 74.

COELHO Eduardo Prado, « La politique culturelle portugaise depuis la révolution démocratique », *Pôle Sud*, 1999, nº 10, p. 45-57.

CUROPOS Fernando, *Queer(s) périphérique(s) : Représentation de l'homosexualité au Portugal*, Paris, L'Harmattan, 2016.

DIAS Francisco da Silva et GONÇALVES Rui Mário, *10 anos de artes plásticas e arquitectura em Portugal: 1974-1984*, Lisbonne, Caminho, 1985.

DIONÍSIO Eduarda, *Títulos, acções, obrigações: a cultura em Portugal, 1974-1994*, Lisbonne, Salamandra, 1993.

DOS SANTOS Graça, *Le spectacle dénaturé : le théâtre portugais sous le règne de Salazar, 1933-1968*, Paris, CNRS, 2002.

FRANÇA José-Augusto, *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, Lisbonne, Livros Horizontes, 4e éd., 2009.

LETRIA José Jorge, *A Canção política em Portugal: da resistência à revolução*, Porto, A Opinião, 1978.

MARQUES Viriato Soromenho et CARIUS Karl-Eckhard, *Muros de liberdade: as imagens esquecidas de Lisboa e o clamor de hoje*, Lisbonne, Esfera do Caos, 2014.

OWEN Hilary, *Portuguese women's writing: 1972 to 1986. Reincarnations of a revolution*, New York, The Edwin Mellen Press, 2000.

PEREIRA Victor, « Pèlerinage au Portugal révolutionnaire : les intellectuels français et la révolution des Oeillets », *in De la dictature à la démocratie : voies ibériques*, Bruxelles, P.I.E. - Peter Lang, 2003, p. 241-255.

PIMENTEL Irene Flunser, *A cada um o seu lugar: a política feminina do Estado Novo*, Lisbonne, Temas e debates, 2011.

PORTO Carlos et DE MENESES Salvato Teles, *10 anos de teatro e cinema em Portugal: 1974-1984*, Lisbonne, Caminho, 1985.

RAPOSO Eduardo M., *Canto de intervenção: 1960-1974*, 2e éd., Lisbonne, Público, 2005.

SANTOS Mário Beja, *Adeus, até ao meu regresso: a literatura dos e sobre os combatentes da guerra da Guiné*, Lisbonne, Âncora, 2012.

TILHOU Nadejda, « Une ouvrière à la tribune : mémoire des images et anthropologie de la mémoire », *Arquivos da Memória*, 2009, nº 5, p. 192-213.

VISEU Albano, « A simbologia das palavras: os sentidos implícitos nas canções de Zeca Afonso e a revolução silenciosa », *Revista 3 do CEPHIS*, décembre 2013, p. 129-144.

## 4. Cinéma portugais

### 4.1. Histoire(s) générale(s)

ACCIAIUOLI Margarida, *Os Cinemas de Lisboa: um fenómeno urbano do século XX*, Lisbonne, Bizâncio, 2012.

ANTONIO Lauro, *Cinema e censura em Portugal: 1926-1974*, Lisbonne, Arcádia, 1978.

AREAL Leonor, *Cinema português. Um pais imaginado, vol. 1 – Antes de 1974*, Lisbonne, Edições 70, 2011.

AREAL Leonor, *Cinema português. Um pais imaginado, vol. 2 – Apos 1974*, Lisbonne, Edições 70, 2011.

BAPTISTA Tiago, « Cinema e política na Primeira República », Actas do Colóquio A Vida Cultural em Lisboa no tempo da I República, Lisbonne, CML, 2011.

BÉNARD DA COSTA João, *Histórias do cinema*, Lisbonne, Impr. Nacional-Casa da Moeda, 1991.

CARDOSO, Abílio Hernandez, « Cinema e poesia: ou o coração da memória », *Revista de História das Ideias*, v. 32, 2011, p. 355-362.

CASTRO Ilda Teresa, « António Reis e o espaço de um lugar - sintomatologias de Jaime », Atas do III Encontro Anual da AIM, Lisbonne, AIM, 2014, p. 28-38.

COELHO Eduardo Prado, *Vinte anos de cinema português, 1962-1982*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação, 1983.

COSTA Alves, *Breve história do cinema português: 1896-1962*, Lisbonne, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação, 1978.

COSTA José Manuel, « Notas sobre a percepção do cinema como património cultural », *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional*, 2005, nº 14-15.

CUNHA Paulo, *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980)*, Thèse de doctorat, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2014.

CUNHA Paulo, « Cineclubismo e Censura em Portugal 1956-76 », Congresso Internacional sobre Censura ao Cinema e ao Teatro, Faculdade de Ciências Sociais e Humanos da Universidade Nova de Lisboa, Lisbonne, 2013.

CUNHA Paulo, « Um cinema sem produtores? As cooperativas como modo de produção », Atas do II Encontro Anual da AIM, Lisbonne, AIM, 2013.

CUNHA Paulo, « Os festivais de cinema na internacionalização do Novo Cinema Português », Cinema em Português: IV Jornadas, Livros LabCom, 2012.

CUNHA Paulo, « Produções António da Cunha Telles: caso de estudo », Faro, Encontro Anual da AIM, 2011.

CUNHA Paulo, « Radicalismo e experimentalismo no novo cinema português 1967-74 », Cinema em Português: Actas das II Jornadas, Covilhã, Livros LabCom, 2011.

CUNHA Paulo, « A emissão de cinema português na televisão pública (1957-1974) », *Análise Social*, 2011, XLVI (1°), n° 198, p. 139-156.

CUNHA Paulo, « As origens do novo cinema português: o turismo cinéfilo e o novo cinema português », X Estudos de Cinema e Audiovisual Socine, São Paulo, SOCINE, 2010.

CUNHA Paulo, « O Museu da Imagem e do Som », *in Catálogo Filminho 2009 - Festa do Cinema Galego e Português*, Vila Nova de Cerveira/Tomiño, Festa do Cinema Galego e Português, 2009, p. 80-85.

CUNHA Paulo, « O Público e o Novo Cinema Português », *Estudos do Século XX*, 2007, n° 7, p. 349-360.

CUNHA Paulo, « A Crítica de Cinema e o Cinema Português. O Caso do Novo Cinema Português (1955-1974) », Encuentro de Salamanca: El cine a través de la crítica, en España y Portugal, Salamanca, 2006.

CUNHA Paulo, *Os filhos bastardos. Afirmação e reconhecimento do Novo Cinema Português 1967-74*, Mémoire, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2005.

CUNHA Paulo et PIÇARRA Maria do Carmo, « Censura, nunca mais? Estudos de caso durante o PREC », *Revista Media & Jornalismo*, 2013, n° 23, p. 51-62.

FERREIRA Ilda Castro, *Obra cinematográfica de Rui Simões*, Lisbonne, Câmara Municipal de Lisboa, 1998.

FIGUEIREDO Nuno et GUARDA Dinis (dir.), *Portugal: um retrato cinematográfico*, Lisbonne, Número - Arte e Cultura, 2004.

GUIMARÃES Regina, *Rui Simões. Retrospectiva*, Câmara Municipal de Ovar-Divisão da Cultura, Biblioteca e Patrimonio Historico., Ovar, Ovarvideo 2002 - VII Festival Nacional de Video de Ovar, 2002.

LAVIGNE Ginette, *La nuit du coup d'Etat*, http://www.docsurgrandecran.fr/film/nuit-du-coup-detat (consulté le 27 mai 2017).

LAVIN Mathias, *La parole et le lieu : Le cinéma selon Manoel de Oliveira*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

LEMIÈRE Jacques, *Le cinéma comme interpellation du pays: parcours de cinéastes, évènement politique et idée nationale*, Thèse de doctorat, Université Lille 1 - Sciences et technologies, Lille, 2007.

LÉONARD Yves, « Portugal (1928-1974) Sous l'œil de Salazar », *in Cinéma et régimes autoritaires au XXe siècle : écrans sous influence*, Paris, PUF, 2008, p. 81-96.

MACEDO António de, *Guião do filme As Horas de Maria com o diálogo integral*, Lisbonne, Cinequanon, 1977.

MADEIRA Maria João (dir.), *Fernando Lopes – Profissão: cineasta*, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema, 2014.

MATOS-CRUZ José de, *António de Macedo: cinema, a viragem de uma época*, Lisbonne, Sociedade Portuguesa de Autores, Dom Quixote, 2000.

MATOS-CRUZ José de, *Prontuário do cinema português: 1896-1989*, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa, 1989.

MATOS-CRUZ José, *O Cais do Olhar. O cinema português de longa metragem e a ficção muda*, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema, 1999.

MELO Jorge Silva, *Paulo Rocha – O Rio do Ouro*, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema, 1996.

MENDES João Maria, *Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo*, Lisbonne, Gradiva, 2010.

MONTEIRO Paulo Filipe, *Autos da alma : os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*, Thèse de doctorat, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisbonne, 1995.

MONTEIRO Tiago José Lemos, « « Moderniser le passé est une (r)évolution musicale » : les deux versions de la série télévisée Povo que canta », *in* Mickaël ROBERT-GONÇALVES et Raquel SCHEFER (dir.), *Révolution et cinéma : l'exemple portugais*, Paris, [à paraître].

NEVES Manuel (dir.), *Alberto Seixas Santos*, Lisbonne, ABC Cine-Clube de Lisboa, 2006.

NICOLAU João, *João César Monteiro*, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema, 2005.

NOBRE Roberto, *Singularidades do cinema português*, Lisboa, Portugalia, 1964.

PASSEK Jean-Loup (dir.), *Le cinéma portugais*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.

PENAFRIA Manuela, *O paradigma do documentário: António Campos, cineasta*, Covilhã, Livros LabCom - U.B.I, 2009.

PINA Luís de, *História do cinema português*, Mem Martins, Europa-América, 1986.

PINA Luís de, « Cinema de Abril : cronologia », *in 25 Abril. Imagens*, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa, 1984.

PINA Luís de, *Panorama do cinema português: das origens à actualidade*, Lisbonne, Terra Livre Secretaria de Estado da Comunicação Social, 1978.

PINA Luís de, *A Aventura do cinema português*, Lisbonne, Vega, 1977.

RAMOS Jorge Leitão, *Dicionário do Cinema Português (1962-1988)*, Lisbonne, Caminho, 1989.

REVAULT D'ALLONNES Fabrice (dir.), *Pour João César Monteiro : « Contre tous les feux, le feu, mon feu »*, Yellow Now, Crisnée, 2004.

RIBEIRO Carla, « O cinema do SPN/SNI – o ideal de Ferro, a realidade de chumbo », *O Olho da Historia*, 2010, n° 15.

RIBEIRO Félix, *Filmes, figuras e factos da historia do cinema portugues: 1896-1949*, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa, 1983.

RIBEIRO Félix, *Os mais antigos cinemas de Lisboa, 1896-1939 ; A distribuição de filmes em Portugal, 1908-1939*, Lisbonne, Instituto Português de Cinema, 1978.

ROBERT André, *Le cinéma portugais*, Lisbonne, Institut français au Portugal, 1939.

ROBERT-GONÇALVES Mickaël, « Le cinéma d'António Reis et Margarida Cordeiro avant avril 1974, un tournant « inespéré » du cinéma portugais », Colloque international « António Reis et Margarida Cordeiro, cinéastes excentriques », Fondation Calouste Gulbenkian - Paris, 2015.

SALES Michelle, *Em Busca de um Novo Cinema Português*, Covilhã, Livros LabCom, 2011.

SALES Michelle, *Em busca de um novo cinema português*, Thèse de doctorat, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

SALES Michelle et CUNHA Paulo (dir.), *Cinema Português: Um Guia Essencial*, São Paulo, SESI-SP Editora, 2013.

SILVA Manuel Costa e et ANDRADE José Navarro de (dir.), *Fernando Lopes por cá*, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa, 1996.

VIEIRA Patricia I., *Portuguese film, 1930-1960: the staging of the new state regime*, New York, Bloomsbury Academic, 2013.

VIEIRA Patrícia I. et SERRA Pedro (dir.), *Imagens achadas: documentário, política e processos sociais em Portugal*, Lisbonne, Colibri, 2014.

*Olhares sobre Portugal. Cinema e antropologia*, Lisbonne, Centro de Estudos de Antropologia Social do I.S.C.T.E. et ABC Cine-Clube de Lisboa, 1993.

### 4.2. Périodes révolutionnaire et postrévolutionnaire

AFONSO Rui et LIVIO Tito, « Cinema português: um cinema de "silencio". Mesa-redonda com representantes das cooperativas (Cinequanon e Cinequipa) (conclusão) », *Panoramica*, août 1978, nº 11, p. 19-22.

AFONSO Rui et LIVIO Tito, « Cinema português: um cinema de "silencio". Mesa-redonda com representantes das cooperativas (Cinequanon e Cinequipa) », *Panoramica*, avril 1978, nº 10, p. 13-15.

ANTÓNIO Lauro, « O 25 de Abril no cinema português », *Historia*, mars 2004, nº 64, p. 52-59.

ANTÓNIO Lauro, *25 Abril, 30 anos. O Antes e o Depois de Abril no Cinema Portugûes*, Lisbonne, Biblioteca-Museu República e Resistência, 2002.

BRANDÃO José et SIMÕES Rui, *Deus Pátria Autoridade*, Lisbonne, Contraeditora, 1976.

COLPART Gilles, « Cinéma d'intervention sociale au Portugal : les coopératives », *Image et Son - La Revue du Cinéma*, avril 1977, nº 316, p. 38-39.

COSTA José Filipe, *O cinema ao poder! A Revolução do 25 de abril e as políticas de cinema entre 1974-76: os grupos, instituições, experiências e projetos.*, 2e éd., Niterói, Editora da UFF, 2013.

COSTA José Filipe, *Cinema forges the event. Filmmaking and the case of Thomas Harlan's Torre Bela*, Thèse de doctorat, The Royal College of Art, 2012.

COSTA José Filipe, « Quando o cinema faz acontecer: o caso Torre Bela », *Arquivos da Memória*, 2009, nº 5, p. 166-191.

COSTA José Filipe, *O cinema ao poder!: a revolução do 25 de Abril e as políticas de cinema entre 1974-1976 : os grupos, instituições, experiências e projectos*, Lisbonne, Hugin Editores, 2002.

CROS Jean-Louis, « Bon peuple portugais », *Image et Son - La Revue du Cinéma Saison 81*, octobre 1981, Hors-série XXV, p. 36.

GEADA Eduardo, « Cinéastes et pouvoirs », *Le Monde diplomatique*, septembre 1976, p. 16.

GERVAIS Ginette, « Rui Simoes parle de Bon peuple portugais », *Jeune Cinéma*, juillet-août 1981, nº 136, p. 9-13.

LEMIÈRE Jacques, « Le cinéma et la question du Portugal après le 25 avril 1974 », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2005, vol. 80, nº 1, p. 48-60.

LOURO Maria Regina, « A beleza irrompe do escuro », *Diário de Notícias*, 3 décembre 1981.

MADEIRA Maria João (dir.), *25 de Abril no cinema: antologia de textos*, Lisbonne, Ministério da Cultura, Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema, 1999.

MATOS-CRUZ José de, « 25 de Abril: o Cinema e o Mundo », *Camões, Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, Avril-Juin 1999, nº 5, p. 126-137.

MATOS-CRUZ José, *Anos de Abril. Cinema Português da Revolução*, Lisbonne, Instituto Português do Cinema, 1980.

MONTEIRO João César, « "Jaime" de António Reis : o inesperado no cinema português », *Cinéfilo*, 26 avril 1974, nº 29.

RAMOS Miguel, *Confederação - Cooperativa Grupo Zero e Teatro da Cornucópia*, https://www.youtube.com/watch?v=J72wiFgiPkA (consulté le 24 mai 2017).

REIS Madalena Soares dos, « A hipótese de uma televisão revolucionária », *Revista Estudos do Século XX*, 2009, nº 9, p. 325-346.

REIS António, « Arquitectura do Nordeste », *Cinéfilo*, avril 1974, nº 27, p. 24-25.

ROBERT-GONÇALVES Mickaël, « Une histoire expérimentale de la Révolution : *Bom Povo Português* de Rui Simões (1980) », *La Furia Umana*, 2013, nº 5, p. 222-230.

ROBERT-GONÇALVES Mickaël, « La Révolution des œillets vécue par le cinéma : anticiper, conquérir, s'organiser », *La Furia Umana*, 2013, n°5, p. 201-209.

ROBERT-GONÇALVES Mickaël, « As propriedades revolucionárias das imagens em movimento. A propósito de alguns filmes de Rui Simões realizados em Portugal (1974-1975) », *Comunicação e Inovação*, Universidade São Caetano do Sul – Brésil, 2013, v. 14, n° 27, p. 3-9, http://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/1974/1423, (consulté le 12 janvier 2017).

ROBERT-GONÇALVES Mickaël, « Emancipação e resignação. Presença e expressão femininas no cinema do PREC », 4ème Rencontre annuelle d'AIM, Université de Beira Interior, Covilhã, 15 mai 2014.

ROBERT-GONÇALVES Mickaël, « O cinema da revolução portuguesa: a ideia revolucionaria frente as imagens », *in* Paulo CUNHA Sérgio Dias BRANCO (dir.), *Atas do III Encontro Anual da AIM*, Coimbra, AIM, 2014, p. 405-415.

ROBERT-GONÇALVES Mickaël, « O cinema da revolução ao serviço da luta operaria (1974-1975) », *in* António Simões do PAÇO, Cátia TEIXEIRA, Paula GODINHO, Raquel VARELA et Virgílio Borges PEREIRA (dir.), *Atas do I Congresso de História do Movimento Operário e dos Movimentos Sociais em Portugal*, Lisbonne, FCSH-UNL, 2013, vol. II, p. 97-107.

ROBERT-GONÇALVES Mickaël, « Le cinéma accompagne l'événement révolutionnaire : le cas du film collectif portugais *As Armas e o Povo* (1975) », *in* António Costa VALENTE & Rita CAPUCHO (dir.), *Avanca | Cinema 2012*, Avanca, Edições Cine-Clube de Avanca, 2012, p. 602-611.

SÁ Teresa et SIMÕES Rui, « Dialogo », *Sema, publicação sazonal de artes e letras*, mai 1982, nº 4, p. 77-82.

SAMPAIO Sofia, « Turismo como não-turismo: confluências e inflexões do filme turístico em filmes do período (pós-)revolucionário (1974-1980) », *Ubimuseum - Revista Online do Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior*, 2013, nº 2, p. 225-236.

TORRES António Roma, « Função do cineasta: um trabalho experimental e de pesquisa », *Jornal Nacional*, 22 avril 1980.

TORRES António Roma, *Cinema português – ano Gulbenkian*, Porto, José Soares Martins, 1974.

TRINDADE Luís, « Thinking the revolution in Alberto Seixas Santos's "Mild Manners" and "Gestures and Fragments" », *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, 2014, nº 5, p. 48-64.

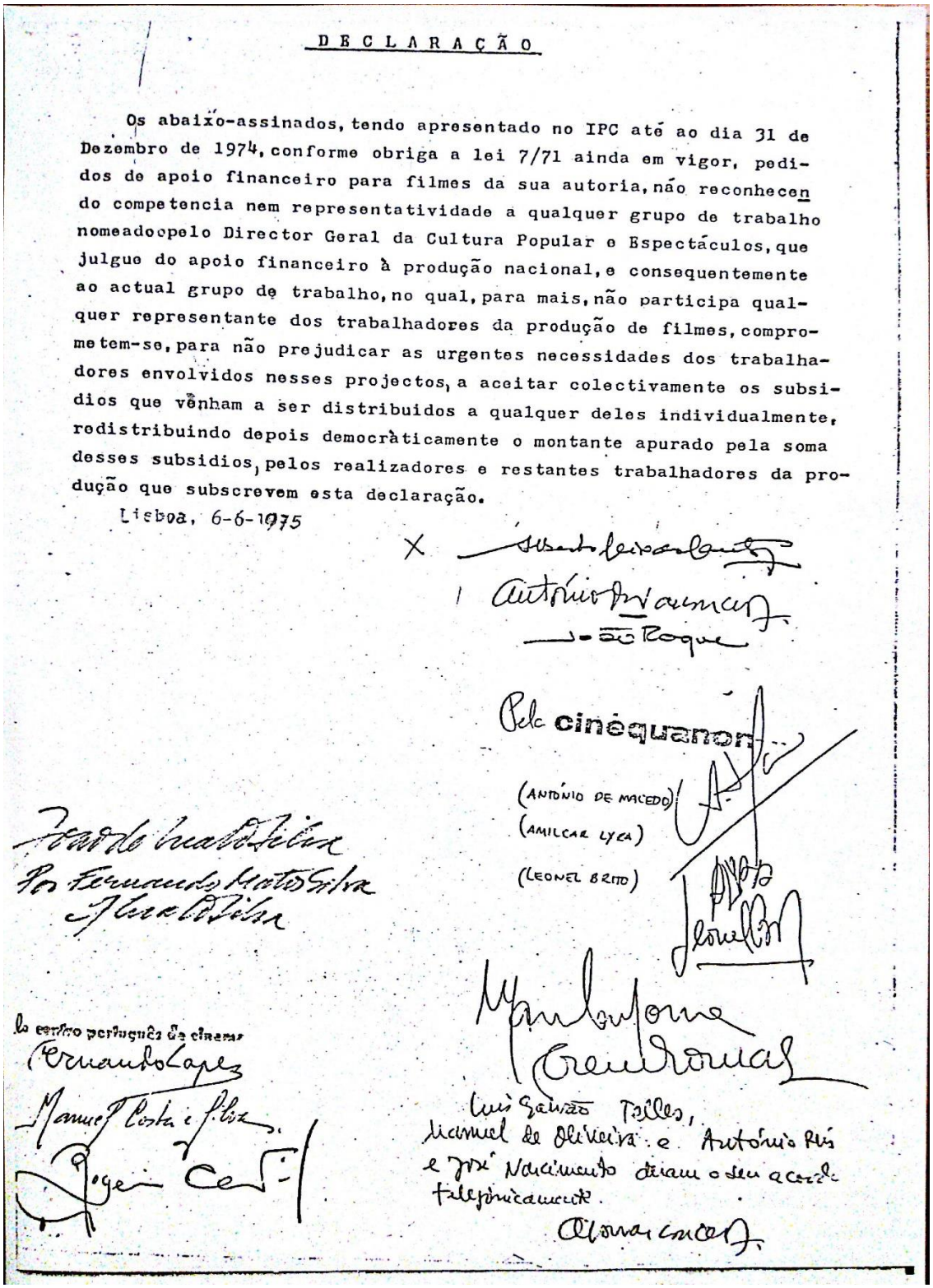
*95 ans de cinéma portugais*, Catalogue publié à l'occasion de la première belge du film de Manoel de Oliveira et d'une rétrospective présentée par le Musée du cinéma., Bruxelles, Cinémathèque Royale - Palais des Beaux-Arts, 1991.

# ANNEXES

**Annexe n°1**

**« Déclaration des coopératives », datée du 6 juin 1975.**

Document extrait des archives personnelles de Henrique Espírito Santo.



DECLARAÇÃO

Os abaixo-assinados, tendo apresentado no IPC até ao dia 31 de Dezembro de 1974, conforme obriga a lei 7/71 ainda em vigor, pedidos de apoio financeiro para filmes da sua autoria, não reconhecendo competencia nem representatividade a qualquer grupo de trabalho nomeadopelo Director Geral da Cultura Popular e Espectáculos, que julgue do apoio financeiro à produção nacional, e consequentemente ao actual grupo de trabalho, no qual, para mais, não participa qualquer representante dos trabalhadores da produção de filmes, comprometem-se, para não prejudicar as urgentes necessidades dos trabalhadores envolvidos nesses projectos, a aceitar colectivamente os subsidios que vênham a ser distribuidos a qualquer deles individualmente, redistribuindo depois democràticamente o montante apurado pela soma desses subsidios, pelos realizadores e restantes trabalhadores da produção que subscrevem esta declaração.

Lisboa, 6-6-1975

Pela cinéquanon

(ANTÓNIO DE MACEDO)

(AMILCAR LYRA)

(LEONEL BRITO)

Pelo centro português de cinema

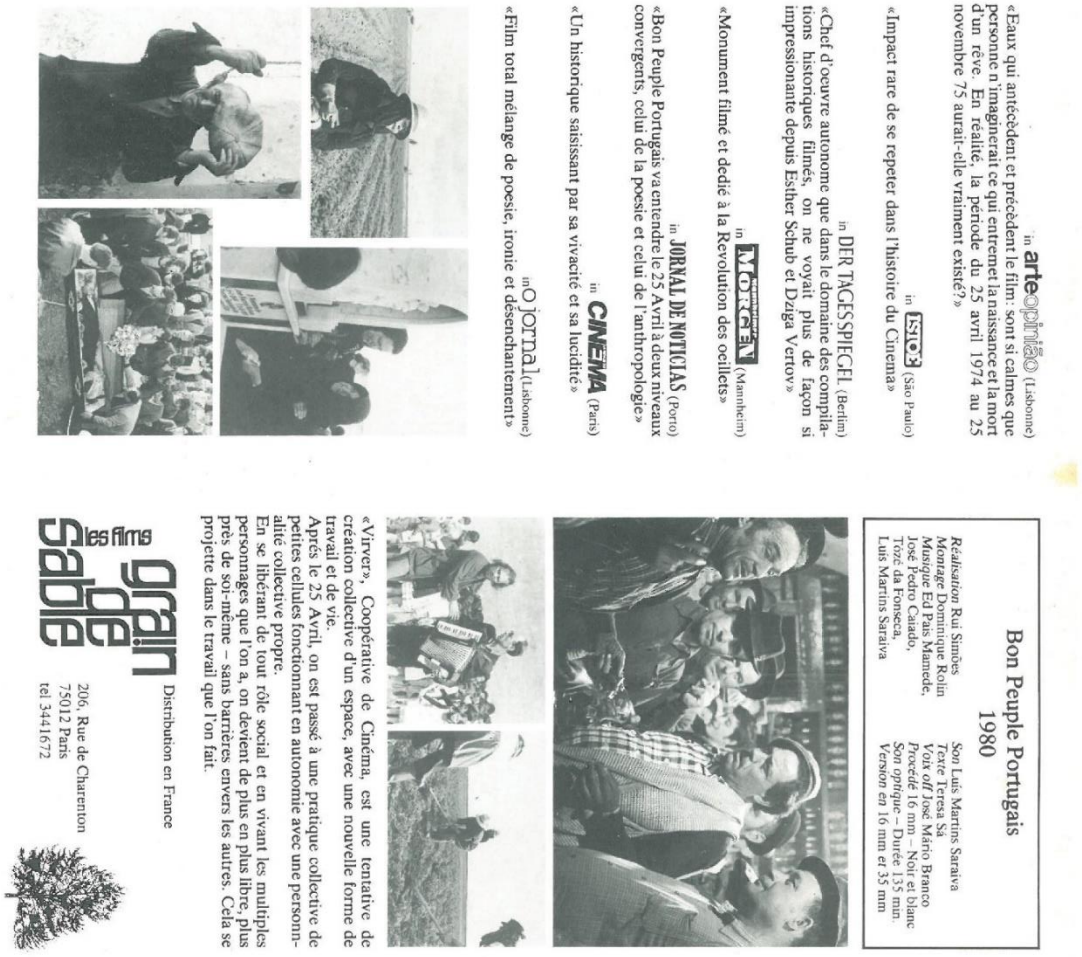
Luís Galvão Telles, Manuel de Oliveira e António Reis e José Nascimento deram o seu acordo telefónicamente.

Ce document est une déclaration collective des différents groupes de cinéastes membres des principales coopératives, qui contestait les compétences accordées au Groupe de travail nommé en 1975 par la direction générale de la Culture populaire et des spectacles, et s'opposait au plan de production annoncé par l'IPC en 1975, en indiquant sa volonté de partager « démocratiquement », entre les coopératives, les subventions attribués individuellement. Apparaissent les signatures entre autres d'Alberto Seixas Santos (Grupo Zero), António de Macedo, Amílcar Lyra, et Leonel Brito (Cinequanon), João et Fernando Matos Silva (Cinequipa), Fernando Lopes, Manuel Costa e Silva et Rogério Ceitil (Centre portugais du cinéma). Il est mentionné en bas à droite que Luís Galvão Teles, Manoel de Oliveira, António Reis et José Nascimento « ont donné leur accord par téléphone ».

**Annexe n°2**

**Recto d'un feuillet bilingue français-portugais de présentation du film *Bon peuple portugais*, dessiné par Judite Cília, tiré à 3000 exemplaires, avril 1981.**

Document extrait des archives personnelles de Rui Simões.



«Eaux qui antécèdent et précèdent le film: sont si calmes que personne n'imaginerait ce qui entremet la naissance et la mort d'un rêve. En réalité, la période du 25 avril 1974 au 25 novembre 75 aurait-elle vraiment existé?»
in arteopinião (Lisbonne)

«Impact rare de se repeter dans l'histoire du Cinema»
in ISTOÉ (São Paulo)

«Chef d'oeuvre autonome que dans le domaine des compilations historiques filmés, on ne voyait plus de façon si impressionante depuis Esther Schub et Dziga Vertov»
in DER TAGESSPIEGEL (Berlim)

«Monument filmé et dedié à la Revolution des oeillets»
in MORGEN (Mannheim)

«Bon Peuple Portugais va entendre le 25 Avril à deux niveaux convergents, celui de la poesie et celui de l'anthropologie»
in JORNAL DE NOTICIAS (Porto)

«Un historique saisissant par sa vivacité et sa lucidité»
in CINEMA (Paris)

«Film total mélange de poesie, ironie et désenchantement»
in O JORNAL (Lisbonne)

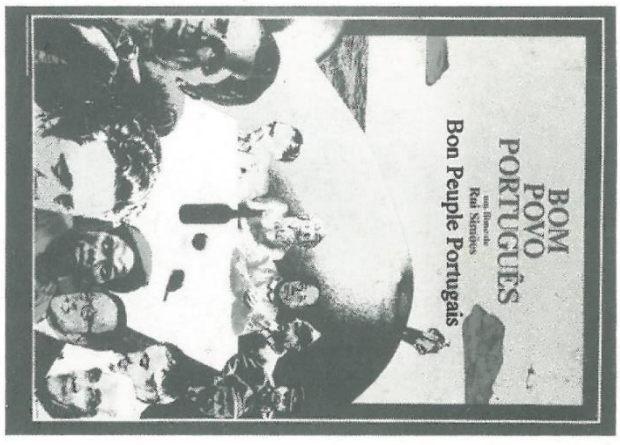
**Bon Peuple Portugais**
**1980**

*Réalisation* Rui Simões
*Montage* Dominique Roün
*Musique* Ed Pais Mamede, José Pedro Caiado, Tózé da Fonseca, Luís Martins Saraiva
*Son* Luís Martins Saraiva
*Texte* Teresa Sá
*Voix off* José Mário Branco
*Procédé* 16 mm – Noir et blanc
*Son optique* – Durée 135 mn.
*Version* en 16 mm et 35 mm

«Virver», Coopérative de Cinéma, est une tentative de création collective d'un espace, avec une nouvelle forme de travail et de vie.
Après le 25 Avril, on est passé à une pratique collective de petites cellules fonctionnant en autonomie avec une personnalité collective propre.
En se libérant de tout rôle social et en vivant les multiples personnages que l'on a, on devient de plus en plus libre, plus près de soi-même – sans barrières envers les autres. Cela se projette dans le travail que l'on fait.

les films grain de sable
Distribution en France
206, Rue de Charenton
75012 Paris
tel: 3441672

Designer Judite Cília – 3000 exs. – Abril 81 – Heska Portuguesa




*2ème Prix «Images et Documents» dans le 9ème Festival Internacional da Figueira da Foz*

*1er Prix du Public et Prix de la Critique pour le Meilleur Film dans la 4ème Mostra Internacional em S. Paulo*

Ce film essaye de retracer l'histoire du Portugal depuis le 25 Avril 74 jusqu'au 25 Novembre 75, telle qu'elle a été ressentie par l'équipe qui tout au long de ce processus était à la fois spectateur, acteur, meneur, mais surtout était totalment engagé dans le processus révolutionnaire en cours.

**Annexe n°3**

**Feuillet-programme du cinéma Studio Saint-Séverin pour *Bon peuple portugais*, Paris, avril 1981.**

Document extrait des archives personnelles de Rui Simões.

**Annexe n°4**

**Programmation du cinéma Universal (Lisbonne) entre octobre 1974 et août 1977.**

Établie à partir du relevé des pages programmes dans le journal *Diário de Lisboa*.

**1974**

*Sambizanga* de Sarah Maldoror (Angola, 1972)

19 octobre – 8 novembre / 15, 16 novembre, 6, 7 et 10 décembre (séances de 0h30)

*Viva la Muerte* de Fernando Arrabal (France, Tunisie, 1971)

19 octobre – 9 décembre / 31 janvier 1975, 1er février 1975 (séances de 0h30)

*La Tierra Prometida* de Miguel Littín (Cuba, Chili, 1973)

9 novembre 1974 – 31 janvier 1975 / 8 février 1975 (séance de 0h30)

*São Bernardo* de Leon Hirszman (Brésil, 1972)

22, 23 novembre (séances de 0h30)

*Cuando despierta el pueblo* du Front national des Travailleurs révolutionnaires du cinéma latino-américain (Chili, 1973)

2 décembre 1974 – 6 février 1975 / 29, 30 novembre (séances de 0h30)

*36, le grand tournant* de Henri de Turenne (France, 1970)

10 décembre 1974 – 17 janvier 1975 / 25 janvier 1975 (séance de 0h30)

Hommage à Jean Vigo

20, 21, 29 décembre (séances de 0h30)

**1975**

*Le Père Noël a les yeux bleus* de Jean Eustache (France, 1966)

11 janvier (séance de 0h30)

*Espoir, sierra de Teruel* d'André Malraux et Boris Peskine (France, 1945)

18 janvier – 10 mars

*Attica* de Cinda Firestone (Etats-Unis, 1974)

1er février – 30 avril

*Tupamaros* de Jan Lindkvist (Uruguay, Suède, 1974)

2 février – 30 avril

*Le Lion à sept têtes* de Glauber Rocha (Brésil, France, Italie, 1970)

7 février – 13 mars

*Antonio das Mortes* de Glauber Rocha (Brésil, 1969)

15, 17 février (séances de 0h30)

*Le Cuirassé Potemkine* de Sergueï Eisenstein (URSS, 1925)

21 février (séance de 0h30)

*Boudu sauvé des eaux* de Jean Renoir (France, 1932)

22 février (séance de 0h30)

*Le Retour d'Afrique* d'Alain Tanner (Suisse, France, 1973)

28 février (séance de 0h30)

*Ludwig, requiem pour un roi vierge* de Hans-Jürgen Syberberg (RFA, 1972)

7 mars (séance de 0h30)

*Family Life* de Ken Loach (Royaume-Uni, 1971)

8 mars (séance de 0h30) / 24 mai – 29 mai

*Les Fusils* de Ruy Guerra (Brésil, Argentine, 1964)

11 mars – 15 avril

*Coup pour coup* de Marin Karmitz (France, RFA, 1972)

14 mars – 30 avril / 27 décembre 1975 – 2 janvier 1976

*J'irai comme un cheval fou* de Fernando Arrabal (France, 1973)

16 avril – 14 mai / 19 juillet – 26 juillet

*Le Courage du peuple* de Jorge Sanjinés (Bolivie, Italie, 1971)

2 mai – 26 juillet

*Le Sourire vertical* de Robert Lapoujade (France, 1973)

12 mai – 23 mai

*La Mort d'un bûcheron* de Gilles Carles (Canada, 1973)

30 mai – 13 juin / 19 juillet – 26 juillet

*Valparaiso, Valparaiso* de Pascal Aubier (France, 1971)

14 juin – 26 juillet

- Pas de programmes annoncés du 27 juillet au 12 septembre ; la salle semble avoir été fermée pour des travaux. La programmation reprend le 13 septembre. Dans la page des programmes du 13 septembre, il est mentionné : « Nouveaux sièges – air conditionné » (Source : *Diário de Lisboa*, 13 septembre 1975, p. 19).

Hommage à Sergueï Eisenstein

*Octobre* (URSS, 1928)

13 septembre – 17 octobre / 22 novembre – 14 décembre[811]

*La Grève* (URSS, 1925)

13 septembre – 17 octobre

*La Ligne générale* (URSS, 1929)

13 septembre – 17 octobre / 15 décembre – 19 décembre

*Le Détachement féminin rouge* de Jie Fu et Wenzhan Pan (Chine, 1970).

18 octobre – 10 novembre

*Sambizanga* de Sarah Maldoror (Angola, 1972)

11 novembre – 21 novembre

*Les Conspirateurs* de Joaquim Pedro de Andrade (Brésil, Italie, 1972)

11 novembre – 21 novembre

*Titre portugais : *A Luta do Povo de Angola* ; il s'agit peut-être du film français *Guerre du peuple en Angola* de Bruno Muel, Marcel Trillat, et Antoine Bonfanti (1975).

11 novembre – 21 novembre

*Le Sel de la terre* de Herbert J. Biberman (Etats-Unis, 1954)

22 novembre – 26 décembre

*La Tierra Prometida* de Miguel Littín (Cuba, Chili, 1973)

20 décembre – 26 décembre

*Heat* de Paul Morrissey (Etats-Unis, 1972)

20 décembre (séance de 0h30)

*Camarades* de Marin Karmitz (France, 1970)

27 décembre 1975 – 23 janvier 1976

*Flesh* de Paul Morrissey (Etats-Unis, 1968)

27 décembre (séance de 0h30)

**1976**

*Erica Minor* de Bertrand van Effenterre (Suisse, 1974)

3 janvier – 23 janvier

*Viva la Muerte* de Fernando Arrabal (France, Tunisie, 1971)

---

[811] Les archives (en ligne) du journal ne sont pas en ligne pour la période du 26 novembre au 14 décembre.

10 janvier (séance de 0h)

*Trash* de Paul Morrissey (Etats-Unis, 1970)

17 janvier, 3 avril, 12 juin (séances de 0h ou 0h30) / 30 juillet – 5 août / 18 – 22 septembre

*Que viva Mexico!* de Sergueï Eisenstein (Mexique, URSS, 1931)

24 janvier – 20 février

*Titre portugais : *Viva Cuba* ; il est indiqué qu'il s'agit d'un film d'Agnès Varda, sans doute son court-métrage *Salut les Cubains* (France, Cuba, 1971).

24 janvier – 20 février

*La Grève* de Sergueï Eisenstein (URSS, 1925)

24 janvier – 30 janvier / 4 – 9 septembre

*Le Sang du condor* de Jorge Sanjinés (Bolivie, 1969)

31 janvier – 14 mars / 21 juin (séance gratuite à 19h) / 30 novembre – 28 décembre

*Flesh* de Paul Morrissey (Etats-Unis, 1968)

31 janvier (séance de 0h) / 30 juillet – 5 août / 18 – 22 septembre

*Heat* de Paul Morrissey (Etats-Unis, 1972)

14, 28 février, 10 avril, 7 août (séances de 0h ou 0h30) / 30 juillet – 5 août / 18 – 22 septembre

*Le Courage du peuple* de Jorge Sanjinés (Bolivie, Italie, 1971)

18 – 20 février / 25 juin (séance gratuite à 19h) / 30 novembre – 28 décembre

*La Vraie nature de Bernadette* de Gilles Carles (Canada, 1972)

20 – 21 février

*Dieu, Patrie, Autorité* de Rui Simões (Portugal, 1976)

21 février – 15 avril

*Mao Zedong et la révolution culturelle* de Nagisa Oshima (Japon, 1969)

15 mars – 9 avril

*Le Sourire vertical* de Robert Lapoujade (France, 1973)

20 mars, 21 mai, 26 juin (séances de 0h30)

*La Mort d'un bûcheron* de Gilles Carles (Canada, 1973)

27 mars, 17 avril, 5 juin (séances de 0h30)

*La Chine est proche* de Marco Bellocchio (Italie, 1968)

10 avril – 4 mai

*Le Lion à sept têtes* de Glauber Rocha (Brésil, France, Italie, 1970)

24, 26, 27, 28, 29 avril (séances de 0h30)

*Le Petit garçon* de Nagisa Oshima (Japon, 1970)

5 – 14 mai / 17 – 18 mai

*La Cérémonie* de Nagisa Oshima (Japon, 1971)

5 – 14 mai / 17 – 18 mai

*Titre portugais : *Comissario da Luz* ; il n'a pas été possible d'identifier ce titre plus précisément.

15 mai – 18 juin

*Journal d'un voleur de Shinjuku* de Nagisa Oshima (Japon, 1969)

15 – 16 mai / 15 – 18 juin / 20 – 25 août

*Liberdade para José Diogo* de Luís Galvão Teles (Portugal, 1976)

19 mai – 4 juin

*Cooperativa Agrícola Torre Bela* de Luís Galvão Teles (Portugal, 1976)

19 mai – 4 juin

*Greve na Construção Civil* de Cinequanon (Portugal, 1976)

19 – 28 mai

*Teatro Popular – Beira Baixa* d'António de Macedo (Portugal, 1975)

19 – 28 mai

*Ocupações de Terras na Beira Baixa* d'António de Macedo (Portugal, 1976)

19 – 28 mai

*J'irai comme un cheval fou* de Fernando Arrabal (France, 1973)

29 mai, 4 septembre, 6 novembre (séances de 0h30)

*Tendres chasseurs* de Ruy Guerra (France, Brésil, Panama, 1970)

5 – 14 juin

*O Funeral do Patrão* de Eduardo Geada (Portugal, 1976)

19 juin – 7 juillet

*Que Farei Eu Com Esta Espada?* de João César Monteiro (Portugal, 1976)

19 juin – 7 juillet

*La Ligne générale* (URSS, 1929)

19 juin (séance gratuite à 19h) / 4 – 9 septembre

*Le Sel de la terre* de Herbert J. Biberman (Etats-Unis, 1954)

23 juin (séance gratuite à 19h) / 10 – 17 septembre

*Coup pour coup* de Marin Karmitz (France, RFA, 1972)

24 juin (séance gratuite à 19h) / 10 – 17 septembre

*Barronhos – Quem Teve Medo do Poder Popular?* de Luís Filipe Rocha (Portugal, 1976)

26 juin (séance gratuite à 19h), 28 juin (séance de 0h30), 29 juin – 7 juillet

*Vase de Noces* de Thierry Zéno (Belgique, 1974).

3 juillet (séance de 0h30) / 20 – 25 août

*La Ruée vers l'or* de Charles Chaplin (Etats-Unis, 1925)

8 – 14 juillet

*Les Temps modernes* de Charles Chaplin (Etats-Unis, 1936)

8 – 14 juillet

*Les Lumières de la ville* de Charles Chaplin (Etats-Unis, 1931)

10, 17 juillet (séances de 0h30)

*Les Feux de la rampe* de Charles Chaplin (Etats-Unis, 1952)

15 – 21 juillet

*Le Dictateur* de Charles Chaplin (Etats-Unis, 1940)

15 – 21 juillet

*Le Décaméron* de Pier Paolo Pasolini (France, Italie, RFA, 1971)

22 – 25 juillet

*Les Mille et une nuits* de Pier Paolo Pasolini (Italie, France, 1974)

26 – 27 juillet

*Les Contes de Canterbury* de Pier Paolo Pasolini (Italie, France, 1972)

28 – 29 juillet

*Boudu sauvé des eaux* de Jean Renoir (France, 1932)

6 – 11 août

*Partie de Campagne* de Jean Renoir (France, 1936) (accompagné d'après le programme d'une « rencontre avec Jean Renoir », sans plus de précisions)

6 – 11 août

*Cris et chuchotements* d'Ingmar Bergman (Suède, 1972)

12 – 19 août / 14 août (séance de 0h30)

*La Honte* d'Ingmar Bergman (Suède, 1968)

12 – 19 août

*Fellini Roma* de Federico Fellini (Italie, France, 1972)

26 août – 3 septembre / 28 août (séance de 0h30)

*Satyricon* de Federico Fellini (Italie, France, 1969)

26 août – 3 septembre

*Octobre* de Sergueï Eisenstein (URSS, 1928)

4 – 9 septembre

*Numéro deux* de Jean-Luc Godard (France, 1975)

23 septembre – 5 novembre[812] / 25 septembre, 2 octobre, 13, 14, 19, 20 novembre (séances de 0h30) / 22 – 29 octobre

*Une femme mariée* de Jean-Luc Godard (France, 1964)

23 septembre – 1er octobre / 22 – 29 octobre

*Salo ou les 120 journées de Sodome* de Pier Paolo Pasolini (Italie, France, 1975)

2 octobre – 21 octobre

*Themroc* de Claude Faraldo (France, 1973)

22 – 29 octobre

*Têtes coupées* de Glauber Rocha (Brésil, Espagne, 1970)

23 octobre – 5 novembre

*Viridiana* de Luis Buñuel (Espagne, Mexique, 1961)

29 octobre – 5 novembre

*The Servant* de Joseph Losey (Royaume-Uni, 1963)

30 octobre (séance de 0h30)

*Barravento* de Glauber Rocha (Brésil, 1962)

6 – 12 novembre

*La Fille du garde-barrière* de Jérôme Savary (France, 1975)

6 – 12 novembre

*Câncer* de Glauber Rocha (Brésil, 1972)

6 – 12 novembre

*La Maman et la Putain* de Jean Eustache (France, 1973)

13 – 19 novembre

*Husbands* de John Cassavetes (Etats-Unis, 1970)

13 – 19 novembre

*Ludwig, requiem pour un roi vierge* de Hans-Jürgen Syberberg (RFA, 1972)

20 – 25 novembre

*Charles mort ou vif* d'Alain Tanner (Suisse, 1969)

20 – 25 novembre

*Lola Montès* de Max Ophüls (France, RFA, 1955)

26 – 29 novembre

---

[812] Il est indiqué sur le programme : « Sessions réservées aux membres de l'AEFA : inscriptions au 10, Escadinhas da Achada ou directement au cinéma Universal, 175 rue da Beneficência, téléphone : 774 402 »

*La Tierra Prometida* de Miguel Littín (Cuba, Chili, 1973)

26 – 29 novembre

*La Pendaison* de Nagisa Oshima (Japon, 1968)

26 – 29 novembre

*L'Ennemi principal* de Jorge Sanjinés (Bolivie, Pérou, 1974)

30 novembre 1976 – 2 janvier 1977

*L'An 01* de Jacques Doillon (France, 1973)

29 décembre 1976 – 3 mars 1977

**1977**

*Les Martyrs de l'amour* de Jan Nemec (Tchécoslovaquie, 1967)

3 – 25 janvier

*Viva Portugal!* de Christiane Gerhards, Malte Rauch, Samuel Schirmbeck, Serge July (France, RFA, 1975)

22 janvier – 24 février / 11 – 17 mars

*Dieu, Patrie, Autorité* de Rui Simões (Portugal, 1976)

25 février – 3 mars

*Le Chacal de Nahueltoro* de Miguel Littin (Chili, Mexique, 1969)[813]

4 – 31 mars

*L'Empire des sens* de Nagisa Oshima (Japon, France, 1976)

11 – 17 mars

*Ivan le terrible* de Sergueï Eisenstein (URSS, 1945)

18 – 23 mars

*Le Troisième homme* de Carol Reed (Royaume-Uni, 1949)

24 – 31 mars

*La Règle du jeu* de Jean Renoir (France, 1939)

24 – 31 mars

*Heat* de Paul Morrissey (Etats-Unis, 1972)

1er – 3 avril

*Flesh* de Paul Morrissey (Etats-Unis, 1968)

1er – 3 avril

[813] Dans le programme, il est mentionné que ce film est « produit par l'Université catholique du Chili ».

*Trash* de Paul Morrissey (Etats-Unis, 1970)

1er – 3 avril

*1900* (1ère partie) de Bernardo Bertolucci (Italie, France, RFA, 1976)

4 avril / 7, 8, 9 avril (séances de 0h)

*Quatre nuits d'un rêveur* de Robert Bresson (France, Italie, 1971)

5 – 10 avril

*J'irai comme un cheval fou* de Fernando Arrabal (France, 1973)

5 – 25 avril / 1er août

*Charles mort ou vif* d'Alain Tanner (Suisse, 1969)

5 – 10 avril

*1900* (2nde partie) de Bernardo Bertolucci (Italie, France, RFA, 1976)

11 – 17 avril / 15, 16 avril (séances de 0h)

*La Grande bouffe* de Marco Ferreri (Italie, France, 1973)

18 – 25 avril / 22, 23 avril (séances de 0h)

*Le Mépris* de Jean-Luc Godard (France, Italie, 1963)

26 avril – 1er mai / 29, 30 avril (séances de 0h30)

*Belle de jour* de Luis Buñuel (France, Italie, 1967)

2 – 5 mai

« Semaine du cinéma socialiste du 6 au 10 mai inclus. 3 films différents chaque jour[814] »

*Portier de nuit* de Liliana Cavani (Italie, Etats-Unis, 1974)

11 – 18 mai

*O Casamento* d'Arnaldo Jabor (Brésil, 1976)

19 – 25 mai

*Os Demónios de Alcácer Quibir* de José Fonseca e Costa (Portugal, 1977)

19 – 25 mai

*La Vie privée de Sherlock Holmes* de Billy Wilder (Etats-Unis, Royaume-Uni, 1970)

26 – 29 mai

*Embrasse-moi, idiot !* de Billy Wilder (Etats-Unis, 1964)

26 – 29 mai

---

[814] Traduit du programme en portugais. Les titres des films de cette semaine ne sont pas mentionnés.

*Une passion* d'Ingmar Bergman (Suède, 1969)

30 mai – 2 juin

*La Honte* d'Ingmar Bergman (Suède, 1968)

30 mai – 2 juin

*Vivre sa vie* de Jean-Luc Godard (France, 1962)

3 – 5 juin

*Made in U.S.A.* de Jean-Luc Godard (France, 1966)

3 – 5 juin

*Une femme mariée* de Jean-Luc Godard (France, 1964)

6 – 12 juin / 18 – 26 juillet

*Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard (France, Italie, 1965)

6 – 12 juin

*Week-end* de Jean-Luc Godard (France, Italie, 1967)

13 juin

*Numéro deux* de Jean-Luc Godard (France, 1975)

13 juin

*Tristana* de Luis Buñuel (Espagne, Italie, France, 1970)

14 – 16 juin

*Le Charme discret de la bourgeoisie* de Luis Buñuel (France, 1972)

14 – 16 juin

*Au nom du père* de Marco Bellocchio (Italie, 1972)

17 – 20 juin

*Viol en première page* de Marco Bellocchio (Italie, France, 1972)

17 – 20 juin

*La Poussière, la sueur et la poudre* de Dick Richards (Etats-Unis, 1972)

21 – 22 juin

*Loin de la foule déchaînée* de John Schlesinger (Royaume-Uni, 1967)

21 – 22 juin

*La Fille de Ryan* de David Lean (Royaume-Uni, 1970)

23 – 26 juin

*Le Chevalier des Sables* de Vincente Minnelli (Etats-Unis, 1965)

23 – 26 juin

*Soldat bleu* de Ralph Nelson (Etats-Unis, 1970)

23 – 30 juin

*L'uomo dalla pistola d'oro* d'Alfonso Balcazar (Espagne, Italie, 1965)

27 – 30 juin

*L'Homme sauvage* de Robert Mulligan (Etats-Unis, 1968)

1er – 11 juillet

*Rio Lobo* d'Howard Hawks (Etats-Unis, 1970)

1er – 11 juillet

*Fais-moi très mal mais couvre-moi de baisers* de Dino Risi (Italie, France, 1968)

12 – 17 juillet

*Sexe fou* de Dino Risi (Italie, 1973)

12 – 17 juillet

*Lola Montès* de Max Ophüls (France, RFA, 1955)

18 – 26 juillet

*Le Courage du peuple* de Jorge Sanjinés (Bolivie, Italie, 1971)

27 – 31 juillet

*Le Sel de la terre* de Herbert J. Biberman (Etats-Unis, 1954)

27 – 31 juillet

*Le Sourire vertical* de Robert Lapoujade (France, 1973)

1er août

Hommage à Charles Chaplin

*Le Dictateur* de Charles Chaplin (Etats-Unis, 1940)

2 – 16 août

*Un roi à New York* de Charles Chaplin (Royaume-Uni, 1957)

2 – 16 août

*Les Lumières de la ville* de Charles Chaplin (Etats-Unis, 1931)

3 – 16 août

*Les Temps modernes* de Charles Chaplin (Etats-Unis, 1936)

9 – 16 août

*La Ruée vers l'or* de Charles Chaplin (Etats-Unis, 1925)

9 – 16 août

*Les Feux de la rampe* de Charles Chaplin (Etats-Unis, 1952)

9 – 16 août

*Monte Walsh* de William A. Fraker (Etats-Unis, 1970)

17 – 24 août

*Deux hommes en fuite* de Joseph Losey (Royaume-Uni, 1970)

17 – 24 août

*Les Garçons de la bande* de William Friedkin (Etats-Unis, 1970)

*Le Garde du corps* d'Akira Kurosawa (Japon, 1961)

17 – 24 août

*L'Horloger de Saint-Paul* de Bertrand Tavernier (France, 1974)

25 – 29 août

*The Magic Christian* de Joseph MacGrath (Royaume-Uni, 1969)

25 – 29 août

*Guet-apens* de Sam Peckinpah (Etats-Unis, 1972)

25 – 27 août

*L'important c'est d'aimer* d'Andrzej Żuławski (France, Italie, RFA, 1975)

25 – 29 août

- A partir du 29 août, la programmation du cinéma Universal disparaît des pages du *Diário de Lisboa*. Elle réapparaîtra le 11 janvier 1978 pour s'étirer jusqu'au 4 mars 1978 avant de disparaître à nouveau. Durant cette période, les films programmés sont des westerns, des films d'aventure ou d'action, et notamment des films indiens issus de Bollywood, ce qui laisse penser que la salle n'est à ce moment-là plus détenu par les mêmes personnes.

## Annexe n°5

**Détails et destinations des copies du film *Dieu, Patrie, Autorité* (1976-1979).**
Établie à partir des archives personnelles de Rui Simões (Real Ficção, archives, boîte n°2).

Version française 16 mm
1976 : Barcelone, Madrid, Benalmádena (Espagne), Pesaro (Italie)
1977 : Cannes, Toulouse, Poitiers (France), Liège, Anvers, Gand, Louvain, Bruxelles (Belgique), Cap-Vert
1978 : Guinée-Bissau, Montréal (Canada), Carthage (Tunisie)
1979 : Belgrade (Serbie), Zagreb (Croatie), Skopje (Macédoine), Celje, Kranj, Ljubljana (Slovénie), Bruxelles (Belgique), Copenhague (Danemark), Pays-Bas

Version française 35 mm
1976 : Bruxelles
1977 : Berlin (Allemagne), Moscou (Russie), Ourense (Espagne), Bruxelles
1978 : Montréal, Macao (Chine), Bruxelles
1979 : Bruxelles

Version anglaise 16 mm
1977 : Londres (Royaume-Uni)
1978 : Stockholm (Suède), Vancouver, Toronto, Montréal (Canada), San Francisco, Berkeley (États-Unis)

Version anglaise 35 mm
Sans mention de dates : Berlin, Californie

Version espagnole 35 mm
1977 : Équateur, Madrid
1978 : Colombie, Barcelone, Carthagène (Espagne), La Havane (Cuba), Algérie,
1979 : Grenade (Espagne), Angola, Hongrie

Version originale 35 mm
1978 : São Paulo (Brésil), Carthage (Tunisie), Berkeley (États-Unis), Barcelone, Suède, Cap-Vert

## Annexe n°6

**Liste des sorties en salles de films portugais entre le 25 avril 1974 et 1982.**

Établie à partir de la filmographie raisonnée.

**1974**

| | |
|---|---|
| 2 mai | *Jaime* d'António Reis (court-métrage) |
| 3 mai | *Le Mal aimé* de Fernando Matos Silva |
| 1er oct. | *Sofia e a Educação Sexual* d'Eduardo Geada |

**1975**

| | |
|---|---|
| 6 janv. | *Cartas na Mesa* de Rogério Ceitil |
| 17 janv. | *A Matança do Tempo* d'António Almeida Lopes (court-métrage) |
| 28 mai | *Vamos ao Nimas* de Lauro António (court-métrage) |
| 18 sept. | *La Douceur de nos mœurs* d'Alberto Seixas Santos |
| 21 nov. | *Benilde ou la Vierge Mère* de Manoel de Oliveira |
| 12 déc. | *Prefácio a Vergílio Ferreira* de Lauro António |

**1976**

| | |
|---|---|
| 30 janv. | *Sinfonia duma Cidade: Porto* de César Guerra Leal (court-métrage) |
| 21 fév. | *Dieu, Patrie, Autorité* de Rui Simões |
| 19 mai | *Cooperativa Agrícola Torre Bela* de Luís Galvão Teles |
| 19 mai | *Ocupação de Terras na Beira Baixa* d'António de Macedo |
| 19 mai | *Teatro Popular – Beira Baixa* d'António de Macedo |
| 19 mai | *Greve na Construção Civil* de Cinequanon (court-métrage) |
| 19 mai | *Liberdade para José Diogo* de Luís Galvão Teles |
| 11 juin | *Trás-os-Montes* d'António Reis et Margarida Cordeiro |
| 14 juin | *Máscaras* de Noémia Delgado |
| 16 juin | *Cântico Final* de Manuel Guimarães |
| 19 juin | *Barronhos – Quem Teve Medo do Poder Popular?* de Luís Filipe Rocha |
| 19 juin | *O Funeral do Patrão* d'Eduardo Geada |
| 19 juin | *Que ferais-je de cette épée ?* de João César Monteiro |

**1977**

| | |
|---|---|
| 9 avril | *Les Démons d'Alcácer Quibir* de José Fonseca e Costa |
| | + *O Encoberto* de Fernando Lopes (court-métrage) |
| 21 oct. | *As Ruínas no Interior* de José de Sá Caetano |
| | + *24 Imagens por Segundo* de Faria de Almeida (court-métrage) |
| 9 déc. | *O Princípio da Sabedoria* d'António de Macedo |

**1978**

| | |
|---|---|
| 4 mars | *Nós Por Cá Todos Bem* de Fernando Lopes |
| | + *Júlio de Matos… Hospital?* de José Carlos Marques (court-métrage) |
| 14 avr. | *"Gabriela" em Portugal* de Perdigão Queiroga (court-métrage) |
| 9 mai | *O Rei das Berlengas* d'Artur Semedo |
| | + *O Caldo de Pedra* d'Artur Correia (court-métrage) |
| 19 mai | *Veredas* de João César Monteiro |
| | + *Beth* de Mário Neves |
| 23 juin | *O Zé Povinho na Revolução* de Lauro António (court-métrage) |
| 15 sept. | *La Confédération* de Luís Galvão Teles |

**1979**

| | |
|---|---|
| 26 janv. | *A Recompensa* d'Artur Duarte |
| 1er fév. | *O Grão de Milho* d'Artur Correia (court-métrage) |
| 3 avr. | *As Horas de Maria* d'António de Macedo |
| 25 nov. | *Amour de perdition* de Manoel de Oliveira |

**1980**

| | |
|---|---|
| 29 août | *O Príncipe com Orelhas de Burro* d'António de Macedo |
| 26 sept. | *Bárbara* d'Alfredo Tropa |
| 16 oct. | *Verde Por Fora, Vermelho Por Dentro* de Ricardo Costa |
| 17 oct. | *Manhã Submersa* de Lauro António |
| 26 oct. | *O Diabo Desceu à Vila* de Teixeira da Fonseca |
| 5 nov. | *Pitões: Aldeia do Barroso* de Ricardo Costa |
| 20 nov. | *A Santa Aliança* de Eduardo Geada |

**1981**

| | |
|---|---|
| 27 fév. | *Kilas, o Mau da Fita* de José Fonseca e Costa |
| 13 mars | *Velhos São os Trapos* de Monique Rutler |
| 24 avr. | *Cerromaior* de Luís Filipe Rocha |
| 7 mai | *A Culpa* d'António Victorino d'Almeida |
| 8 mai | *Oxalá* d'António-Pedro Vasconcelos |
| 18 nov. | *Bon peuple portugais* de Rui Simões |
| 3 déc. | *Francisca* de Manoel de Oliveira |

**1982**

| | |
|---|---|
| 19 fév. | *A Vida é Bela.?!* de Luís Galvão Teles |
| 6 mai | *Silvestre* de João César Monteiro |
| 12 mai | *Moi, l'autre* de João Botelho |

# FILMOGRAPHIE RAISONNÉE

Cette filmographie tente de regrouper tous types de production audiovisuelle et cinématographique en 8, 16 et 35 millimètres, produits pour la télévision, le cinéma ou des modes de diffusion parallèles ainsi que quelques titres de films amateurs, au Portugal entre le 25 avril 1974[815] et 1982.

Une des principales sources pour la constituer est l'ouvrage de l'écrivain et professeur José de Matos-Cruz, *Prontuário do Cinema Português 1896-1989*, publié en 1989, et qui est une des grandes tentatives d'inventaire du cinéma portugais. À cela s'ajoutent des filmographies spécifiques au cinéma produit pendant et après la Révolution portugaise de 1974-1975 présentes dans l'ouvrage *Portugal : um retrato cinematográfico*, notamment le chapitre « Imagens da Revolução » encore de José de Matos-Cruz (p. 84-105), et le catalogue *25 Abril Imagens*, édité par la Cinémathèque portugaise en avril 1984.

Autre source, la liste des titres disponibles à l'ANIM (Archive nationale des images en mouvement de la Cinémathèque portugaise) permet également de préciser cette liste.

Par ailleurs, le site Internet http://www.cinept.ubi.pt/pt/ conçu pour les étudiants de cinéma de l'Université de Beira Interior au Portugal est également une ressource très riche, où figurent souvent des images, des extraits, des bandes annonces, voire des films complets en ligne recensés sur YouTube ou Vimeo.

Enfin, pour les titres diffusés dans des programmes télévisés, l'inventaire exhaustif reste à faire ; longtemps, ce travail était ralenti par les conditions d'accès rédhibitoires aux archives de la télévision portugaise (RTP). Cependant, depuis 2014, RTP a lancé un projet de plateforme pour diffuser et permettre la consultation de ses archives, numérisées et classées au fur et à mesure. Le site a été refondé et relancé sous l'appellation *RTP Arquivos* en mars 2017 ; progressivement, tout un contenu jusqu'ici peu accessible est désormais visible et permet de compléter cette filmographie avec les programmes tournés pour la télévision pendant le PREC.

Durant les recherches autour de ce cinéma, quelques titres ont été trouvés et ajoutés en conséquence. Cependant, cette filmographie n'est toujours pas parfaite car bien qu'introduisant de nombreux films documentaires produits pour la télévision portugaise (RTP), il apparaît évident que tous les titres ne sont pas encore recensés.

---

[815] À l'exception de quelques films produits avant le 25 avril 1974, mais sortis ou diffusés uniquement après pour des raisons logistiques ou, bien souvent, à cause de blocages antérieurs liées la censure salazariste. C'est ainsi le cas de *La Douceur de nos moeurs* d'Alberto Seixas Santos (1975), de *Cartas na Mesa* de Rogério Ceitil (1975), de *Falamos de Rio de Onor* d'António Campos (1974), du *Mai aimé* de Fernando Matos Silva (1974) et de *Sofia e a Educação Sexual* d'Eduardo Geada (1974). Par ailleurs, la plupart d'entre eux sont des films dont la teneur esthétique et politique annonce et ouvre symboliquement l'après 25 avril 1974.

Sont inclus dans cette filmographie les films documentaires étrangers tournés au Portugal, mais nous avons exclu les quelques films étrangers de fiction tournés au Portugal durant cette époque (et qui n'utilisent le pays que comme décor extérieur et anecdotique sans que la situation politique ne joue un grand rôle), sauf lorsqu'ils étaient coproduits avec une société au Portugal (ce qui est le cas de plusieurs films au début des années 1980 avec la VO Filmes notamment).

Les films ont été regroupés par entités de réalisation et de production (coopératives et/ou réalisateurs). Dans chaque groupe, les films sont classés par ordre chronologique puis par ordre alphabétique, sauf pour les programmes télévisés recensés pour lesquels la date de diffusion (quand elle est connue via les archives de la RTP) a été privilégiée sur le classement alphabétique des titres.

Typologie :

Première ligne : les titres originaux sont indiqués en portugais, suivis du titre en français s'il est connu.

Deuxième ligne : sont indiqués dans l'ordre, le (ou les) réalisateur(s), la durée, le genre[816], des indications sur le format, et le (ou les) producteur(s).

Troisième ligne (facultative) : pour certains films, notamment ceux cités dans la thèse, un petit résumé original tente de donner une meilleure idée de ce dont il s'agit.

Quatrième ligne : les dates de mise en production (liées notamment à l'obtention des subventions de l'IPC par exemple) et de tournage ont été privilégiés quand c'est possible. Ainsi, un intitulé du type « Production 1972-1974 » indique que le film a été produit, tourné et finalisé durant la période 1972-1974, la date de sortie en salles peut intervenir un an après (voire plus, au regard des problèmes de distribution au Portugal). C'est pour cela qu'il peut y avoir des différences avec les dates affichées dans le corps de la thèse, où, de manière assez classique, les dates de sortie des films sont privilégiées. Pour les longs-métrages, la date de sortie en salles est précisée si elle est connue.

[816] À des fins de facilité de lecture, il a été décidé de catégoriser les films en quatre nuances de genres assez amples – actualités, documentaire, fiction, animation – qui, si elles ne sont pas pertinentes, donnent une idée du type de productions des années 1974-1982.

**Coopératives**

- Centre portugais de cinéma (CPC)

Officialisé en 1971, la coopérative de cinéastes Centre portugais de cinéma (CPC) permit aux cinéastes de mutualiser leurs moyens de production et surtout de bénéficier d'un système de soutien financier opéré par la Fondation Calouste Gulbenkian. Symboliquement, la production du film *Le Passé et le Présent* de Manoel de Oliveira fut retenu comme premier film réalisé au sein du CPC et fut présenté en 1972. Le CPC traversa le PREC avec difficultés, subissant en quelque sorte une explosion : les membres quittèrent tour à tour le CPC pour former d'autres coopératives (Cinequipa et Cinequanon notamment). L'activité du CPC perdura jusqu'en 1980, mais l'épuisant processus de production d'*Amour de perdition* de Manoel de Oliveira (de 1976 à 1979) signa la fin du CPC.

1974

**Courts-métrages**

*Jaime*

António Reis / 35 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / CPC, Telecine-Moro

Interné parce qu'atteint de schizophrénie paranoïaque à l'âge de 38 ans, le paysan Jaime Fernandes, a réalisé entre ses 65 ans et sa mort à 69 ans, une œuvre picturale incroyable influencée par son milieu social et l'environnement hospitalier.

[Sortie cinéma le 2 mai 1974]

**Longs-métrages**

*Benilde ou a Virgem Mãe* (*Benilde ou la Vierge Mère*)

Manoel de Oliveira / 112 min / Fiction / 35 mm / Couleur / Tobis Portuguesa, CPC, IPC

Portugal, années 1930. La jeune Benilde, vivant avec son père dans l'Alentejo, tombe mystérieusement enceinte, provoquant la stupéfaction des parents et voisins. Elle attribue la grossesse à une intervention surnaturelle.

[Sortie cinéma le 21 nov. 1975]

*Brandos Costumes* (*La Douceur de nos mœurs*)

Alberto Seixas Santos / 75 min / Fiction / 35 mm / N&B et couleur / Tobis Portuguesa, CPC

Scènes de la vie domestique d'une famille de la moyenne bourgeoisie alternent avec des « actualités » sur l'ascension, la gloire et la chute de l'*Estado Novo*, traçant un parallèle entre la figure du père traditionnel et du dictateur Salazar.

[Production 1972-1974 – Sortie cinéma le 18 sept. 1975]

*Cartas na Mesa*

Rogério Ceitil / 92 min / Fiction / 35 mm / N&B / Tobis Portuguesa, CPC, IPC

[Production 1973-1974 – Sortie cinéma le 6 janv. 1975]

*O Mal Amado* (*Le Mal aimé*)

Fernando Matos Silva / Fiction / 35 mm / N&B / CPC

Les Soares forment un couple bourgeois dans un beau quartier de Lisbonne, cependant leur fils, João, préfère assister à des réunions politiques plutôt que de suivre les cours d'économie à l'université. Son père lui trouve un travail, mais la situation se complique quand sa responsable s'éprend de lui.

[Production 1972-1973 – Sortie cinéma le 3 mai 1974]

*Máscaras*

Noémia Delgado / 115 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / CPC, IPC

Les rites séculaires des fêtes de Noël dans la région de Trás-os-Montes.

[Sortie cinéma le 14 juin 1976]

*Trás-os-Montes*

António Reis, Margarida Cordeiro / 110 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Tobis Portuguesa, CPC, RTP, IPC

La région de Trás-os-Montes au Nord-est du Portugal, ses enfants, ses vieux, l'agriculture de subsistance, le collectivisme agricole et pastoral, l'émigration, dans un décor dominé par la nature.

[Sortie cinéma le 11 juin 1976]

1975

**Programme « Cantigamente » (RTP)**

*Cantigamente* (1) à (6)

Fernando Lopes (1), António-Pedro Vasconcelos (2), José Álvaro Morais (3), Rogério Ceitil (4), Ernesto de Sousa (5), António Escudeiro (6) / 491 min – Série de 6 épisodes / Documentaire / 16 mm / N&B et couleur / CPC, RTP

L'histoire du Portugal du XXe siècle (depuis 1910) à travers les chansons d'antan.

[Diffusé sur RTP le 13 mars 1976 (1), le 10 avril 1976 (2), le 8 mai 1976 (3), le 1er juillet 1976 (4), le 1er août 1976 (5), et le 27 sept. 1976 (6)]

**Longs-métrages**

*Amor de Perdição* (*Amour de perdition*)

Manoel de Oliveira / 252 min / Fiction / 16 mm / Couleur / IPC, CPC, RTP, Tobis Portuguesa, Cinequipa

Tragédie amoureuse entre Teresa de Albuquerque et Simão Botelho, séparés par les rivalités entre leurs deux familles, tirée du roman éponyme de Camilo Castelo Branco.

[Production 1976-1978 – Sortie cinéma le 25 nov. 1979]

*Antes do Adeus*

Rogério Ceitil / 95 min / Fiction / 16 mm / Couleur / CPC, IPC

[Pas de sortie commerciale]

*Nós Por Cá Todos Bem*

Fernando Lopes / 81 min / Fiction / 16 mm / Couleur / CPC, IPC

Portrait du village d'origine du réalisateur, Várzea dos Amarelos, où habitants et équipe de tournage sont rassemblés dans le quotidien.

[Production 1976-1977 – Sortie cinéma le 4 mars 1978]

1976

*Emigr/Antes… e Depois?*

António-Pedro Vasconcelos / 60 min / Documentaire / 16 mm / N&B / CPC

Durant l'été 1975, en pleine effusion révolutionnaire, des émigrants reviennent au Portugal pour le mois d'août.

[Pas de sortie commerciale]

*Ma Femme Chamada Bicho*

José Alvaro Morais / 80 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / CPC

Un portrait de la peintre Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992).

[Diffusé sur RTP le 17 oct. 1978]

1977

*Ilha do Corvo*

António Escudeiro / 35 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / CPC

*Madanela*

Manuel Costa e Silva / 27 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / CPC

Enregistrement d'une fête populaire de caractère religieux à Aldeia da Venda (Alentejo).

[Diffusé sur RTP le 16 déc. 1978]

*Sons e Cores de Portugal*

Fernando Lopes / 10 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / CPC

*Um Abraço Português*

António Escudeiro / 50 min / Documentaire / 16 mm / N&B / CPC

1978

*Portugal - Sobre a Viagem Presidencial ao Brasil e Venezuela*

CPC / 75 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / CPC, IPC

[Pas de sortie commerciale]

1980

*Goa*

António Escudeiro / 50 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / CPC, Fondation Calouste Gulbenkian, IPC

[Diffusé sur RTP le 7 fév. 1981]

*Mombasa*

António Escudeiro / 50 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / CPC, Fondation Calouste Gulbenkian, IPC

- Cinequanon

Cinequanon a produit pour la RTP plusieurs films d'une durée d'environ 25 à 30 minutes pour les programmes « Artes e Ofícios » (littéralement « Arts et métiers ») et « Sonhos e Armas » (littéralement « Rêves et armes ») entre 1974 et 1976. Il est néanmoins encore difficile de discerner pour quel programme chaque titre a été réalisé. La coopérative a continué à fonctionner par la suite, surtout autour des films d'António de Macedo, et a perduré bien après la période révolutionnaire, produisant dès lors essentiellement des longs-métrages.

1974

**Programme « Artes e Ofícios » (RTP)**

*A Arte Culinária*

António de Macedo / 40 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequanon

*A Profissão de Produtor de Cinema em Portugal*

António de Macedo / 40 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequanon

**Programme « Sonhos e Armas » (RTP)**

*28 de Setembro / 6 de Outubro – 1974*

José de Sá Caetano / 45 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequanon

Explication des événements découlant de la manifestation dite de la « majorité silencieuse » du 28 septembre 1974 qui appuyait le général Spínola contre la tournure socialiste de la Révolution portugaise de 1974-1975.

*Arquitectura e Habitação* (1) et (2)

António de Macedo / 45 min et 36 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequanon

Les problèmes de deux centres urbains, Lisbonne et Vila Franca de Xira, à travers des témoignages d'architectes et d'élèves de l'École supérieure des Beaux-arts de Lisbonne.

*Vendedores Ambulantes no Rossio*

António de Macedo / 36 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequanon

A partir de témoignages dans les rues de Lisbonne, sont traités les problèmes que pose l'apparition de vendeurs ambulants au détriment des boutiques déjà établies.

1975

**Programme « Artes e Ofícios » (RTP)**

*Candidinha*

António de Macedo / 24 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequanon

Après la fuite des gérants, les couturières du célèbre atelier lisboète Candidinha tentent de s'organiser, de reprendre la production et la distribution à leur compte.

*Cooperativa Agrícola Torre Bela*

Luís Galvão Teles / 48 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequanon

Film sur la coopérative Torre Bela.

[Sortie cinéma le 19 mai 1976]

*Cooperativa Cesteira de Gonçalo*

António de Macedo / 27 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequanon

Film sur l'organisation de travailleurs sous forme de coopérative pour supplanter le chômage dans le bourg de Gonçalo (Nord-est du Portugal) ; ces derniers reprennent une activité ancestrale dans la région : la fabrique d'objets en osier. La place des femmes y est partiellement interrogée.

*Domingo de Trabalho*

Cinequanon / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequanon

*Hotel das Arribas – Um Ano de Auto-Gestão*

António de Macedo / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequanon

*Lavos*

António de Macedo / 30 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequanon

*Mundet*

António de Macedo / 30 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequanon

*Ocupação de Terras na Beira Baixa*

António de Macedo / 40/52 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequanon

Le processus d'occupation de la Quinta da Vargem à Unhais de Serra, suite au refus du propriétaire d'augmenter les salaires et de diminuer le temps de travail.

[Sortie cinéma le 19 mai 1976]

*A Penteadora*

António de Macedo / 26 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequanon

*Peter Lilienthal Filma em Setúbal*

António de Macedo / 30 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequanon

*Teatro Popular – Beira Baixa*

António de Macedo / 32 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequanon

Dans la continuité de *Ocupação de Terras na Beira Baixa*, les travailleurs de Quinta da Vargem mettent en scène leur propre lutte sous forme de pièce de théâtre qu'ils jouent pour montrer à d'autres travailleurs comment organiser une occupation et une lutte.

[Sortie cinéma le 19 mai 1976]

*Unhais da Serra – Tomada de Consciência Política numa Aldeia Beirã*

António de Macedo / 35 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequanon

Retour sur le processus d'occupation d'une propriété par des travailleurs de Quinta da Vargem à Unhais da Serra.

**Courts et moyens-métrages**

*Acção-Intervenção*

Elso Roque / Documentaire / 16 mm / N&B et couleur / Cinequanon, IPC

Film de montage à partir des événements suivants : le contre-coup d'État du 25 novembre 1975, la grève dans la construction civile à Setubal et São Bento, la grande manifestation unitaire du 20 novembre 1975, le Dia do Campo au Marché des oignons de janvier 1976, la manifestation du 20 janvier 1976.

*Alcoolismo*

Cinequanon / 32 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequanon

*Areia, Lodo e Mar*

Amílcar Lyra / 58 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Cinequanon, IPC

*Casegas 2 – Chorar o Entrudo*

Luís Galvão Teles / 55 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequanon

Le quotidien des habitants du village de Casegas.

*Comunal, uma Experiência Revolucionaria*

José de Sá Caetano / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequanon

L'expérience révolutionnaire de Comunal, une coopérative agricole constitué d'habitants de la commune d'Árgea et d'architectes et professeurs venant de Lisbonne.

*Greve na Construção Civil*

Cinequanon / 21 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequanon

[Sortie cinéma le 19 mai 1976]

*Moçambique – Um Programa Comemorativo da Independência*

António de Macedo / 40 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequanon

**Longs-métrages**

*Casegas 1 – A Procissão dos Bêbados*

Luís Galvão Teles / 73 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequanon

Dans le village de Casegas, les fêtes de Pâques sont célébrées sur trois jours, ce qui entraîne quelques débordements.

[Pas de sortie commerciale]

*A Confederação – O Povo é Que Faz a Historia* (*La Confédération*)

Luís Galvão Teles / 106 min / Fiction / 16 mm / Couleur / Cinequanon, IPC

Fiction qui résonne avec l'histoire du Portugal, notamment révolutionnaire. Se situe dans une « confédération » au sein duquel le peuple se divise, et où le pouvoir est tenu par l'Église, les militaires et les politiques. Des images d'archives du 25 avril 1974 y apparaissent.

[Production 1976-1977 – Sortie cinéma le 15 sept. 1978]

*Fátima Story*

António de Macedo / 74 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequanon

À 140 kilomètres au nord de Lisbonne, la ville de Fátima était inconnue jusqu'en 1917, date à laquelle trois enfants ont témoigné d'une apparition divine, en mai et octobre. Depuis, chaque année, des milliers de pèlerins convergent vers Fátima dans l'espoir d'un miracle.

[Diffusé sur RTP en 3 épisodes en nov.-déc. 1975 – Pas de sortie commerciale]

*As Horas de Maria*

António de Macedo / 105 min / Fiction / 35 et 16 mm / N&B / Cinequanon, IPC

Maria, une jeune aveugle, supposément violée par son beau-père, est internée dans le pavillon isolé et en ruines d'un hospice ; elle attend fermement un miracle venant de Notre-Dame de Fátima.

[Sortie cinéma le 3 avr. 1979]

*Liberdade para José Diogo*

Luís Galvão Teles / 67 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Cinequanon, IPC

Récit en deux parties de l'histoire de José Diogo, ouvrier agricole, emprisonné pour avoir tué le latifundiaire Columbano Líbano Monteiro qui l'employait, après une dispute, et du procès qui s'en suit, à travers la mise en place d'un tribunal populaire qui impose son jugement à l'État, montrant la possibilité d'une victoire populaire sur les pouvoirs capitalistes.

[Sortie cinéma le 19 mai 1976]

1976

**Programme « Artes e Ofícios » (RTP)**

*Um Jornal Regional em Autogestão – O Setubalense*

Amílcar Lyra / 27 min / Documentaire / 16mm / N&B / Cinequanon, IPC

**Programme « Velhas Profissões » (RTP)**

*Encadernadores*

António de Macedo / 30 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequanon

*Os Tipógrafos*

António de Macedo / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequanon

**Courts-métrages**

*Rossio*

Cinequanon / 12 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Cinequanon, IPC

**Longs-métrages**

*Colonia e Vilões*

Leonel Brito / 60 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Cinequanon, IPC

[Pas de sortie commerciale]

*O Outro Teatro ou As Coisas Pertencem a Quem as Torna Melhores*

António de Macedo, Manuela Moura / 69 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Cinequanon, IPC

Le rôle des compagnies indépendantes de théâtre avant et après le 25 avril 1974.

[Pas de sortie commerciale]

1977

**Programme « Movimento Cooperativo » (RTP)**

*Cooperativa de Opera*

António de Macedo / 30 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequanon

**Courts et moyens-métrages**

*Gente do Norte ou A História de Vila Rica*

Leonel Brito / 55 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Cinequanon

Résistance et espoir dans le village de Moncorvo, dans la région de Trás-os-Montes.

**Longs-métrages**

*O Príncipe com Orelhas de Burro*

António de Macedo / 105 min / Fiction / 35 mm / Couleur / Cinequanon, IPC

[Production 1977-1979 – Sortie cinéma le 29 août 1980]

1978

*A Bicha de Sete Cabeças*

António de Macedo / 30 min / Fiction / 16 mm / Couleur / Cinequanon

Tiré d'un conte traditionnel, le film raconte l'histoire d'une femme qui travaillait dans un champ et rencontra une bête étrange munie de plusieurs têtes.

[Diffusé sur RTP2 le 3 mars 1979]

*O Encontro*

António de Macedo / 27 min / Fiction / 16 mm / N&B / Cinequanon, RTP

1979

*O Ano Internacional da Criança*

António de Macedo / 5 épisodes de 25/30 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequanon, RTP

*Casa da Praia – Externato de Pedagogia Experimental*

Cinequanon / 25 min / Documentaire / Format inconnu / N&B / Cinequanon

*O Dia das Mentiras*

Amílcar Lyra / 22 min / Fiction / 16 mm / Couleur / Cinequanon, RTP

*Donasvinte*

António de Macedo / 30 min / Fiction / 16 mm / N&B / Cinequanon, RTP

*Encontros Imediatos do Nosso Grau*

António de Macedo / 60 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequanon, RTP

*Recuperação de Deficientes*

António de Macedo / 6 épisodes de 25/30 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequanon, RTP

1980

*XX-XXI – Ciência e Tecnica, Hoje e Amanhã*

António de Macedo, Amílcar Lyra / 28 épisodes de 25/30 min / Documentaire / 16 mm / N&B et couleur / Cinequanon, RTP

1981

*A Magia das Bonecas*

António de Macedo / 3 épisodes de 25/30 min / Documentaire / 16 mm / couleur / Cinequanon, RTP

*O Futuro do Mondego*

António de Macedo / 11 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Cinequanon

1982

*Para uma Vida Melhor, numa Cidade Melhor*

António de Macedo / 26 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Cinequanon

*Quinzena Teatral – Fila 1*

António de Macedo, Amílcar Lyra, Celeste Alves / 19 épisodes de 25/30 min / Documentaire / 16 mm / couleur / Cinequanon, RTP

- Cinequipa

Entre 1974 et 1976, les journalistes Maria Antónia Palla et Antónia de Sousa ont animé pour la RTP un programme bimensuel intitulé « Nome-Mulher » (« Nom-Femme ») qui traitait de la « condition féminine » et proposait de saisir les luttes des femmes durant la période révolutionnaire. La réalisation de ces programmes de 45 minutes environ fut prise en charge par Cinequipa. Cinequipa participa également à un autre programme de la RTP intitulé lui « Ver e Pensar » (« Voir et réfléchir ») avec des films d'une durée de 25 minutes environ diffusés hebdomadairement. Dans le même temps, Cinequipa réalisa également des moyens et Longs-métrages.

1974

**Programme « Nome-Mulher » (RTP)**

*O Divórcio*

Cinequipa / 45 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa, RTP

La question du divorce au Portugal à travers des témoignages de personnes ayant divorcé ainsi que de psychologues et de juristes.

*Liberdade é Nome Mulher* (*Liberté est Nom de Femme*)

Cinequipa / 45 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa, RTP

La journaliste Maria Antónia Palla évoque le rôle des femmes dans le processus révolutionnaire ; au cœur du film les barricades populaires contre la manifestation de la « majorité silencieuse » du 28 septebre 1974.

*Uma Família Alentejana* (*Une famille de l'Alentejo*)

Cinequipa / 45 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa, RTP

Quotidien d'une famille de l'Alentejo avec des questionnements plus spécifiques sur la place de la femme en résonnance avec des sujets tels que le chomage, le mariage, la famille, l'éducation des enfants.

**Programme « Ver e Pensar » (RTP)**

*Conversa Entre a Redacção e a Aritmética*

Cinequipa / 22 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa, RTP

L'enseignement à Monforte da Beira.

[Diffusé sur RTP1 le 9 août 1974]

*Encontro com o Movimento da Juventude Trabalhadora*

Cinequipa / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa, RTP

Une session du Movimento da Juventude Trabalhadora (« Mouvement de la jeunesse travailleuse ») dans une école primaire du Bairro Alto à Lisbonne.

[Diffusé sur RTP1 le 16 août 1974]

*A Bengala*

Cinequipa / 23 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa, RTP

L'utilisation et les fonctionnalités de la canne de l'Antiquité au XXème siècle.

[Diffusé sur RTP1 le 23 août 1974]

*Do Cinema ao Dia-a-dia*

Cinequipa / 23 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa, RTP

Les conditions socio-culturelles des élèves et professeurs d'une école de Monforte da Beira, avec une attention particulière pour le cinéma comme outil d'animation culturelle.

[Diffusé sur RTP1 le 30 août 1974]

*Conversa Puxa Conversa*

Cinequipa / 22 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa, RTP

La vie culturelle, économique et sociale à Monforte da Beira vue à travers des jeunes élèves de la ville.

[Diffusé sur RTP1 le 9 sept. 1974]

*As Palavras Ditas*

Cinequipa / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa, RTP

L'écrivain Mário-Henrique Leiria discute avec un groupe de jeunes.

[Diffusé sur RTP1 le 13 sept. 1974]

*Quando o Calor Aperta*

Cinequipa / 23 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa, RTP

Les activités en plein été des jeunes défavorisés dans les rues de Lisbonne.

[Diffusé sur RTP1 le 20 sept. 1974]

*Mistérios do Cinema – Parte II*

Cinequipa / 24 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa, RTP

Description des procédés de tirage, montage et sonorisation des films dans les laboratoires de la Tobis Portuguesa, entreprise de production et de réalisation cinématographiques.

[Diffusé sur RTP1 le 21 sept. 1974]

*A Mudança na Dança*

Cinequipa / 26 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa, RTP

Programme sur le Groupe folklorique des Doze Ribeiras aux Açores, composé de jeunes filles et jeunes farçons, pour la plupart des travailleurs ruraux qui après le travail ou l'école, jouent 3 fois par semaine.

[Diffusé sur RTP1 le 27 sept. 1974]

*Lucia e Conceição*

Cinequipa / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Deux jeunes filles du village de Maia dans les Açores parlent d'un endroit où la Révolution n'était pas encore arrivée, ni même la télévision.

[Diffusé sur RTP1 le 4 oct. 1974]

*Viva a República*

Cinequipa / 24 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Programme sur l'implantation de la République au Portugal et la Révolution du 5 octobre 1910.

[Diffusé sur RTP1 le 11 oct. 1974]

*Dia Mundial da Infância*

Cinequipa / 20 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Commémoration de la Journée mondiale de l'enfance dans les locaux du Mouvement démocratique des artistes plastiques.

[Diffusé sur RTP1 le 13 oct. 1974]

*Os Optimistas*

Cinequipa / 20 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Pratique du sport nautique à voile.

[Diffusé sur RTP1 le 18 oct. 1974]

*Uma Roda… As Rodas*

Cinequipa / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Origine et évolution de la roue de la préhistoire à aujourd'hui.

[Diffusé sur RTP1 le 25 oct. 1974]

*Açores dos Pequeninos*

Cinequipa / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Des jeunes de Ilha Terceira aux Açores dépassent rarement l'école obligatoire, obligés à travailler dès l'enfance.

[Diffusé sur RTP1 le 1er nov. 1974]

*Turismo Estudantil*

Cinequipa / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa, RTP

Évolution du concept de tourisme après le 25 avril 1974.

[Diffusé sur RTP1 le 6 nov. 1974]

*Nadar e Ganhar*

Cinequipa / 22 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa, RTP

Pratique de la natation comme sport.

[Diffusé sur RTP1 le 8 nov. 1974]

*Mistérios do Cinema – Parte I*

Cinequipa / 22 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa, RTP

Tournage dans les studios de la Tobis Portuguesa du film *Benilde ou la Vierge Mère* de Manoel de Oliveira.

[Diffusé sur RTP1 le 15 nov. 1974]

*Ilhas: A Terra no Mar*

Cinequipa / 26 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa, RTP

Les potentialités naturelles et culturelles des îles des Açores.

[Diffusé sur RTP1 le 22 nov. 1974]

*A Cor da Música Negra*

Cinequipa / 24 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa, RTP

Origine, histoire et développement du jazz et retour sur sa diffusion au Portugal.

[Diffusé sur RTP1 le 13 déc. 1974]

*A Mão Dada*

Cinequipa / 21 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Observation des mains dans les tâches quotidiennes, dans le travail, dans les gestes automatiques et dans l'art.

[Diffusé sur RTP1 le 24 dec. 1974]

**Autres films/programmes**

*Caminhos da Liberdade* (*Les Chemins de la liberté*)

Cinequipa / 52 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa, RTP

Les premières images du 25 avril 1974, la manœuvre militaire du MFA, la communion populaire spontanée, jusqu'à la manifestation du 1er mai 1974.

[Diffusé sur RTP le 7 mai 1974]

*Festa dos Emigrantes*

Cinequipa / 5 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

**Longs-métrages**

*Argozelo – À procura dos Restos das Comunidades Judaicas*

Fernando Matos Silva / 100 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Cinequipa, IPC

Enquête sur les traces des communautés juives du Portugal à Argozelo, liant le présent à la mémoire des Juifs expulsés par les Rois catholiques d'Espagne à la fin du XVe siècle.

[Production 1974-1977 – Pas de sortie commerciale]

1975

**Programme « Nome-Mulher » (RTP)**

*Apanha da Azeitona* (*La cueillette de l'olive*)

Cinequipa / 45 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Quotidien et préoccupations de la Coopérative agricole de Aveiras de Cima.

*Applied Magnetics – O Inicio de uma Luta*

Cinequipa / 43 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Témoignages et luttes des ouvrières d'Applied Magnetics pour s'organiser contre une entreprise américaine démissionnaire.

*Atadeiras de Peniche*

Cinequipa / 42 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

A Peniche, les femme fabricant les filets de pêche se mettent en grève pour de meilleurs salaires ; les hommes continuent d'aller en mer.

*O Caso Sogantal* (*Le cas Sogantal*)

Cinequipa / 46 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Le film accompagne la lutte de 48 ouvrières de Sogantal pour obtenir de meilleures conditions de travail.

*De Sol a Sol* (*Du matin au soir*)

Cinequipa / 46 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Témoignages du labeur quotidien de femmes travaillant au ramassage des tomates pour des syndicats agricoles.

*Direito a Habitação*

Cinequipa / 48 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Le film accompagne le projet SAAL Norte en novembre 1975 et les aspirations en termes de meilleurs logements des populations citadines de la région.

*A Escola Aberta*

Cinequipa / 45 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

L'organisation des grandes vacances scolaires pour les jeunes élèves.

*Falar sobre o Aborto*

Cinequipa / 45 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

La question de l'avortement en relation avec la situation des femmes, l'éducation des enfants, les relations homme-femme.

*As Mães Solteiras*

Cinequipa / 50 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Témoignages de mères célibataires évoquant l'absence de protection et le rejet de la société.

*Nascer, Viver, Morrer. Paradinha, Moimenta da Beira* (1)

Cinequipa / 45 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Première partie d'une enquête à Paradinha sur la vie (de la jeunesse à la mort) des femmes dans ce village.

*Nascer, Viver, Morrer. Paradinha, Moimenta da Beira* (2)

Cinequipa / 45 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Seconde partie d'une enquête à Paradinha sur la vie des femmes de ce village : sont évoqués les relations homme-femme, l'émigration et l'absence des hommes, l'éducation des enfants, le divorce, l'avenir des femmes.

*Pequeno Diário de uma Dona de Casa* (*Programme journalier d'une maîtresse de maison*)

Cinequipa / 45 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Quotidien d'une femme au foyer et problèmes du travail domestique.

*Planeamento Familiar* (*Planning familial*)

Cinequipa / 45 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

L'éducation sexuelle et le planning familial ; l'enjeu de l'information sur la contraception.

*Por uma Coroa Sueca* (*Pour une couronne suédoise*)

Cinequipa / 47 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Le film accompagne la lutte de plusieurs ouvrières d'une fabrique textile que le patron veut vendre pour une couronne suédoise symbolique.

*Uma Alzira como Tantas Outras*

Cinequipa / 45 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Alzira a été condamnée à la prison après avoir tué son fils à la naissance. Le film analyse ce cas.

**Programme « Ver e Pensar » (RTP)**

*Ler de Novo*

Cinequipa / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

La Fête du livre pour enfants réalisée dans le cadre de Voz do Operário à Lisbonne.

[Diffusé sur RTP1 le 3 janv. 1975]

*Sábados à Tarde com Algum Alarde*

Cinequipa / 24 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Le marché de la place Luís de Camões à Lisbonne avec les témoignages du poète António Barahona et de l'actrice Eunice Muñoz.

[Diffusé sur RTP1 le 10 janv. 1975]

*Sem Coragem Não se Faz a História: Carlos Vilhena*

Cinequipa / 24 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Témoignage du capitaine Carlos Vilhena, militaire de l'Armée portugaise et résistant politique, sur sa vision personnelle de l'action politique qu'il a mené durant la dictature.

[Diffusé sur RTP1 le 17 janv. 1975]

*Tudo pelo Homem, Nada contra o Homem*

Cinequipa / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Entrevue avec Francisco Rolão Preto, fondateur de Integralismo Lusitano (IL), un groupe politique traditionnaliste et pro-monarchie, et leader du mouvement national-syndicaliste.

[Diffusé sur RTP1 le 24 janv. 1975]

*Sem Coragem Não se Faz a História: Pedro Soares*

Cinequipa / 23 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Pedro Soares, activiste et dirigeant du Parti communiste portugais (PCP), raconte son activité politique durant le régime d'*Estado Novo*.

[Diffusé sur RTP1 le 31 janv. 1975]

*Sem Coragem Não se faz a História: Raúl Rego*

Cinequipa / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Raúl Rego, journaliste et homme politique, raconte son parcours personnel et professionnel, notamment son expérience comme résistant antifasciste.

[Diffusé sur RTP1 le 7 fév. 1975]

*Ensaiar – Dançar*

Cinequipa / 24 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Situation de l'enseignement et de la pratique de la danse classique au Portugal, avec un intérêt particulier pour la compagnie du Ballet Gulbenkian de la Fondation Calouste Gulbenkian.

[Diffusé sur RTP1 le 14 fév. 1975]

*Sem Coragem Não se Faz a História: Emídio Santana*

Cinequipa / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Emídio Santana, anarcho-syndicaliste, décrit son activité syndicale et politique durant la lutte contre le regime salazariste.

[Diffusé sur RTP1 le 21 fév. 1975]

*Sem Coragem Não se faz a História: Dom António Ferreira Gomes*

Cinequipa / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Dom António Ferreira Gomes, l'évêque de Porto, évoque son exil à Rome durant l'*Estado Novo*, sous la pression de Salazar.

[Diffusé sur RTP1 le 28 fév. 1975]

*A Falar é Que a Gente se… - Moimenta da Beira*

Cinequipa / 26 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Des jeunes de Moimenta da Beira évoquent leur quotidien, le choc générationnel, le manque de liberté, la communication entre les garçons et les filles, la mentalité et la culture de leur région.

[Diffusé sur RTP1 le 7 mars 1975]

*Óscar Lopes*

Cinequipa / 24 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Óscar Lopes, pédagogue et historien de la littérature portugaise, relate son parcours personnel et professionnel.

[Diffusé sur RTP1 le 14 mars 1975]

*Escola Superior de Belas Artes de Lisboa – Parte I: Arquitectura*

Cinequipa / 26 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Première partie d'un programme sur l'École supérieure des Beaux-arts de Lisbonne, au moment de la restructuration de l'enseignement artistique après le 25 avril 1974.

[Diffusé sur RTP1 le 28 mars 1975]

*Cruzeiro Seixas*

Cinequipa / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Cruzeiro Seixas, peintre, sculpteur et poète, au moment d'une rétrospective de son œuvre.

[Diffusé sur RTP1 le 31 mars 1975]

*Ao Virar a Página…*

Cinequipa / 17 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Dans une usine typographique, le processus de production d'un livre est décrit au moment de la célébration de la Journée internationale du livre pour enfants.

[Diffusé sur RTP1 le 2 avr. 1975]

*Desapareceu – Parte I*

Cinequipa / 21 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Première partie d'un programme sur la disparition d'adolescents vivant dans des situations sociales et familiales précaires.

[Diffusé sur RTP1 le 7 avr. 1975]

*Desapareceu – Parte II*

Cinequipa / 28 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Seconde partie d'un programme sur la disparition d'adolescents vivant dans des situations sociales et familiales précaires.

[Diffusé sur RTP1 le 11 avr. 1975]

*Escola Superior de Belas Artes de Lisboa – Parte II: Artes Plásticas e Design*

Cinequipa / 28 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Seconde partie d'un programme sur l'École supérieure des Beaux-arts de Lisbonne, au moment de la restructuration de l'enseignement artistique après le 25 avril 1974.

[Diffusé sur RTP1 le 18 avr. 1975]

*Ano Um – 25 de Abril de 1974*

Cinequipa / 27 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Des jeunes évoquent comment ils ont vécu la Révolution déclenchée à partir du 25 avril 1974.

[Diffusé sur RTP1 le 25 avr. 1975]

*José Magalhães Godinho*

Cinequipa / 24 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

José Magalhães Godinho, avocat et juriste, évoque son parcours personnel et politique.

[Diffusé sur RTP1 le 2 mai 1975]

*Já Está*

Cinequipa / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

L'évolution des techniques et des appareils photographiques au cours du temps.

[Diffusé sur RTP1 le 9 mai 1975]

*Somos Livres – Parte I*

Cinequipa / 24 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Première partie d'un programme dédié aux personnes malvoyantes et à leur quotidien.

[Diffusé sur RTP1 le 16 mai 1975]

*Somos Livres – Parte II*

Cinequipa / 26 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Seconde partie d'un programme dédié aux personnes malvoyantes et à leur quotidien.

[Diffusé sur RTP1 le 23 mai 1975]

*Aquilino e Mestre Zé*

Cinequipa / 46 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Une amitié de plusieurs décennies entre Mestre Zé, un habitant du village de Soutosa, et l'écrivain Aquilino Ribeiro.

[Diffusé sur RTP1 le 25 mai 1975]

*Nascer e Viver*

Cinequipa / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Les parcs pour enfants à Lisbonne et leurs alentours, dans le cadre de la célébration de la Journée internationale de l'enfance.

[Diffusé sur RTP1 le 1er juin 1975]

*Teatro em Borba*

Cinequipa / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Une pièce de théâtre montée par des élèves d'une école de Borba sur la violence de la PIDE dans l'Alentejo durant l'*Estado Novo*.

[Diffusé sur RTP1 le 6 juin 1975]

*Portugal: a Economia e a História – Dr. Armando de Castro*

Cinequipa / 24 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Entrevue avec l'économiste Armando de Castro sur l'économie et l'histoire du Portugal.

[Diffusé sur RTP1 le 13 juin 1975]

*Ser Jovem na Aldeia*

Cinequipa / 26 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Les jeunes du village de Duas Igrejas dans la région de Trás-os-Montes parlent de leurs perspectives d'avenir.

[Diffusé sur RTP1 le 23 juin 1975]

*Fala-se… Mirandês – Parte I*

Cinequipa / 24 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Première partie d'un programme dédié au dialecte *mirandês* parlé dans la région de Trás-os-Montes.

[Diffusé sur RTP1 le 27 juin 1975]

*A Comuna Che Guevara*

Cinequipa / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Retour sur l'expérience de la Comuna Che Guevara installée dans un ancien complexe touristique de Muxito, dans la vallée de Gatos.

[Diffusé sur RTP1 le 1er juillet 1975]

*A Caça ao Tesouro*

Cinequipa / 23 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Les principaux acteurs du groupe de théâtre indépendant A Comuna reviennent sur l'activité de la troupe.

[Diffusé sur RTP1 le 4 juillet 1975]

*Fala-se… Mirandês – Parte II*

Cinequipa / 27 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Seconde partie d'un programme dédié au dialecte *mirandês* parlé dans la région de Trás-os-Montes.

[Diffusé sur RTP1 le 11 juillet 1975]

*Teatro ao Ar Livre*

Cinequipa / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

João Brites, fondateur et directeur du théâtre O Bando appuie des initiatives de créations artistiques avec des enfants dans un campement sur une propriété occupée à Sabugo, à côté de Sintra.

[Diffusé sur RTP1 le 18 juillet 1975]

*Na Margem do Tejo – Parte I*

Cinequipa / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Première partie d'un programme sur le village de Caneiras, près de Santarém, et les problèmes sociaux, économiques et de logements des habitants.

[Diffusé sur RTP1 le 25 juillet 1975]

*Na Margem do Tejo – Parte II*

Cinequipa / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Seconde partie d'un programme sur le village de Caneiras, près de Santarém, et les problèmes sociaux, économiques et de logements des habitants.

[Diffusé sur RTP1 le 1er août 1975]

*As Novas Regras do Jogo*

Cinequipa / 20 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

L'opération Escola Aberta (« école ouverte ») promeut des activités de loisirs durant la période des vacances d'été pour les enfants défavorisés d'Algés, Miraflores, Santa Iria de Azóia et Sesimbra.

[Diffusé sur RTP1 le 28 août 1975]

*Salvemos Garmendia e Otaegui*

Cinequipa / 22 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Lisbonne. Des jeunes Portugais sont interrogés dans la rue sur la condamnation à mort d'activistes politiques en Espagne, notamment Antonio Garmentia et Ángel Otaegui, militants d'ETA.

[Diffusé sur RTP1 le 19 sept. 1975]

*Dois Palhaços e um Ilusionista*

Cinequipa / 26 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa, RTP

Spectacle pour enfants du Teatro da Cornucópia, avec les clowns Luciano et Teté.

[Diffusé sur RTP1 le 10 oct. 1975]

*Ólhó Diário*

Cinequipa / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Retour sur les enfants vendeurs de journaux de rue à Lisbonne dans le cadre de l'application d'une nouvelle loi sur le travail infantile.

[Diffusé sur RTP1 le 31 oct. 1975]

*A Minhoca Dentro d'Água ou os Jovens Pescadores*

Cinequipa / 24 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Des jeunes occupent leur temps libre en pêchant à la ligne dans le Tage, près de Lisbonne.

[Diffusé sur RTP1 le 12 déc. 1975]

*Saudamos Todos os Povos do Mundo*

Cinequipa / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Les célébrations de Noël en Allemagne et en Suède et le Nouvel An au Japon et à Cuba vécues par des natifs ou connaisseurs de ces pays résidants au Portugal.

[Diffusé sur RTP1 le 19 déc. 1975]

*As Máquinas Americanas*

Cinequipa / 24 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Les conséquences de la pratique des jeux de hasard et de paris, particulièrement dans les comportements sociaux des jeunes Portugais qui jouent aux machines à sous.

[Diffusé sur RTP1 le 19 déc. 1975]

**Autres programmes**

*Cavalgada segundo S. João, o Baptista*

João Matos Silva / 58 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Cinequipa, Telecine-Moro, IPC

*…Pela Razão Que Têm!*

José Nascimento / 45 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa, IPC

Dans le village de Quebradas, des travailleurs ont lancé une des premières occupations sauvages post-25 avril 1974. Appuyés par l'extrême-gauche, ils organisent une coopérative pour faire face à la violence réactionnaire. Avec la collaboration des travailleurs de Quebradas, le film rejoue et retrace les moments d'un combat social et politique dans l'espoir de pouvoir aider d'autres travailleurs en lutte.

**Longs-métrages**

*Acto dos Feitos da Guiné*

Fernando Matos Silva / 81 min / 16 mm / N&B et couleur / Cinequipa, IPC

Mise en question par des images d'archive des conséquences de la colonisation portugaise en Guinée-Bissau.

[Production 1979-1980 – Sortie cinéma le 12 juillet 1994]

*Amor de Perdição* (*Amour de perdition*)

Manoel de Oliveira / 252 min / Fiction / 16 mm / Couleur / IPC, CPC, RTP, Tobis Portuguesa, Cinequipa

Tragédie amoureuse entre Teresa de Albuquerque et Simão Botelho, séparés par les rivalités entre leurs deux familles, tirée du roman éponyme de Camilo Castelo Branco.

[Production 1976-1978 – Sortie cinéma le 25 nov. 1979]

*Antes a Sorte que Tal Morte*

João Matos Silva / 78 min / Fiction / 16 mm / Couleur / Fondation Calouste Gulbenkian, Cinequipa, IPC

[Production 1975-1978 – Pas de sortie commerciale]

*Contra as Multinacionais*

Cinequipa / 67 min / Documentaire / 16 mm / N&B et couleur / Cinequipa, IPC

[Production 1975-1977 – Pas de sortie commerciale]

*O Meu Nome é…*

Fernando Matos Silva / 105 min / Fiction / 16 mm / Couleur / Cinequipa, IPC

Plusieurs militants s'interrogent sur l'événement révolutionnaire, la radicalité politique et les images déjà enregistrées de la période.

[Production 1976-1977 – Pas de sortie commerciale]

*Terra de Pão, Terra de Luta*

José Nascimento / 68 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Cinequipa, IPC

Le processus de la Réforme agraire, les acquis de la Révolution portugaise, la lutte des classes dans les terres de l'Alentejo, les menaces réactionnaires après le « Verão Quente » et le 25 novembre 1975 ; le film retrace l'histoire du PREC et de la Réforme agraire à travers l'expérience des travailleurs.

[Production 1976-1977 – Pas de sortie commerciale]

1976

**Programme « Nome-Mulher » (RTP)**

*O Aborto não é um Crime* (*L'avortement n'est pas un crime*)

Cinequipa / 43 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

Le film met en avant l'avortement comme un débat de société crucial pour l'avenir des femmes.

[Diffusé sur RTP1 le 4 fév. 1976]

**Programme « Ver e Pensar » (RTP)**

*O Cérebro*

Cinequipa / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa, RTP

Le cerveau humain, sa morphologie, ses fonctions basiques.

[Diffusé sur RTP1 le 14 mai 1976]

*A Palavra*

Cinequipa / 24 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa, RTP

Le mot : son pouvoir et ses influences sur la condition humaine.

[Diffusé sur RTP1 le 19 mai 1976]

*O Olho*

Cinequipa / 23 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa, RTP

L'importance de l'oeil dans la vie humaine, son fonctionnement, son importance dans l'art.

[Diffusé sur RTP1 le 21 mai 1976]

*A Asa*

Cinequipa / 20 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa, RTP

L'aile et le désir de voler : un désir permanente au cours de l'histoire de l'humanité.

[Diffusé sur RTP1 le 31 mai 1976]

*O Sonho*

Cinequipa / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa, RTP

Le rêve : son importance, son symbolise et son intérêt dans la psychanalyse.

[Diffusé sur RTP1 le 31 mai 1976]

*O Sono*

Cinequipa / 23 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa, RTP

L'importance et la symbolique du sommeil dans la vie d'un homme.

[Diffusé sur RTP1 le 24 juin 1976]

**Longs-métrages**

*Guerra do Mirandum*

Fernando Matos Silva / 134 min / Fiction / 35 mm / Couleur / Cinequipa, IPC

L'histoire d'une ville, Miranda do Douro, et de ses habitants, victimes d'une catastrophe le 8 mai 1762.

[Production 1977-1980 – Sortie cinéma le 31 mai 1984]

1977

*As Memórias da Revolução*

Cinequipa / Inachevé / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa

1978

*Herculano – No Centenário da Morte de Alexandre Herculano*

João Matos Silva / 25 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Cinequipa, IPC

- Cooperativa Paz dos Reis

Coopérative issue de la dislocation du CPC, la Coopérative Paz dos Reis fut menée notamment par le cinéaste João Botelho.

1977
*Os Bonecos de Santo Aleixo*
Jorge et João Loureiro / 105 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Paz dos Reis
Les origines et la représentation traditionnelle de la Compagnie de Bonecreiros, une fête populaire dans l'Alentejo, qui se transmettent de père en fils, même si cette tradition est en voie de disparition.
[Avant-première le 11 janv. 1978 – Pas de sortie commerciale]

- Era Nova

Era Nova semble avoir été fondé en 1977 afin de distribuer le film de Thomas Harlan, *Torre Bela*. D'après Eduarda Dionísio, Era Nova était une structure dont l'intérêt central tournait autour des questions relatives à l'animation culturelle et à la musique populaire.

1977
*Torre Bela*
Thomas Harlan / 120 min (version originale : 240 min) / Documentaire / 35 et 16 mm / N&B et couleur / Era Nova, Societa Cinemaografica Italiana (SCI, Italie), Albatros (RFA)
[Production 1975-1977 – Présenté en festival en 1977]
1978
*Miguel*
Vítor Silva / 110 min / Super 8 / Documentaire / Couleur / Vítor Silva, Era Nova
[Pas de sortie commerciale]
1979
*A Princesinha das Rosas*
Noémia Delgado / 55 min / Fiction / 16 mm / Couleur / Era Nova
[Diffusé sur RTP le 7 janv. 1981]

- Forum

Forum, parfois nommé Forum – Cooperativa de audiovisuais (soit « coopérative audiovisuelle »), semble avoir été une structure coopérative opérant en lien avec le Parti communiste portugais (PCP). La majorité des sujets abordés ont à voir avec des événements liés au parti, notamment la fête « Avante » du nom du journal officiel du PCP et du festival éponyme créé en 1976.

1978
*Congresso da Hotelaria e Turismo*
Réalisation non précisée / 11 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Forum
*Quem Semeia, Deve Colher*
Pea Holmquist / 59 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Forum, Télévision suédoise (Suède)
1979
*Festa do "Avante!"*
Forum / 45 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / PCP
*Terceiro Congresso da Intersindical*
Forum / 27 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Intersindical/CGTP-IN
1980
*Festa do "Avante!"*
Forum / 39 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / PCP
*Primeiro de Maio de 1980*
Forum / 15 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Forum
*Sines/Arquivo 1*
Forum / Série de 20 épisodes / Documentaire / 35 mm / Couleur / Cabinet de la région de Sines
1981
*12 de Dezembro de 1981*
Forum / 19 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Forum
*Festa do "Avante!"*
Forum / 14 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Forum
*Primeiro de Maio de 1981*
Forum / 18 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Forum

*Sines/Arquivo 2*

Forum / Série de 4 épisodes / Documentaire / 35 mm / Couleur / Cabinet de la région de Sines

*Sines, Development Area*

Forum / 17 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Cabinet de la région de Sines

*Sines, Dez Anos de Progresso*

Forum / 15 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Cabinet de la région de Sines

1982

*Acções de Massas*

Forum / 20 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Forum

*Alcácer do Sal*

Forum / 30 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Forum

*Aviz*

Forum / 35 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Forum

*Festa do "Avante!"*

Forum / 20 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Forum

*Grândola*

Forum / 30 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Forum

*Greve Geral – Fevereiro 82*

Forum / 14 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Forum

*Greve Geral – Maio 82*

Forum / 18 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Forum

*Leal da Câmara*

Forum / 17 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Forum

*Marcha Contra o Desemprego*

Forum / 16 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Forum

*Marcha da Paz*

Forum / 18 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Forum

*Primeiro de Maio de 1982*

Forum / 19 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Forum

*Reforma Agrária 82*

Forum / 30 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Forum, PCP

*Serpa*

Forum / 40 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Forum

- Grupo Zero

Grupo Zero a été créé autour, essentiellement, d'Alberto Seixas Santos et de Solveig Nordlund. Le Grupo Zero eut la particularité de se concentrer sur une région – l'Alentejo – et un sujet général d'actualités – la Réforme agraire. Après la fin de la séquence révolutionnaire, ainsi que la dissolution de la Réforme agraire et la retombée de l'euphorie coopérative, le Grupo Zero continua d'exister au moins jusqu'en 1980 et permit la co-production avec le Teatro da Cornucópia (fondé en 1973 par Jorge Silva Melo et Luís Miguel Cintra à Lisbonne) de films sur le théâtre, puis les films de Solveig Nordlund et d'Alberto Seixas Santos.

1975

*Gestos & Fragmentos – Ensaio sobre os Militares e o Poder*

Alberto Seixas Santos / 90 min / Fiction, documentaire / 16 mm / Couleur / Grupo Zero, IPC

Trois regards sur la relation entre les militaires et le pouvoir au Portugal : Otelo Saraiva de Carvalho, le coordinateur du 25 avril 1974, Eduardo Lourenço, le philosophe qui analyse ce tournant politique brusque des militaires, et Robert Kramer, l'Américain en quête des raisons de l'échec de la Révolution portugaise de 1974-1975.

[Production 1975-1982 – Pas de sortie commerciale]

*A Lei da Terra – Alentejo 76*

Grupo Zero / 90 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Grupo Zero, IPC

Le processus de la Réforme agraire vu à travers une analyse des structures sociales et de la lutte des classes, atteignant son point culminant avec l'occupation des terres par les paysans et par la tentative de création de nouvelles relations de travail et de propriété.

[Production 1976-1977 – Pas de sortie commerciale]

*Nem Pássaro Nem Peixe*

Solveig Nordlund / 45 min / Fiction / 16 mm / Couleur / Grupo Zero, IPC

Une femme traduit la première page du livre *La Clé d'argent* (*The Silver Key*) de H. P. Lovecraft. Son mari l'entend. Le livre décrit les conflits entre le réel et l'imaginaire et raconte comment Randolph Carter, héros du film, abandonne sa vie quotidienne pour retrouver ses rêves d'enfance.

[Diffusé sur RTP le 14 déc. 1978]

*A Revolução está na Ordem do Dia*

Eduardo Geada / Inachevé / Eduardo Geada, Grupo Zero, IPC

1976

*Assim Começa uma Cooperativa*

Grupo Zero / 15 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Grupo Zero

Le film accompagne les efforts d'un groupe de petits agriculteurs de Barcouço, près de Coimbra, pour monter une coopérative dont l'idée est née au sein de la fanfare locale dont la majorité fait partie.

*A Luta do Povo – Alfabetização em Santa Catarina*

Grupo Zero / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Grupo Zero

Dans le village de Santa Catarina, dans l'Alentejo, ont lieu des cours d'alphabétisation pour adultes.

1977

*E do Mar Nasceu*

Ricardo Costa / 36 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Grupo Zero

1978

*Dina e Django*

Solveig Nordlund / 84 min puis 75 min (1999) / Fiction / 35 mm / Couleur / Grupo Zero, IPC

Deux jeunes – Dina et Django – ont tué un chauffeur de taxi en 1974. Le film imagine le parcours de ce couple dans la Lisbonne révolutionnaire.

[Sortie cinéma le 29 mai 1983]

*Música Para Si*

Solveig Nordlund / 55 min / Fiction / 16 mm / N&B / Grupo Zero, Teatro da Cornucópia

Film sur une pièce de théâtre de Franz Xaver Kroetz.

[Diffusé sur RTP2 le 26 avr. 1981]

*Passagem ou A Meio Caminho*

Jorge Silva Melo / 85 min / Fiction / 16 mm / Couleur / Grupo Zero, IPC

[Diffusé sur RTP en 1986 – Pas de sortie commerciale]

*Viagem para a Felicidade*

Solveig Nordlund / 35 min / 16 mm / Couleur / Grupo Zero, Teatro da Cornucópia

Film sur une pièce de théâtre de Franz Xaver Kroetz.

1979

*E Não se Pode Exterminá-lo?*

Solveig Nordlund, Jorge Silva Melo / 120 min (série de 5 épisodes) / Couleur / Grupo Zero, Teatro da Cornucópia

Film sur une pièce de théâtre de Karl Valentin.

[Diffusé sur RTP2 le 31 oct. 1979]

1980

*Novas Perspectivas*

Solveig Nordlund / 45 min / Couleur / Grupo Zero, Teatro da Cornucópia

Film sur une pièce de théâtre de Franz Xaver Kroetz.

- Virver

Techniquement, une grande partie de l'équipe du film *Dieu, Patrie, Autorité* (1975) constituait déjà le noyau de la coopérative Virver qui sera officialisée à partir de 1976 avec les projets *Bon peuple portugais* et *São Pedro da Cova* du cinéaste Rui Simões.

1976

*Bom Povo Português* (*Bon peuple portugais*)

Rui Simões / 135 min / Documentaire / 35 et 16 mm / N&B / Virver, IPC

L'histoire du Portugal révolutionnaire entre le 25 avril 1974 et le 25 novembre 1975 telle qu'elle fut vécue par l'équipe du film toute à la fois spectatrice, actrice, et surtout totalement engagée dans le processus révolutionnaire en cours.

[Production 1976-1980 – Sortie cinéma le 29 avr. 1981 (France) et 18 nov. 1981 (Portugal)]

*São Pedro da Cova*

Rui Simões / 45 min / Documentaire / 35 et 16 mm / N&B / Virver, Direction générale de l'éducation permanente (DGEP)

Réalisé en collaboration avec les mineurs de São Pedro da Cova, le film prend la forme de trois Courts-métrages coordonnés par Rui Simões.

1977

*Sexto Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz*

José Brandão, Celeste Dias-Santos / 1 min / Animation / 35 mm / Couleur / Virver

1979

**Programme « Crianças em Luta » (RTP)**

*Delinquentes juvenis*

João Brehm / 24 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Virver

*Prostituição infantil e homosexualidade*

João Brehm / 26 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Virver

*Deficientes mentais*

João Brehm / 24 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Virver

*Deficientes motores*

João Brehm / 26 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Virver

### Institutions et sociétés publiques

- Institut portugais du cinéma (IPC)

L'IPC, conséquence de la reconnaissance institutionnelle de la génération de cinéastes du Nouveau cinéma portugais, annonça son premier plan de soutien à la production en mars 1974, soit quelques semaines avant la révolution portugaise. L'IPC soutint la production de fiction mais également de documentaires et de projets ambitieux entre fiction, documentaire et expérimentation. Entre 1975 et 1976, furent créées au sein de l'IPC les Unités de production qui provoquèrent de nombreux débats au sein du monde du cinéma et de la télévision. Expérience institutionnelle collectiviste, la production de l'Unité de production cinématographique n°1 compte ainsi des dizaines de courts documentaires informatifs, militants, et pédagogiques, ainsi qu'un journal d'actualités.

1974

**Soutien à la production de format court**

*A Lenda do Mar Tenebroso*

Ricardo Neto / 12 min / Animation / 35 mm / Couleur / Tope Filme, IPC

*Vamos ao Nimas*

Lauro António / 18 min / Documentaire / 35 mm / N&B / Lauro António, IPC

Analyse de la décadence des salles de cinéma lisboètes et éloge d'un certain cinéma de qualité et populaire.

[Sortie cinéma le 28 mai 1975]

**Soutien à la production de film long**

*Argozelo – À procura dos Restos das Comunidades Judaicas*

Fernando Matos Silva / 100 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Cinequipa, IPC

Enquête sur les traces des communautés juives du Portugal à Argozelo, liant le présent à la mémoire des Juifs expulsés par les Rois catholiques d'Espagne à la fin du XVe siècle.

[Production 1974-1977 – Pas de sortie commerciale]

*As Armas e o Povo* (*Les Armes et le peuple*)

Syndicat des travailleurs de la production cinématographique et télévisuelle (STPCT) / 78 min / Documentaire / 35 et 16 mm / N&B et couleur / STPCT, IPC

[Pas de sortie commerciale]

*Benilde ou a Virgem Mãe* (*Benilde ou la Vierge Mère*)

Manoel de Oliveira / 112 min / Fiction / 35 mm / Couleur / Tobis Portuguesa, CPC, IPC

Portugal, années 1930. La jeune Benilde, vivant avec son père dans l'Alentejo, tombe mystérieusement enceinte, provoquant la stupéfaction des parents et voisins. Elle attribue la grossesse à une intervention surnaturelle.

[Sortie cinéma le 21 nov. 1975]

*Cartas na Mesa*

Rogério Ceitil / 92 min / Fiction / 35 mm / N&B / Tobis Portuguesa, CPC, IPC

[Production 1973-1974 – Sortie cinéma le 6 janv. 1975]

*Cântico Final*

Manuel Guimarães / 110 min / Fiction / 35 mm / Couleur / Productions Cinématographiques Manuel Guimarães, IPC

[Sortie cinéma le 16 juin 1976]

*Continuar a Viver ou Os Índios da Meia-Praia*

António da Cunha Telles / 110 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Animatógrafo, IPC

La Révolution portugaise de 1974-1975 vécue par une communauté de pêcheurs à Meia-Praia, près de Lagos. De nouvelles habitations, la tentative de la coopérative, et les premières élections libres, mais aussi les contradictions et les doutes.

[Production 1974-1975 – Diffusé en festival en 1976]

*Os Demónios de Alcácer-Kibir* (*Les Démons d'Alcacer-Quibir*)

José Fonseca e Costa / 88 min / Fiction / 35 mm / Couleur / Tobis Portuguesa, IPC

La police croit voir une grève d'ouvriers agricoles dans l'Alentejo lorsqu'elle croise les membres d'un groupe de théâtre ambulant.

[Sortie cinéma le 9 avr. 1977]

*A Ilha dos Amores*

Paulo Rocha / 185 min / Fiction / 35 mm / Couleur / Suma Filmes, IPC

Le choc entre deux mondes et deux cultures. L'occident rencontre l'orient dans un film inspiré de la vie et de l'œuvre de l'écrivain Wenceslau de Moraes, qui a fui le Portugal à la fin du XIXe siècle pour chercher au Japon un « art de vivre » qui concilierait le matériel et le spirituel.

[Production 1978-1982 – Présenté au Festival de Cannes en 1982, sortie cinéma le 8 mars 1991]

*Máscaras*

Noémia Delgado / 115 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / CPC, IPC

Les rites séculaires des fêtes de Noël dans la région de Trás-os-Montes.

[Sortie cinéma le 14 juin 1976]

*O Princípio da Sabedoria*

António de Macedo / 160 min / Fiction / 35 mm / Couleur / Tobis Portuguesa, IPC

Dans les jardins d'un architecte asocial, qui habite dans une grande maison d'un village retiré, quelqu'un a enterré une main humaine. La découverte est si macabre que le propriétaire, par un laconique message sur le portail, annonce qu'il la rendra « à qui prouve qu'elle lui appartient », déclenche les plus bizarres péripéties qui vont perturber son désir de tranquillité.

[Production 1974-1975 – Présenté en festival en 1976 – Sortie cinéma le 9 déc. 1977]

*As Ruínas no Interior*

José de Sá Caetano / 110 min / Fiction / 35 mm / N&B / Tobis Portuguesa, IPC

Dans un village de pêcheurs, durant les fêtes de Pâques de 1943, un avion de combat s'échoue dans la mer, près de la plage. Les deux pilotes survivent et sont recueillis par les enfants d'une femme belge qui s'est réfugié dans cette localité. Entre eux, s'établit un pacte de silence.

[Sortie cinéma le 21 oct. 1977]

*Sofia e a Educação Sexual*

Eduardo Geada / 102 min / Fiction / 35 mm / N&B / IPC

Après la mort de sa mère, Sofia revient de Suisse et s'installe dans la maison que sa famille possède à Cascais. Elle y découvre la vie sociale complexe et égoïste de son père, Henrique. Elle comprend qu'elle ne pourra échapper à ce destin qu'elle méconnaissait.

[Production 1973 – Sortie cinéma le 1er oct. 1974]

*Trás-os-Montes*

António Reis, Margarida Cordeiro / 110 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Tobis Portuguesa, CPC, RTP, IPC

La région de Trás-os-Montes au Nord-est du Portugal, ses enfants, ses vieux, l'agriculture de subsistance, le collectivisme agricole et pastoral, l'émigration, dans un décor dominé par la nature.

[Sortie cinéma le 11 juin 1976]

**Programme « Caminhos da Revolução »**

*Polónia – Caminhos da Revolução*

Jorge Cabral / 21 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / IPC

1975

**Unité de production cinématographique n°1**

*Açores*

Unité de production cinématographique n°1 / 10 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / IPC

*Angola, Ano Zero – Ano de Independência*

Francisco Henriques, Vítor Henriques, José Reynès / Archive / 16 mm / N&B et couleur / IPC

*Atletismo – Um País Novo*

Unité de production cinématographique n°1 / 10 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / IPC

*Construção Civil*

Unité de production cinématographique n°1 / 10 min / Documentaire / 35 mm / N&B / IPC

*O Dia do Emigrante*

Unité de production cinématographique n°1 / 10 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / IPC

*Herdade do Zambujal*

Unité de production cinématographique n°1 / 11 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / IPC

*Jornal Cinematográfico Nacional – A*

Unité de production cinématographique n°1 / 11 min / Actualités / IPC

*Jornal Cinematográfico Nacional – B*

Unité de production cinématographique n°1 / 10 min / Actualités / IPC

*Jornal Cinematográfico Nacional – 1*

Unité de production cinématographique n°1 / 10 min / Actualités / IPC

*O Primeiro de Maio de 1975*

Unité de production cinématographique n°1 / 10 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / IPC

**Soutien à la production de format court**

*Acção-Intervenção*

Elso Roque / Documentaire / 16 mm / N&B et couleur / Cinequanon, IPC

Film de montage à partir des événements suivants : le contre-coup d'État du 25 novembre 1975, la grève dans la construction civile à Setubal et São Bento, la grande manifestation unitaire du 20 novembre 1975, le Dia do Campo au Marché des oignons de janvier 1976, la manifestation du 20 janvier 1976.

*Almada, Um Nome de Guerra*

Ernesto de Sousa / Durée non précisée / Documentaire / 16 mm / N&B et couleur / Production Francisco de Castro

*Aquedutos Portugueses – Onde as Pedras Têm História*

Carlos Marques / 10 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Telecine-Moro, IPC

*Areia, Lodo e Mar*

Amílcar Lyra / 58 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Cinequanon, IPC

*O Caldo de Pedra*

Artur Correia / 7 min / Animation / 35 mm / Couleur / Tope Filme, IPC

[Sortie cinéma le 9 mai 1978]

*A Cama*

Sinde Filipe / 25 min / Fiction / 35 mm / Couleur / IPC

*Cavalgada segundo S. João, o Baptista*

João Matos Silva / 58 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Cinequipa, Telecine-Moro, IPC

*Comemoração do 5 de Outubro e Visita de Costa Gomes à Municipalité de Lisbonne*

Jorge Cabral / 14 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Municipalité de Lisbonne, IPC

*Deolinda da Seara Vermelha*

Luís Gaspar / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Unité de production de la Réforme agraire (UPRA), IPC

*Os Dez Anõezinhos da Tia Verde-Água*

Ricardo Neto / 8 min / Animation / 35 mm / Couleur, Tope Filme, IPC

*O Encoberto*

Fernando Lopes / 10 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Telecine-Moro, IPC

Érection d'une statue de Dom Sebastião (Sébastien 1er) sur une place publique de Lagos.

[Sortie cinéma le 9 avr. 1977]

*Franco Assassino*

António Pilar / 3 min / Animation / 35 mm / Couleur / IPC

*Júlio de Matos… Hospital?*

José Carlos Marques / 28 min / Documentaire / Super 8 / Couleur / José Carlos Marques, IPC

La réalité sordide et concentrationnaire de l'hôpital Júlio de Matos à Lisbonne au sortir du fascisme.

[Production 1974-1975 – Sortie cinéma le 4 mars 1978]

*Nem Pássaro Nem Peixe*

Solveig Nordlund / 45 min / Fiction / 16 mm / Couleur / Grupo Zero, IPC

Une femme traduit la première page du livre *La Clé d'argent* (*The Silver Key*) de H. P. Lovecraft. Son mari l'entend. Le livre décrit les conflits entre le réel et l'imaginaire et raconte comment Randolph Carter, héros du film, abandonne sa vie quotidienne pour retrouver ses rêves d'enfance.

[Diffusé sur RTP le 14 déc. 1978]

*Não Quero Ser Palhaço*

Fernando Correia / 10 min / Animation / 35 mm / Couleur / Studios Pit, IPC

*Nós, no País*

Luís Filipe Rocha, António Damião / Série de 5 films entre 25 et 50 min / Documentaire / 16 mm / N&B / IPC

*Operação Boa Colheita*

Luís Gaspar / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B / UPRA, IPC

*Para Onde Vai o Homem?*

Sousa Martins / 11 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro, IPC

*…Pela Razão Que Têm!*

José Nascimento / 45 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequipa, IPC

Dans le village de Quebradas, des travailleurs ont lancé une des premières occupations sauvages post-25 avril 1974. Appuyés par l'extrême-gauche, ils organisent une coopérative pour faire face à la violence réactionnaire. Avec la collaboration des travailleurs de Quebradas, le film rejoue et retrace les moments d'un combat social et politique dans l'espoir de pouvoir aider d'autres travailleurs en lutte.

*Pinturas Murais*

António Almeida Lopes, Pinto Rodrigues / 15 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Cinegra, IPC

*Prefácio a Vergílio Ferreira*

Lauro António / 14 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Manuel Guimarães, Lauro António, IPC

Portrait subjectif de l'écrivain Vergílio Ferreira.

[Sortie cinéma le 12 déc. 1975]

*O Relógio*

Jaime Silva / 10 min / Fiction / 16 mm / Couleur / Telecine-Moro, IPC

*O Rendeiro*

Luís Gaspar / 30 min / Documentaire / 16 mm / N&B / UPRA, IPC

*A Revolução está na Ordem do Dia*

Eduardo Geada / Inachevé / Eduardo Geada, Grupo Zero, IPC

*A Verdadeira Amizade*

Silva Brandão / 21 min / Fiction / 35 mm / Couleur / IPC

**Soutien à la production de format long**

*Acto dos Feitos da Guiné*

Fernando Matos Silva / 81 min / Documentaire / 16 mm / N&B et couleur / Cinequipa, IPC

Mise en question par des images d'archive des conséquences de la colonisation portugaise en Guinée-Bissau.

[Production 1979-1980 – Sortie cinéma le 12 juillet 1994]

*Amor de Perdição* (*Amour de perdition*)

Manoel de Oliveira / 252 min / Fiction / 16 mm / Couleur / IPC, CPC, RTP, Tobis Portuguesa, Cinequipa

Tragédie amoureuse entre Teresa de Albuquerque et Simão Botelho, séparés par les rivalités entre leurs deux familles, tirée du roman éponyme de Camilo Castelo Branco.

[Production 1976-1978 – Sortie cinéma le 25 nov. 1979]

*Antes a Sorte que Tal Morte*

João Matos Silva / 78 min / Fiction / 16 mm / Couleur / Fondation Calouste Gulbenkian, Cinequipa, IPC

[Production 1975-1978 – Pas de sortie commerciale]

*Antes do Adeus*

Rogério Ceitil / 95 min / Fiction / 16 mm / Couleur / CPC, IPC

[Pas de sortie commerciale]

*Barronhos – Quem Teve Medo do Poder Popular?*

Luís Filipe Rocha / 63 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Prole Filme, IPC

À partir d'un assassinat commis dans un quartier de la banlieue de Lisbonne, le film interroge les raisons du crime en replaçant le contexte social et politique postrévolutionnaire, témoignant ainsi de l'esprit de la lutte des classes au Portugal à cette époque.

[Sortie cinéma le 19 juin 1976]

*A Confederação – O Povo é Que Faz a Historia* (*La Confédération*)

Luís Galvão Teles / 106 min / Fiction / 16 mm / Couleur / Cinequanon, IPC

Fiction qui résonne avec l'histoire du Portugal, notamment révolutionnaire. Se situe dans une « confédération » au sein duquel le peuple se divise, et où le pouvoir est tenu par l'Église, les militaires et les politiques. Des images d'archives du 25 avril 1974 y apparaissent.

[Production 1976-1977 – Sortie cinéma le 15 sept. 1978]

*Contra as Multinacionais*

Cinequipa / 67 min / Documentaire / 16 mm / N&B et couleur / Cinequipa, IPC

[Production 1975-1977 – Pas de sortie commerciale]

*Deus, Pátria, Autoridade* (*Dieu, Patrie, Autorité*)

Rui Simões / 110 min / Documentaire / 35 et 16 mm / N&B / IPC, RTP

À partir du fameux discours de Salazar de 1936, le film cherche à démonter, de forme didactique, les mécanismes du régime fasciste durant 48 ans, avant sa chute le 25 avril 1974.

[Sortie cinéma le 21 fév. 1976]

*O Diabo Desceu à Vila*

Teixeira da Fonseca / Fiction / 115 min / Fiction / 35 mm / Couleur / IPC

[Production 1975-1978 – Sortie cinéma le 26 oct. 1980]

*Gente da Praia da Vieira*

António Campos / 72 min / Documentaire / 16 mm / N&B et couleur / IPC

Retour sur la migration qui conduisit les pêcheurs de la plage de Vieira vers l'intérieur du pays, où ils s'installèrent et formèrent des communautés appelées Avieiros.

[Pas de sortie commerciale]

*Gestos & Fragmentos – Ensaio sobre os Militares e o Poder*

Alberto Seixas Santos / 90 min / Fiction, documentaire / 16 mm / Couleur / Grupo Zero, IPC

Trois regards sur la relation entre les militaires et le pouvoir au Portugal : Otelo Saraiva de Carvalho, le coordinateur du 25 avril 1974, Eduardo Lourenço, le philosophe qui analyse ce tournant politique brusque des militaires, et Robert Kramer, l'Américain en quête des raisons de l'échec de la Révolution portugaise de 1974-1975.

[Production 1975-1982 – Pas de sortie commerciale]

*As Horas de Maria*

António de Macedo / 105 min / Fiction / 35 et 16 mm / N&B / Cinequanon, IPC

Maria, une jeune aveugle, supposément violée par son beau-père, est internée dans le pavillon isolé et en ruines d'un hospice ; elle attend fermement un miracle venant de Notre-Dame de Fátima.

[Sortie cinéma le 3 avr. 1979]

*A Lei da Terra – Alentejo 76*

Grupo Zero / 90 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Grupo Zero, IPC

Le processus de la Réforme agraire vu à travers une analyse des structures sociales et de la lutte des classes, atteignant son point culminant avec l'occupation des terres par les paysans et par la tentative de création de nouvelles relations de travail et de propriété.

[Production 1976-1977 – Pas de sortie commerciale]

*Lerpar*

Luís Couto / 98 min / Fiction / 35 mm / Couleur / Unifilme, IPC

[Pas de sortie commerciale]

*Liberdade para José Diogo*

Luís Galvão Teles / 67 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Cinequanon, IPC

Récit en deux parties de l'histoire de José Diogo, ouvrier agricole, emprisonné pour avoir tué le latifundiaire Columbano Líbano Monteiro qui l'employait, après une dispute, et du procès qui s'en suit, à travers la mise en place d'un tribunal populaire qui impose son jugement à l'État, montrant la possibilité d'une victoire populaire sur les pouvoirs capitalistes.

[Sortie cinéma le 19 mai 1976]

*O Meu Nome é…*

Fernando Matos Silva / 105 min / Fiction / 16 mm / Couleur / Cinequipa, IPC

Plusieurs militants s'interrogent sur l'événement révolutionnaire, la radicalité politique et les images déjà enregistrées de la période.

[Production 1976-1977 – Pas de sortie commerciale]

*Nós Por Cá Todos Bem*

Fernando Lopes / 81 min / Fiction / 16 mm / Couleur / CPC, IPC

Portrait du village d'origine du réalisateur, Várzea dos Amarelos, où habitants et équipe de tournage sont rassemblés dans le quotidien.

[Production 1976-1977 – Sortie cinéma le 4 mars 1978]

*A Recompensa*

Artur Duarte / 150 min / Fiction / 35 mm / Couleur / IPC

[Production 1976-1977 – Sortie cinéma le 26 janv. 1979]

*O Rei das Berlengas*

Artur Semedo / 115 min / Fiction / 35 mm / N&B et couleur / IPC

[Production 1975-1977 – Sortie cinéma le 9 mai 1978]

*A Santa Aliança*

Eduardo Geada / 117 min / Fiction / 35 mm / Couleur / IPC

Lisbonne, décembre 1974. Malmené par le mouvement populaire du PREC, une influente famille de banquiers essaie de maintenir ses privilèges conquis durant la dictature, en jouant avec leur atout principal, l'argent.

[Production 1975-1977 – Sortie cinéma le 20 nov. 1980]

*Terra de Pão, Terra de Luta*

José Nascimento / 68 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Cinequipa, IPC

Le processus de la Réforme agraire, les acquis de la Révolution portugaise, la lutte des classes dans les terres de l'Alentejo, les menaces réactionnaires après le « Verão Quente » et le 25 novembre 1975 ; le film retrace l'histoire du PREC et de la Réforme agraire à travers l'expérience des travailleurs.

[Production 1976-1977 – Pas de sortie commerciale]

*Veredas*

João César Monteiro / 121 min / Fiction, documentaire / 35 mm / Couleur / IPC

[Production 1975-1977 – Sortie cinéma le 19 mai 1978]

**Programme « Caminhos da Revolução »**

*França – Caminhos da Revolução*

Jorge Cabral / 35 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / IPC

*Itália - Vaticano – Caminhos da Revolução*

Jorge Cabral / 13 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / IPC

*Jugoslávia – Caminhos da Revolução*

Jorge Cabral / 22 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / IPC

*Roménia – Caminhos da Revolução*

Jorge Cabral / 40 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / IPC

*União Soviética – Caminhos da Revolução*

Jorge Cabral / 21 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / IPC

**Autres productions**

*A Festa*

António Campos / 24 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / IPC

Enregistrement des fêtes de pêcheurs les 9 et 10 août 1975 à Vieira de Leiria, faisant une sorte de complément à *Gente da Praia da Vieira*, autre film de Campos.

*Ao Menos um Hipopótamo*

João Roque / 40 min / Fiction / 16 mm / N&B / Planigrafe, IPC, RTP

*Ponto Final Parágrafo*

João Roque / 50 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Planigrafe, IPC, RTP

*O Povo Toma a Palavra*

Luís Augusto, Manuela dos Santos, Alain Labrousse / 48 min / Documentaire / Super 8 / Couleur / IPC

1976

**Unité de production cinématographique n°1**

*Chamada ao Remo*

Unité de production cinématographique n°1 / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B / IPC

*O Dia da Força Aérea*

Unité de production cinématographique n°1 / 10 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / IPC

*Jornal Cinematográfico Nacional – Especial I*

Unité de production cinématographique n°1 / 13 min / Actualités / 35 mm / N&B / IPC

*Jornal Cinematográfico Nacional – Especial II*

Unité de production cinématographique n°1 / 16 min / Actualités / 35 mm / N&B / IPC

*Jornal Cinematográfico Nacional – 2 à 17*

Unité de production cinématographique n°1 / ~10 min pour chaque numéro / Actualités / 35 mm / N&B / IPC

*O Primeiro de Maio de 1976*

Unité de production cinématographique n°1 / 10 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / IPC

*Saúde*

Unité de production cinématographique n°1 / 10 min / Documentaire / 35 mm / N&B / IPC

*Viagem Presidencial a Madrid*

Unité de production cinématographique n°1 / 15 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / IPC

**Soutien à la production de format court**

*24 Imagens por Segundo*

Faria de Almeida / 10 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro, IPC

*Beth*

Mário Neves / 4 min / Animation / 35 mm / Couleur / Mário Neves, IPC

[Sortie cinéma le 19 mai 1978]

*Cultura Fora de Portas*

José Pedro Andrade dos Santos / 35 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / UPRA, IPC

*Dois Anos de Revolução*

Francisco Saalfeld / 35 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Francisco Saalfeld, IPC

*As Duas Comadres*

Artur Correia, Ricardo Neto / 7 min / Animation / 35 mm / Couleur / Tope Filme, IPC

*Ex-Votos Portugueses*

António Campos / 32 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / António Campos, IPC

Campos présente les création populaires – des ex-votos – pour remercier les saints.

[Diffusé sur RTP2 le 12 mai 1979]

*O Gigante do Lago*

Fernando Correia / 10 min / Animation / 35 mm / Couleur / Studios Pit, IPC

*O Grande Porto*

Perdigão Queiroga / 10 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Coopercine, IPC

*A Igreja Profanada*

Sinde Filipe / 32 min / Fiction / 16 mm / Couleur / IPC

*O Jardim dos Esquecidos*

Mário Cabrita / 21 min / Documentaire / 16 mm / N&B / António Mateus, IPC

*Prelúdio e Fuga*

Jorge Cabral / 40 min / Fiction / 35 mm / N&B / Fotograma Filmes, IPC

*Um Jornal Regional em Autogestão – O Setubalense*

Amílcar Lyra / 27 min / Documentaire / 16mm / N&B / Cinequanon, IPC

*Rossio*

Cinequanon / 12 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Cinequanon, IPC

*Viseu, Feira de São Mateus*

José António Conde / 18 min / Documentaire / 35 et 16 mm / Couleur / IPC

*O Zé Povinho na Revolução*

Lauro António / 18 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Lauro António, IPC

Montage de caricatures, dessins et articles de presse publiés pendant la période révolutionnaire.

[Sortie cinéma le 23 juin 1978]

**Soutien à la production de format long**

*Bom Povo Português* (*Bon peuple portugais*)

Rui Simões / 135 min / Documentaire / 35 et 16 mm / N&B / Virver, IPC

L'histoire du Portugal révolutionnaire entre le 25 avril 1974 et le 25 novembre 1975 telle qu'elle fut vécue par l'équipe du film toute à la fois spectatrice, actrice, et surtout totalement engagée dans le processus révolutionnaire en cours.

[Production 1976-1980 – Sortie cinéma le 29 avr. 1981 (France) et 18 nov. 1981 (Portugal)]

*Colonia e Vilões*

Leonel Brito / 60 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Cinequanon, IPC

[Pas de sortie commerciale]

*A Fuga*

Luís Filipe Rocha / 110 min / Fiction / 16 mm / N&B / Prole Filme, RTP, IPC

L'évasion célèbre du prisonnier politique Dias Lourenço de la prison de Peniche durant la dictature salazariste.

[Pas de sortie commerciale]

*Guerra do Mirandum*

Fernando Matos Silva / 134 min / Fiction / 35 mm / Couleur / Cinequipa, IPC

L'histoire d'une ville, Miranda do Douro, et de ses habitants, victimes d'une catastrophe le 8 mai 1762.

[Production 1977-1980 – Sortie cinéma le 31 mai 1984]

*Madrugada*

Luís Couto / 82 min / Fiction / 35 et 16 mm / Couleur / Unité de production Objectivo, IPC

[Pas de sortie commerciale]

*O Outro Teatro ou As Coisas Pertencem a Quem as Torna Melhores*

António de Macedo, Manuela Moura / 69 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Cinequanon, IPC

Le rôle des compagnies indépendantes de théâtre avant et après le 25 avril 1974.

[Pas de sortie commerciale]

*Oxalá*

António-Pedro Vasconcelos / 131 min / Fiction / Couleur / VO Filmes, IPC

Un jeune homme, exilé à Paris, revient plusieurs fois au Portugal entre le 25 avril 1974 et 1980, sans décider où il veut vivre au regard des évolutions sociopolitiques de son pays et des changements dans ses relations familiales et amicales.

[Production 1976-1980 – Sortie cinéma le 8 mai 1981]

*A Ronda dos Meninos "Maus"*

Gonsalves Preto / 125 min / Documentaire / 16 mm / N&B / IPC

[Diffusé sous forme de série sur RTP le 29 oct. 1978]

*Sertório*

António Faria / 64 min / Fiction / 35 mm / N&B / IPC

[Pas de sortie commerciale]

**Autres productions**

*A Passagem das Horas*

João Roque / 30 min / Fiction / 16 mm / N&B / Arca Filme, IPC

1977

**Unité de production cinématographique n°1**

*Avante com a Reforma Agrária*

Unité de production cinématographique n°1 / 20 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / IPC

*Carta de Aniversário*

Luís Couto (Unité de production cinématographique n°1) / 22 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Secrétariat d'État à la Communication sociale, Secrétariat d'État à la Culture (SEC), IPC

*Conferência Mundial contra o Apartheid, o Racismo e o Colonialismo na África Austral*

Unité de production cinématographique n°1 / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B / IPC

*O Dia das Comunidades*

Unité de production cinématographique n°1 / 10 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / IPC

*Jornal Cinematográfico Nacional – A et B*

Unité de production cinématographique n°1 / ~10 min / Actualités / 35 mm / N&B / IPC

*Jornal Cinematográfico Nacional – 18 à 25*

Unité de production cinématographique n°1 / ~10 min / Actualités / 35 mm / N&B / IPC

*Jornal Cinematográfico Nacional – Especial III et IV*

Unité de production cinématographique n°1 / 13 et 11 min / Actualités / 35 mm / N&B / IPC

*Primeiro de Maio de 1977 – Grande Jornada de Luta*

Unité de production cinématographique n°1 / 10 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / IPC

*Sines, Obra de Um País*

Unité de production cinématographique n°1 / 25 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / IPC

**Soutien à la production de format court**

*À Primeira Vista*

José Ribeiro Mendes / 25 min / Fiction / 16 mm / Couleur / IPC

*Alexandre e Rosa*

João Botelho, Jorge Alves da Silva / 22 min / Fiction / 16 mm / Couleur / IPC

Porto et ses alentours. Un jeune homme, marginal, vivant de peu, et une jeune femme, enseignante voient leurs destins liés jusqu'au drame.

*Bicicleta – Ou o Tempo que a Terra Esqueceu*

Vicente Jorge Silva / 25 min / Fiction / 16 mm / Couleur / IPC

*O Cientista Mau*

Fernando Correia / 10 min / Animation / 35 mm / Couleur / Studios Pit, IPC

*O Construtor de Anjos*

Luís Noronha da Costa / 43 min / Fiction / 16 mm / Couleur / IPC

*O Grão de Milho*

Artur Correia / 7 min / Animation / 35 mm / Couleur / Tope Filme, IPC

[Sortie cinéma le 1er fév. 1979]

*Os Lobos*

Pedro Bandeira Freire / 27 min / Fiction / 16 mm / Couleur / IPC

*O Médico e a Duquesa*

Mário Neves / 6 min / Animation / 35 mm / Couleur / Mário Neves, IPC

*A Pastora*

Sinde Filipe / 15 min / Fiction / 35 et 16 mm / Couleur / Sinde Filipe, IPC

*O Peixinho Vermelho*

António Drago / 40 min / Fiction / 16 mm / Couleur / IPC

*O Prisioneiro*

Sérgio Ferreira / 15 min / Fiction / 16 mm / Couleur / IPC

**Soutien à la production de format long**

*Ana*

António Reis, Margarida Cordeiro / 115 min / Documentaire, fiction / 35 et 16 mm / Couleur / António Reis, Margarida Cordeiro, IPC

Trois générations : la grand-mère, un fils scientifique qui travaille à la ville et passe ses vacances au village, deux petits-enfants. Une harmonie qui ne peut se briser qu'avec la mort d'Ana.

[Production 1981 – Sortie cinéma le 6 mai 1985]

*O Bobo*

José Álvaro Morais / 123 min / Fiction / 35 mm / Couleur / Animatógrafo, IPC

[Production 1978-1987 – Sortie cinéma le 4 janv. 1991]

*Cerromaior*

Luís Filipe Rocha / 90 min / Fiction / 35 mm / Couleur / Prole Filme, IPC

Le jeune Adriano est reconduit dans sa famille, après avoir tenté de s'échapper d'un environnement étouffant dominé par la figure de son cousin, Carlos, symbole de l'esprit du salazarisme.

[Production 1979-1980 – Sortie cinéma le 24 avr. 1981]

*O Crime de Simão Bolandas*

Jorge Brum do Canto / 140 min / Fiction / 35 mm / Couleur / Bourdain Macedo, IPC

Récit d'un drame familial et passionnel dans lequel le fils veut tuer l'amant de sa mère.

[Production 1978-1984 – Sortie cinéma le 1er juillet 1984]

*Histórias Selvagens*

António Campos / 100 min / Fiction / 16 mm / Couleur / IPC

Portrait d'un couple de fermiers et de leur dure vie de labeur.

[Pas de sortie commerciale]

*Kilas, o Mau da Fita*

José Fonseca e Costa / 124 min / Fiction / 35 mm / Couleur / Penta Films (Brésil), FilmForm, IPC

Rui Tadeu, alias Kilas, est l'amant d'une artiste de variétés, Pepsi-Rita, qui l'entretient. Il est le leader d'un groupe de marginaux qui doit surveiller un immeuble dans lequel des personnes suspectes doivent se réunir. Le soir venu, une bombe explose, mêlant le destin de Kilas à ces événements.

[Production 1978-1979 – Sortie cinéma le 27 fév. 1981]

*Manhã Submersa*

Lauro António / 131 min / Fiction / 35 mm / Couleur / Lauro António, IPC

Estefânia, une riche catholique, décide de prendre sous son aile un jeune garçon de modeste condition pour faire de lui un prêtre. Le jeune António accepte par obéissance envers ses parents, mais il doit faire face à ses doutes et son manque de vocation.

[Sortie cinéma le 17 oct. 1980]

*Paraíso Perdido*

Alberto Seixas Santos / 90 min / Fiction / 35 mm / Couleur / Animatógrafo, IPC

Le mariage de Cristivão, 48 ans, universitaire, se dégrade chaque jour un peu plus ; il est rongé par le poids d'un héritage familial entre folie et meurtre.

[Production 1977-1995 – Sortie cinéma le 10 nov. 1995]

*O Príncipe com Orelhas de Burro*

António de Macedo / 105 min / Fiction / 35 mm / Couleur / Cinequanon, IPC

[Production 1977-1979 – Sortie cinéma le 29 août 1980]

*Um S Marginal*

José de Sá Caetano / 110 min / Fiction / 35 et 16 mm / Couleur / FilmForm, IPC

Dans un futur proche, l'équilibre écologique est menacé, les animaux domestiques fuient et se cachent dans les montagnes. Lorsque sa sœur décède, Jorge souhaite informer leur père, reclus dans une villa.

[Production 1980 – Sortie cinéma le 4 août 1983]

*A Vida é Bela.?!*

Luís Galvão Teles / 97 min / Fiction / 35 mm / Couleur / Luís Galvão Teles, IPC

La belle vite d'Hipólito do Ó – un « self-made-man », qui devient un magnat dans la Lisbonne des années 1920.

[Sortie cinéma le 19 fév. 1982]

*Vidas*

António da Cunha Telles / 120 min / Fiction / 35 mm / Couleur / Animatógrafo, IPC

Journaliste désenchantée, Diana vit un amour absolu avec l'écrivain Sérgio. Son fils Pedro, traîne la nuit avec Lina, une jeune femme sous la protection de Carlos, le propriétaire d'une boîte de nuit.

[Production 1983 – Présenté en festival en 1984]

1978

**Unité de production cinématographique n°1**

*Os Dez Pontos*

Unité de production cinématographique n°1 / 13 min / Documentaire / 16 mm / N&B / IPC

*Festa do "Avante!"*

Unité de production cinématographique n°1 / 32 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / IPC

*Primeiro Congresso de Hotelaria*

Unité de production cinématographique n°1 / 15 min / Documentaire / 16 mm / N&B / IPC

*Primeiro Congresso dos Metalúrgicos*

Unité de production cinématographique n°1 / 15 min / Documentaire / 16 mm / N&B / IPC

*Tarrafal – Campo da Morte Lenta*

Unité de production cinématographique n°1 / 15 min / Documentaire / 16 mm / N&B / IPC

**Soutien à la production de format court**

*Alexandre Herculano – No Centenário da Morte de Alexandre Herculano*

João Matos Silva / 25 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Cinequipa, IPC

*Ciganos*

João Abel Aboim / 53 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Prole Filme, IPC

[Pas de sortie commerciale]

*Maranos – Vida e Obra de Teixeira de Pascoaes*

Dórdio Guimarães / 32 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Secrétariat d'État à la Culture (SEC), IPC

*Portugal - Sobre a Viagem Presidencial ao Brasil e Venezuela*

CPC / 75 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / CPC, IPC

[Pas de sortie commerciale]

*Tirem-me Esta Gente Daqui… Mas Não a Escondam…*

Jaime Fernandes / 12 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Marcílio Krieger, IPC

*Uma História de Letras*

José Carvalho / 22 min / Animation / 16 mm / Couleur / Cinematógrafo, Colectivo de Intervenção, IPC

**Soutien à la production de format long**

*Crónica dos Bons Malandros*

Fernando Lopes / 90 min / Fiction / 35 mm / Couleur / Fernando Lopes, IPC

Une bande de sympathiques escrocs lisboètes est contactée par un mystérieux italien qui leur propose de voler une partie de la collection du musée de la Fondation Calouste Gulbenkian.

[Sortie cinéma le 18 oct. 1984]

*A Culpa*

António Victorino d'Almeida / 120 min / Fiction / 35 mm / Couleur / António Victorino d'Almeida, Vindobona Film Produktion (Autriche), IPC

[Production 1979-1980 – Sortie cinéma le 7 mai 1981]

*Dina e Django*

Solveig Nordlund / 84 min puis 75 min (1999) / Fiction / 35 mm / Couleur / Grupo Zero, IPC

Deux jeunes – Dina et Django – ont tué un chauffeur de taxi en 1974. Le film imagine le parcours de ce couple dans la Lisbonne révolutionnaire.

[Sortie cinéma le 29 mai 1983]

*Passagem ou A Meio Caminho*

Jorge Silva Melo / 85 min / Fiction / 16 mm / Couleur / Grupo Zero, IPC

[Diffusé sur RTP en 1986]

*Velhos São os Trapos*

Monique Rutler / 83 min / Fiction, documentaire / 16 mm / Couleur / Monique Rutler, FilmForm, IPC

[Sortie cinéma le 13 mars 1981]

*Verde Por Fora, Vermelho Por Dentro*

Ricardo Costa / 120 min / Fiction / 35 et 16 mm / Couleur / Diafilme, IPC

[Sortie cinéma le 16 oct. 1980]

1979

**Soutien à la production de format court**

*Arábia*

Rosa Coutinho Cabral / 35 min / Fiction / 16 mm / Couleur / Azul, IPC

*Invisible-Visible – Dramma per Luce – Jorge Martins, Peintre*

Mário Barroso / 20 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / IPC

*Jack*

António Manuel Silva / 25 min / Fiction / 16 mm / Couleur / António Manuel Silva, IPC

**Soutien à la production de format long**

*África 80*

Barata-Feyo / Série de 4 épisodes (existe en version longue) / Documentaire / 16 mm / Couleur / Barata-Feyo, IPC

[Pas de sortie commerciale]

*Conversa Acabada*

João Botelho / 100 min / Fiction / 35 mm / Couleur / VO Filmes, IPC

L'histoire d'une rencontre forte entre deux grands noms de la littérature portugaise au début du XXe siècle : Fernando Pessoa et Mário de Sá-Carneiro.

[Sortie cinéma le 12 mai 1982]

*Francisca*

Manoel de Oliveira / 166 min / Fiction / 35 mm / Couleur / VO Filmes, IPC

Portugal, années 1850. Deux protagonistes, José Augusto et Camilo Castelo Branco, s'interrogent sur leurs vies, les femmes, l'amour, le fatalisme et le malheur.

[Sortie cinéma le 3 déc. 1981]

*Rita*

José Ribeiro Mendes / 91 min / Fiction / 35 mm / Couleur / José Ribeiro Mendes, IPC

[Pas de sortie commerciale]

*Silvestre*

João César Monteiro / 120 min / Fiction / 35 mm / Couleur / VO Filmes, IPC

[Sortie cinéma le 6 mai 1982]

**Autres productions**

*O Artigo 79°*

José António Conde / 20 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / IPC

1980

**Soutien à la production de format court**

*Goa*

António Escudeiro / 50 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / CPC, Fondation Calouste Gulbenkian, IPC

[Diffusé sur RTP le 7 fév. 1981]

*Mombasa*

António Escudeiro / 50 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / CPC, Fondation Calouste Gulbenkian, IPC

*Monólogos Femininos*

Manuel Carvalheiro / 15 min / Fiction / 16 mm / Couleur / Filmes Séculos XXI, IPC

**Soutien à la production de format long**

*Sinais de Vida*

Luís Filipe Rocha / 75 min / Fiction / 16 mm / Couleur / Prole Filme, IPC

Vie et œuvre de l'écrivain Jorge Sena.

[Sortie cinéma le 13 avr. 1984]

*Le Territoire*

Raoul Ruiz / 90 min / Fiction / 35 mm / Couleur / VO Filmes, IPC

[Co-production France-Portugal – Sortie cinéma en 1983]

- Radio-télévision portugaise (RTP)

La RTP produisit plusieurs documentaires (via son Département sociopolitique) mais également des fictions (via son Département de cinéma) en lien avec la révolution. Son rôle conséquent dans la diffusion d'un cinéma engagé, militant et d'intervention, se fit à travers plusieurs séries alimentées par des réalisations des coopératives notamment. Il n'a pas été possible à ce jour de recenser spécifiquement tous les titres composant ces programmes.

Au-delà des programmes plus engagés, d'autres programmes ont été diffusé comme la série « Mar Limiar » réalisée essentiellement par Ricardo Costa autour principalement de la vie des pêcheurs portugais dans un style hérité du cinéma direct et de l'ethnofiction.

***N.B.*** : Pour les programmes « Ver e Pensar » et « Nome-Mulher », les titres ont été référencés au sein des productions Cinequipa, pour les programmes « Artes e Ofícios » et « Sonhos e Armas », les films ont été listés au sein des productions Cinequanon (voir ci-dessus).

1974

**Programme « A Gente Que Nós Somos »**

*Nados e Criados Desiguais*

José Elyseu / 53 min / Documentaire / 16 mm / N&B / RTP

Les inégalités scolaires au Portugal, reflets des disparités sociales et géographiques au sein du pays.

[Diffusé sur RTP1 le 27 nov. 1974]

**Programme « Artes e Ofícios »**

*George Moustaki*

José Fonseca e Costa / 50 min / Documentaire / 16 mm / N&B / RTP

Visite du chanteur George Moustaki au Portugal en 1974.

**Productions du département sociopolitique de la RTP**

*Adeus, Até ao Meu Regresso*

António-Pedro Vasconcelos / 70 min / Documentaire / 16 mm / N&B / RTP

Retour sur l'expérience des soldats portugais engagés dans la guerre en Guinée-Bissau ; le titre reprend l'expression usitée par les soldats dans leurs échanges avec leurs familles au Portugal au moment des fêtes de Noël.

[Diffusé sur RTP le 24 décembre 1974]

**Longs-métrages**

*Trás-os-Montes*

António Reis, Margarida Cordeiro / 110 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Tobis Portuguesa, CPC, RTP, IPC

La région de Trás-os-Montes au Nord-est du Portugal, ses enfants, ses vieux, l'agriculture de subsistance, le collectivisme agricole et pastoral, l'émigration, dans un décor dominé par la nature.

[Sortie cinéma le 11 juin 1976]

1975

**Programme « A Gente Que Nós Somos »**

*Lisboa: o Direito à Cidade*

Eduardo Geada / 79 min / Documentaire / 16 mm / N&B / RTP

Les usages urbains au sein de Lisbonne et les rapports contrastés des citoyens à la ville en termes de transports, de logements, d'équipements publics.

[Diffusé sur RTP1 le 21 janv. 1975]

*Não São Precisos Patrões para Fazer Tapetes de Arraiolos*

Alexandre O'Neill, Jorge Listopad / 39 min / Documentaire / 16 mm / N&B / RTP

Les conditions de travail dans la fabrication de tapis à Arraiolos et le rôle de la coopérative locale par rapport à une activité et une société en mutation après le 25 avril 1974.

[Diffusé sur RTP1 le 4 fév. 1975]

*Distrito de Beja: um Povo Que Se Levanta*

Alfredo Tropa / 79 min / Documentaire / 16 mm / N&B / RTP

Situation précaire des travailleurs ruraux dans le district de Beja au début de la Réforme agraire.

[Diffusé sur RTP1 le 30 mai 1975]

*Distrito de Viana do Castelo: Fazer Frente à Vida*

Réalisation non précisée / 24 min / Documentaire / 16 mm / N&B / RTP

Situation des travailleurs à Viana do Castelo, entre chantier naval et agriculture ; les coopératives agricoles et le redécoupage des terres comme solutions possibles.

[Diffusé sur RTP1 le 17 juin 1975]

*A Situação em Angola*

Réalisation non précisée / 38 min / Documentaire / 16 mm / N&B / RTP

A quelques mois de l'indépendance, entretiens avec N'gola Kabangu (FNLA), José N'Dele (UNITA), et Agostinho Neto (MPLA) autour des conflits entre les trois mouvements indépendantistes et sur le futur de l'Angola et du Portugal.

[Diffusé sur RTP1 le 5 août 1975]

*Distrito de Vila Real: Remover Montanhas*

Luís Miranda / 52 min / Documentaire / 16 mm / N&B / RTP

La région de la vallée du Douro et le contraste de vie entre les petits agriculteurs et les grands propriétaires de terrains où est produit le vin de Porto.

[Diffusé sur RTP1 le 16 sept. 1975]

*Distrito de Faro: Andar no Mar*

Réalisation non précisée / 38 min / Documentaire / 16 mm / N&B / RTP

Premier épisode de deux films sur le district de Faro dans l'Algarve dédié à la lutte des pêcheurs et des travailleurs pour améliorer leurs conditions de travail et de vie.

[Diffusé sur RTP1 le 20 nov. 1975]

*Distrito de Faro: o Algarve e a Serra*

Jorge Listopad / 46 min / Documentaire / 16 mm / N&B / RTP

Second épisode sur le district de Faro avec cette fois l'exemple de plusieurs localités qui vivent une crise économique régional en raison du poids pris par le tourisme au détriment de l'agriculture et de la pêche.

[Diffusé sur RTP1 le 3 déc. 1975]

*Poeta, Pescador, Pardal*

Jorge Listopad, Maria Cecília, António Barradas / 31 min / Documentaire / 16 mm / N&B / RTP

Portrait du pêcheur et poète populaire Manuel de Brito Pardal.

[Diffusé sur RTP1 le 18 déc. 1975]

**Programme « Mar Limiar »**

*Agar-Agar*

Ricardo Costa / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B / RTP

*Apanhadores de Algas*

Ricardo Costa / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B / RTP

*Às vezes custa*

Ricardo Costa / 26 min / Documentaire / 16 mm / N&B / RTP

Pratique d'une pêche artisanale avec la contribution des femmes sur les plages de Nazaré.

[Diffusé sur RTP1 le 2 nov. 1975]

*Avieiros*

Ricardo Costa / 90 min / Documentaire / 16 mm / N&B / RTP

*No Fundo de Troia*

Ricardo Costa / 30 min / Documentaire / 16 mm / N&B / RTP

*Tresmalho*

Ricardo Costa / 25 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / RTP

*O Trol*

Ricardo Costa / 26 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / RTP

*Avieiros* fut diffusé en trois parties à la télévision entre 1975 et 1976. D'autres titres sans précisions ont été diffusés la même année pour ce programme : *O Arrasto, Oceanografia Biológica, Pesca da Sardinha, Conchinha do Mar, A Sacada.*

**Autres productions**

*24, 25, 26*

Artur Ramos / Durée inconnue / Fiction / Format inconnu / N&B / RTP

*Ao Menos um Hipopótamo*

João Roque / 40 min / Fiction / 16 mm / N&B / Planigrafe, IPC, RTP

*Clínica Comunal Popular de Cova de Piedade*

Margarida Gil / 35 min / Documentaire / 16 mm / N&B / RTP

En revenant sur l'installation de la clinique populaire ayant un planning familial, le film aborde la question de l'avortement et d'autres problèmes liés à la condition féminine.

*Cooperativa da Lourinhã*

Pitaca Antunes / 21 min / Documentaire / 16 mm / N&B / RTP

*Cooperativa de Arrentela*

Pitaca Antunes / 21 min / Documentaire / 16 mm / N&B / RTP

*Para Todo o Serviço*

Margarida Gil / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B / RTP

Retour sur la mise en place du premier syndicat d'employées de maison.

*Ponto Final Parágrafo*

João Roque / 50 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Planigrafe, IPC, RTP

*O Povo e a Arte*

Alfredo Tropa / 25 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / RTP

*O Povo e o Barro*

Alfredo Tropa / 25 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / RTP

*O Povo e o Futuro*

Alfredo Tropa / 25 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / RTP

*A Terra a Quem a Trabalha*

João Roque / 46 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Planigrafe, RTP

*Viana do Castelo – Enfrentar a Vida*

Alfredo Tropa / 55 min / Documentaire / 16 mm / N&B / RTP

**Longs-métrages**

*Amor de Perdição* (*Amour de perdition*)

Manoel de Oliveira / 252 min / Fiction / 16 mm / Couleur / IPC, CPC, RTP, Tobis Portuguesa, Cinequipa

Tragédie amoureuse entre Teresa de Albuquerque et Simão Botelho, séparés par les rivalités entre leurs deux familles, tirée du roman éponyme de Camilo Castelo Branco.

[Production 1976-1978 – Sortie cinéma le 25 nov. 1979]

*Deus, Pátria, Autoridade* (*Dieu, Patrie, Autorité*)

Rui Simões / 110 min / Documentaire / 35 et 16 mm / N&B / IPC, RTP

À partir du fameux discours de Salazar de 1936, le film cherche à démonter, de forme didactique, les mécanismes du régime fasciste durant 48 ans, avant sa chute le 25 avril 1974.

[Sortie cinéma le 21 fév. 1976]

*O Funeral do Patrão*

Eduardo Geada / 75 min / Fiction / 16 mm / Couleur / RTP

Devant la menace de la police, des ouvriers d'une usine en grève décident d'entrer dans une nouvelle phase de la lutte.

[Sortie cinéma le 19 juin 1976]

*Que Farei eu com Esta Espada?* (*Que ferais-je de cette épée ?*)

João César Monteiro / 65 min / Documentaire / 16 mm / N&B / RTP

[Diffusé sur RTP le 6 juillet 1975 – Sortie cinéma le 19 juin 1976]

1976

**Programme « A Gente Que Nós Somos »**

*Albernoa*

José Elyseu / 49 min / Documentaire / 16 mm / N&B / RTP

Albernoa est une localité qui a beaucoup souffert de l'émigration avant le 25 avril 1974 et qui doit faire face à une dure situation économique locale.

[Diffusé sur RTP1 le 7 janv. 1976]

*Saúde, uma Questão de Classe*

Réalisation non précisée / 39 min / Documentaire / 16 mm / N&B / RTP

Les graves problèmes de santé publique causés par la déficience des infrastructures au Portugal et les changements à entreprendre pour moderniser le « droit à la santé » pour tous.

[Diffusé sur RTP1 le 1er fév. 1976]

**Programme « Mar Limiar »**

*A Flor do Mar*

Ricardo Costa / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B / RTP

D'autres titres sans précisions ont été diffusés la même année pour ce programme : *Os Irmãos Severo e os Cem Polvos, A Colher, O Velho e o Novo, A Falta e a Fartura, A Máquina do Dinheiro, Viver do Mar, Uma Perdiz na Gaiola, O Rei dos Peixes, O Submarino de Vidro*.

**Autres productions**

*O Discurso do Poder*

Vicente Jorge Silva, Fátima Martins Pereira / 50 min / Documentaire / 16 mm / N&B / RTP

*Um Projecto de Educação Popular*

João Botelho, Jorge Alves da Silva / 30 min / Documentaire / 16 mm / N&B / DGEP, RTP

**Longs-métrages**

*A Fuga*

Luís Filipe Rocha / 110 min / Fiction / 16 mm / N&B / Prole Filme, RTP, IPC

L'évasion célèbre du prisonnier politique Dias Lourenço de la prison de Peniche durant la dictature salazariste.

[Pas de sortie commerciale]

1977

**Programme « Mar Limiar »**

*Das Ruínas do Império*

Ricardo Costa / 26 min / Documentaire / 16 mm / N&B / RTP

La vie des matelots d'un bateau sur le Tage à Lisbonne.

[Diffusé sur RTP1 le 1er mai 1977]

**Autres productions**

*"Celulóide" em Telecinema*

Isabel Wolmar / 5 min / Documentaire / 16 mm / N&B / RTP

*De Corpo e Alma*

Eduardo Geada / 25 min / Documentaire / Format inconnu / Couleur / RTP

La petite collectivité de Sobreira Formosa se donne corps et âmes à des fêtes anciennes.

*Padre António Vieira*

Alfredo Tropa / 45 min / Documentaire / 16 mm / N&B / RTP

*Querida Júlia*

António Faria / 17 min / Fiction / 16 mm / Couleur / António Faria, RTP

*Uma Maré de Moliço*

Alfredo Tropa / 45 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / RTP

**Longs-métrages**

*Alexandre Herculano*

Alfredo Tropa / 60 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / RTP

[Pas de sortie commerciale]

1978

*Amor de Perdição – Episódio Zero*

Jaime Campos / 33 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / RTP

*O Encontro*

António de Macedo / 27 min / Fiction / 16 mm / N&B / Cinequanon, RTP

*Fado – Amália Rodrigues*

J. Antonio Paramo / 27/49 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / RTP, RTVE (Espagne)

*Jogos das Terras Frias*

Noronha Feio / 50 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / RTP

*Mulheres de Barba Rija*

Eduardo Geada / 25 min / Documentaire / Format inconnu / Couleur / RTP

Un groupe de jeunes gens rassemblé sous le nom de Travecoop monte, après le 25 avril 1974, des spectacles de travestis, longtemps interdits sous le régime de Salazar.

*Raul Brandão*

António Faria / 30 min / Documentaire / 16 mm / N&B / RTP, Direction générale de l'éducation des adultes (DGEA)

*Uma História de Comboios – Uma Viagem de Hans Christian Anderson*

Augusto Cabrita / 29 min / Fiction, documentaire / 16 mm / Couleur / RTP

1979

**Programme « Contos Tradicionais Portugueses » (littéralement « Contre traditionnels portugais ») diffusé sur RTP2**

*O Amor das Três Romãs*

João César Monteiro / 25 min / Fiction / 16 mm / Couleur / João César Monteiro, RTP

*Os Dois Soldados*

João César Monteiro / 25 min / Fiction / 16 mm / Couleur / João César Monteiro, RTP

[Diffusé sur RTP2 le 17 mars 1979]

*Donasvinte*

António de Macedo / 30 min / Fiction / 16 mm / N&B / Cinequanon, RTP

*O Rico e o Pobre*

João César Monteiro / 25 min / Fiction / 16 mm / Couleur / RTP

**Autres productions**

*O Ano Internacional da Criança*

António de Macedo / 5 épisodes de 25/30 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequanon, RTP

*Auto da Criação e do Nascimento do Mundo*

Alfredo Tropa / 55 min / Fiction / 16 mm / Couleur / RTP

*Encontros Imediatos do Nosso Grau*

António de Macedo / 60 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequanon, RTP

*Lisboa*

Fernando Lopes, Augusto Cabrita / 55 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / RTP, Animatógrafo, Pathé Cinéma (France)

*Recuperação de Deficientes*

António de Macedo / 6 épisodes de 25/30 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinequanon, RTP

*As Ruas do Pós 25 de Abril*

José Elyseu / 23 min / Documentaire / Format inconnu / Couleur / RTP

**Longs-métrages**

*Bárbara*

Alfredo Tropa / 136 min / Fiction / 35 mm / Couleur / RTP

Joe Valente, Américain d'origine portugaise, revient sur ses terres d'origine avec le souhait de transformer la récupération artisanale d'algues en une véritable industrie.

[Production 1979 – Sortie cinéma le 26 sept. 1980]

*Castro Laboreiro*

Ricardo Costa / 85 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Diafilme, RTP

[Pas de sortie commerciale]

*Pitões: Aldeia do Barroso*

Ricardo Costa / 90 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Diafilme, RTP

[Production 1979 – Diffusé sur RTP2 le 16 oct. 1979 et sortie cinéma le 5 nov. 1980]

1980

*Mariana Alcoforado*

Eduardo Geada / 40 min / Fiction / 16 mm / Couleur / RTP

Adaptation des célèbres *Lettres portugaises*, écrites originalement en français et attribuées à Sœur Mariana Alcoforado.

[Diffusé sur RTP2 le 23 mai 1980]

*Moinhos Velhos – História de uma Gruta*

João Ponces de Carvalho / 35 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / João Ponces de Carvalho, RTP

*Portugal, Minha Terra* (1) à (6)

José Carlos Barradas, João Santa Clara / Série de 6 épisodes de 30 min chacun environ / 16 mm / Couleur / Secrétariat d'État des Communautés portugaises, RTP

Réalisation non précisée / 50 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / RTP

*"Sagres" em Marselha e Regresso a Lisboa*

Réalisation non précisée / 41 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / RTP

*"Sagres" no Japão, Macau, Hong-Kong e Malaca*

Réalisation non précisée / 53 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / RTP

*XX-XXI – Ciência e Tecnica, Hoje e Amanhã*

António de Macedo, Amílcar Lyra / 28 épisodes de 25/30 min / Documentaire / 16 mm / N&B et couleur / Cinequanon, RTP

1981

*O Banqueiro Anarquista*

Eduardo Geada / 55 min / Fiction / 16 mm / Couleur / Eduardo Geada, RTP

Satire des discours politiques.

*O Homem que Não Sabe Escrever*

Eduardo Geada / 60 min / Fiction / 16 mm / Couleur / Eduardo Geada, RTP

Un écrivain raté déambule dans la Lisbonne des années 1920 et fait face à une réalité qu'il peine à retranscrire.

*O Incendiario – I*

Herlander Peyroteo / 54 min (version longue de 138 min) / Fiction / 16 mm / Couleur / RTP

*A Magia das Bonecas*

António de Macedo / 3 épisodes de 25/30 min / Documentaire / 16 mm / couleur / Cinequanon, RTP

*Manoel de Oliveira – 50 Anos de Carreira*

José Nascimento, Augusto M. Seabra / 51 min / Documentaire / 16 mm / N&B et couleur / Augusto M. Seabra, RTP

Commémoration des 50 ans de carrière cinématographique de Manoel de Oliveira.

1982

*Jorge Brum do Canto*

João Roque / 50 min / Documentaire / 16 mm / N&B et couleur / Arca Filme, RTP

Épisode d'une série intitulée « Quem é Quem » sur la carrière du cinéaste Jorge Brum do Canto.

*New Bedford*

Helder Mendes / 28 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Gouvernement régional des Açores, RTP

*San Diego*

Helder Mendes / 33 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Gouvernement régional des Açores, RTP

*São José*

Helder Mendes / 28 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Gouvernement régional des Açores, RTP

*Toronto*

Helder Mendes / 26 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Gouvernement régional des Açores, RTP

*Tulare e Montréal*

Helder Mendes / 30 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Gouvernement régional des Açores, RTP

*Quinzena Teatral – Fila 1*

António de Macedo, Amílcar Lyra, Celeste Alves / 19 épisodes de 25/30 min / Documentaire / 16 mm / couleur / Cinequanon, RTP

- Autres institutions et services étatiques

Que ce soit dans le cadre des Campagnes de dynamisation culturelle (cf. Partie 3, chapitre 9, 2.3.1. La tentative d'une révolution culturelle) ou à travers d'autres initiatives gouvernementales, plusieurs institutions étatiques ont mené des programmes d'action culturelle ayant donné lieu à des réalisations de films.

Parmi ses structures et institutions :

- DGEP (Direction générale de l'éducation permanente – « *Direcção-Geral de Educação Permanente* ») : Créé en 1972 durant les dernières années du fascisme, la DGEP lança une politique publique active de mobilisation des savoirs locaux et populaires afin

d'amener la population portugaise à s'alphabétiser après la Révolution de 1975-1975 ; inspiré du concept « d'éducation permanente » défendu par l'UNESCO, il s'agissait de valoriser en outre la démocratie, le progrès, la liberté. La DGEP devint ensuite la DGEA (Direction générale de l'éducation des adultes – « *Direcção-Geral de Educação dos Adultos* ») avant de disparaître.

- ITE (Institut de technologie éducative – « *Instituto de Tecnologia Educativa* ») : Créé en 1971, héritier d'autres initiatives dans les années 1960, l'ITE vise à introduire les techniques audio-visuelles dans tous les secteurs éducatifs portugais. Il s'agissait tout à la fois de fournir un contenu pédagogique à travers des films et de former les enseignants aux outils audiovisuels.
- UPRA (Unité de production de la Réforme agraire – « *Unidade de Produção da Reforma Agraria* ») : Créée en 1975, il s'agissait de documenter la Réforme agraire en cours dans le Portugal révolutionnaire.

1974

**ITE**

*Reconversão da Cultura da Vinha do Norte*

Abel Escoto / Durée inconnue / Documentaire / 16 mm / Couleur / ITE, Secrétariat d'État à l'Agriculture

1975

**ITE**

*Dez de Junho – Mercado da Primavera*

ITE / 14 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / ITE

*A Escola Também Pode Ser Alegria – Avintes*

ITE / 43 min / Documentaire / 16 mm / N&B / ITE

*Pintura Colectiva – Movimento Democrático de Artistas Plásticos*

Manuel Costa e Silva / 14 min / Documentaire / Format inconnu / Couleur / ITE

Le 10 juin 1974, 48 artistes du Mouvement démocratique des artistes plastiques réalisent une gigantesque fresque murale à la Galerie d'art moderne de Belém.

*Seminário de Adaptação Escolar*

ITE / Série de 3 films de 24, 22 et 24 min / Documentaire / 16 mm / N&B / ITE

*Só Organizado o Povo Vencerá*

ITE / 12 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / ITE, Institut de réorganisation agraire (IRA)

*O Sol, a Chuva e o Dinheiro*

Philippe Costantini / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B et couleur / ITE, Philippe Costantini

**UPRA**

*Deolinda da Seara Vermelha*

Luís Gaspar / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B / UPRA, IPC

*Operação Boa Colheita*

Luís Gaspar / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B / UPRA, IPC

*O Rendeiro*

Luís Gaspar / 30 min / Documentaire / 16 mm / N&B / UPRA, IPC

1976

**ITE**

*Aprender para Quê?*

ITE / 30 min / Documentaire / 16 mm / N&B / ITE

*Caminhando se Faz Caminho – Gestão Democrática da Escola Primária*

ITE / 41 min / Documentaire / 16 mm / N&B / ITE

*Com quem se Pode Aprender*

ITE / 20 min / Documentaire / 16 mm / N&B / ITE

*Como se Pode Aprender*

ITE / 20 min / Documentaire / 16 mm / N&B / ITE

*Instrumentos Musicais*

ITE / 44 min / Documentaire / 16 mm / N&B / ITE

*O que se Pode Aprender*

ITE / 20 min / Documentaire / 16mm / N&B / ITE

*Porque se Aprende*

ITE / 20 min / Documentaire / 16 mm / N&B / ITE

**UPRA**

*Cultura Fora de Portas*

José Pedro Andrade dos Santos / 35 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / UPRA, IPC

**DGEP**

*Alcochete, 18 meses depois*

Jorge Bouquet / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B / DGEP

*Centro Bento de Jesus Caraça*

António Drago / 18 min / Documentaire / 16 mm / N&B / DGEP

*Hersílio e Risoleta a Caminho*

António Drago / 16 min / Documentaire / 16 mm / N&B / DGEP

*O Saber nas Mãos*

José Manuel Neto / 22 min / Documentaire / 16 mm / N&B / DGEP

*São Pedro da Cova*

Rui Simões / 45 min / Documentaire / 35 et 16 mm / N&B / Virver, DGEP

Réalisé en collaboration avec les mineurs de São Pedro da Cova, le film prend la forme de trois Courts-métrages coordonnés par Rui Simões.

*Um Projecto de Educação Popular*

João Botelho, Jorge Alves da Silva / 30 min / Documentaire / 16 mm / N&B / DGEP, RTP

**DGEA**

*Produzir, Depois Morrer*

Magda Streiff, Mário Bandeira / 30 min / Documentaire / 16 mm / N&B / DGEA

1977

**DGEP**

*Camponeses*

Réalisation non précisée / 20 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / DGEP

*Planeamento: Urbanização*

António Diogo / 25 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / DGEP

*O Saber e o Fazer*

Manuel Ruas / 30 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / DGEP

*Siderurgia Nacional*

Réalisation non précisée / 15 min / Documentaire / 16 mm / N&B / DGEP

1978

**ITE**

*Bonecos de Estremoz*

Lauro António / 32 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / ITE

Description d'une tradition populaire et d'une pratique artisanale, sous la menace d'une disparition : l'élaboration en céramique de marionnettes, les « Bonecos » de Estremoz.

*Portugal, Ocidente da Europa*

ITE / 19 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / ITE

*Quatro Paredes Nuas*

Luís Vidal Lopes / Inachevé / Fiction / 16 mm / Couleur / ITE

**DGEP**

*As Letras e a Escrita*

J. Pancada Correia / 30 min / Documentaire / Super 8 / Couleur / DGEP

*Mésio, Tempo de Mudança*

Luís Jorge Carvalho / 27 min / Documentaire / Super 8 / Couleur / DGEP

*Soutocico*

Luís Jorge Carvalho / 30 min / Documentaire / Super 8 / Couleur / DGEP

**DGEA**

*Raul Brandão*

António Faria / 30 min / Documentaire / 16 mm / N&B / RTP, DGEA

**SEE**

*Lisboa, Primeira Página*

José Bogalheiro, José Alves Pereira / 90 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Secrétariat d'État à l'Émigration (SEE)

[Pas de sortie commerciale]

*Provas para um Retrato em Corpo Inteiro*

José Alves Pereira / 82 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Secrétariat d'État à l'Émigration (SEE)

[Pas de sortie commerciale]

1979

**ITE**

*O Pinto*

Abel Escoto / 5 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / ITE

**DGEP**

*O Saber do Nosso Povo*

José Carlos Marques / 25 min / Documentaire / Super 8 / Couleur / DGEP

1980

**ITE**

*Aquário Vasco de Gama*

Artur Azevedo / 35 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / ITE

*A Criança na Obra de Teixeira Lopes*

Artur Azedo / 8 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / ITE, Equipa de Educação Visual CPTV

*Encontro com a Tapeçaria*

José Mexia / 11 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / ITE

*Um Caso Difícil*

João Soares Tavares / 30 min / Documentaire / Super 8 / Couleur / ITE

*Vulcanismo na Península de Lisboa*

Abel Escoto / 32 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / ITE

1981

**ITE**

*Jardim Zoológico de Lisboa*

Artur Azevedo / 25 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / ITE

*Museu da Marinha*

José Miguel Contreiras / 15 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / ITE

1982

**ITE**

*Baixa Pombalina*

José Miguel Contreiras / 25 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / ITE

**DGEA**

*Ao Encontro dos Avieiros*

João Soares Tavares / 25 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / DGEA

**Sociétés de productions**

- Animatógrafo

Créée au début des années 1970 par Gisela da Conceição et António da Cunha Telles, Animatógrafo fut une société de distribution et de production. Grâce à elle, Cunha Telles diffusa un grand nombre de films européens et soviétiques longtemps interdits au Portugal dès le début de la Révolution portugaise de 1974-1975, notamment dans la salle du cinéma Universal, dont il fut exploitant (cf. Partie 3, Chapitre 9, 3. Une réponse culturelle à l'événement : une salle de cinéma comme centre éphémère du cinéma militant). Cunha Telles, qui avait été le producteur de la première époque du Nouveau cinéma portugais dans les années 1960, reprit cette activité avec Animatógrafo dans les années 1970. Il produisit essentiellement des Longs-métrages, les siens, mais aussi ceux de Alberto Seixas Santos ou de José Álvaro Morais.

1974

*Continuar a Viver ou Os Índios da Meia-Praia*

António da Cunha Telles / 110 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Animatógrafo, IPC

La Révolution portugaise de 1974-1975 vécue par une communauté de pêcheurs à Meia-Praia, près de Lagos. De nouvelles habitations, la tentative de la coopérative, et les premières élections libres, mais aussi les contradictions et les doutes.

[Production 1974-1975 – Diffusé en festival en 1976]

1977

*O Bobo*

José Álvaro Morais / 123 min / Fiction / 35 mm / Couleur / Animatógrafo, IPC

[Production 1978-1987 – Sortie cinéma le 4 janv. 1991]

*Paraíso Perdido*

Alberto Seixas Santos / 90 min / Fiction / 35 mm / Couleur / Animatógrafo, IPC

Le mariage de Cristivão, 48 ans, universitaire, se dégrade chaque jour un peu plus ; il est rongé par le poids d'un héritage familial entre folie et meurtre.

[Production 1977-1995, tourné en 1986 – Sortie cinéma le 10 nov. 1995]

*Vidas*

António da Cunha Telles / 120 min / Fiction / 35 mm / Couleur / Animatógrafo, IPC

Journaliste désenchantée, Diana vit un amour absolu avec l'écrivain Sérgio. Son fils Pedro, traîne la nuit avec Lina, une jeune femme sous la protection de Carlos, le propriétaire d'une boîte de nuit.

[Production 1983 – Présenté en festival en 1984]

1979

*Lisboa*

Fernando Lopes, Augusto Cabrita / 55 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / RTP, Animatógrafo, Pathé Cinéma (France)

- FilmForm

FilmForm fut l'une des structures tardives, sur le modèle des coopératives mais avec la volonté de réaliser des Longs-métrages, qui apparut à la fin des années 1970 pour produire et diffuser certains films de José Fonseca e Costa notamment.

1977

*Kilas, o Mau da Fita*

José Fonseca e Costa / 124 min / Fiction / 35 mm / Couleur / Penta Films (Brésil), FilmForm, IPC

Rui Tadeu, alias Kilas, est l'amant d'une artiste de variétés, Pepsi-Rita, qui l'entretient. Il est le leader d'un groupe de marginaux qui doit surveiller un immeuble dans lequel des personnes suspectes doivent se réunir. Le soir venu, une bombe explose, mêlant le destin de Kilas à ces événements.

[Production 1978-1979 – Sortie cinéma le 27 fév. 1981]

*Um S Marginal*

José de Sá Caetano / 110 min / Fiction / 35 et 16 mm / Couleur / FilmForm, IPC

Dans un futur proche, l'équilibre écologique est menacé, les animaux domestiques fuient et se cachent dans les montagnes. Lorsque sa sœur décède, Jorge souhaite informer leur père, reclus dans une villa.

[Production 1980 – Sortie cinéma le 4 août 1983]

1978

*Velhos São os Trapos*

Monique Rutler / 83 min / Fiction, documentaire / 16 mm / Couleur / Monique Rutler, FilmForm, IPC

[Sortie cinéma le 13 mars 1981]

1980

*O Outro*

Jorge Marecos Duarte / 18 min / Fiction / 16 mm / Couleur / FilmForm

1981

*Música, Moçambique!*

José Fonseca e Costa / 90 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / FilmForm, Instituto Nacional de Cinema de Moçambique (Mozambique)

Enregistrement du Festival de la chanson et de la musique traditionnelle du Mozambique entre décembre 1980 et janvier 1981.

[Présentation le 29 juin 1981 à Maputo]

1982

*Sem Sombra de Pecado* (*Sans l'ombre d'un péché*)

José Fonseca e Costa / 105 min / Fiction / 35 mm / Couleur / Tobis Portuguesa, FilmForm

Lisbonne, 1943. Un jeune homme de la haute-bourgeoisie, Henrique reçoit dans la caserne où il fait son service militaire des appels téléphoniques d'une femme qu'il l'a invité à des rendez-vous sans lendemains.

[Sortie cinéma le 11 janv. 1983]

- Planigrafe

Planigrafe était une structure de production avant le 25 avril 1974 qui fournissait des publicités et des programmes à la télévision portugaise. Suite à des conflits avec la direction dès 1973, une partie des employés fonda la coopérative Cinequipa, une autre partie reste au sein de Planigrafe. Le 8 août 1974, les employés de Planigrafe occupèrent les installations de la société et prirent en main la production de plusieurs films engagés, proches en cela des autres productions des coopératives.

1974

*Catarina Eufémia*

António Faria / 45 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Planigrafe, RTP

1975

*Ao Menos um Hipopótamo*

João Roque / 40 min / Fiction / 16 mm / N&B / Planigrafe, IPC, RTP

*Ponto Final Parágrafo*

João Roque / 50 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Planigrafe, IPC, RTP

*A Terra a Quem a Trabalha*
João Roque / 46 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Planigrafe, RTP
*Viagens de Sol… Ao Algarve de Portugal*
Planigrafe / 10 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Planigrafe

- Production Francisco de Castro / Coopercine

Structure du producteur Francisco de Castro, en activité des années 1950 aux années 1980, les productions Francisco de Castro prirent la forme d'une coopérative dans le milieu des années 1970 – nommée alors Coopercine – et réalisèrent des documentaires pour la télévision ainsi que des actualités filmées, avec un intérêt particulier pour l'Angola, le Mozambique et la Guinée-Bissau.

1974
*Actualidades Portuguesas* (des éditions 106 à 131)
Réalisation non précisée / 10 min pour chaque édition / Actualités / 35 mm / N&B et couleur / Production Francisco de Castro
*O Povo Unido Jamais Será Vencido*
António Escudeiro / 10 min / Documentaire / 35 mm / N&B / Production Francisco de Castro
Images et sons du 25 avril 1974.
1975
*Actualidades Portuguesas* (des éditions 132 à 149)
Réalisation non précisée / 10 min pour chaque édition / Actualités / 35 mm / N&B et couleur / Production Francisco de Castro
*Almada, Um Nome de Guerra*
Ernesto de Sousa / Durée non précisée / Documentaire / 16 mm / N&B et couleur / Production Francisco de Castro
*Vila Franca de Xira*
Coopercine / 10 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Coopercine
1977
*Guiné-Bissau – Independência (Processo de Descolonização)*
António Escudeiro / 23 min / 35 mm / N&B et couleur / Production Francisco de Castro

*Independência de Angola – Os Acordos de Alvor (Processo de Descolonização)*

António Escudeiro, José Fonseca e Costa / 15 min / Documentaire / 35 mm / N&B et couleur / Production Francisco de Castro

Images inédites de la réunion à Alvor (Algarve, Portugal, décembre 1973) entre le gouvernement portugais, les chefs des Forces armées portugaises et les mouvements de libération de l'Angola (MPLA, UNITA, FNLA) qui a été déterminante dans la mise en place des étapes vers l'indépendance de l'Angola.

*Independência de Angola – O Governo de Transição (Processo de Descolonização)*

António Escudeiro / 22 min / Documentaire / 35 mm / N&B et couleur / Production Francisco de Castro

*Lisnave*

José Carlos Oliveira / 11 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Coopercine

*Moçambique independente (Processo de Descolonização)*

António Escudeiro, Pedro Varela / Inachevé / Documentaire / 35 mm / N&B et couleur / Production Francisco de Castro

*Portugal – O Interior Montanhoso*

João Serradas Duarte / 10 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Production Francisco de Castro

1978

*O Grande Porto*

Perdigão Queiroga / 10 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Coopercine

*Indústrias de Carnes – Progresso da Nação*

Vítor Barbosa / 10 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Coopercine

1979

*Crónica Ligeira de um Complexo Plástico*

José Carlos Oliveira / 10 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Coopercine

*Deficientes Físicos*

Fernando Garcia / 10 min / Documentaire / 35 mm / N&B / Coopercine

*Entreposto Sado*

José Carlos Oliveira / 7 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Coopercine

*Jogos Juvenis Nacionais*

Fernando Garcia / 13 min / Documentaire / 35 mm / N&B / Coopercine

*Jogos Tradicionais*

Fernando Garcia / 10 min / Documentaire / 35 mm / N&B / Coopercine

*A Moda no Casino do Estoril*

Coopercine / 10 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Coopercine

*Petrogal N°2*

José Carlos Oliveira / 17 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Coopercine

*Terceira Idade*

Fernando Garcia / 10 min / Documentaire / 35 mm / N&B / Coopercine

1980

*Algarve – Turismo*

José Carlos Oliveira / 14 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Production Francisco de Castro

*Tróia, Portugal*

António Escudeiro / 15 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Production Francisco de Castro

1981

*Macau*

José Carlos Oliveira / 27 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Production Francisco de Castro

*Macau – Uma Força Industrial da Ásia*

José Carlos Oliveira / 15 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Production Francisco de Castro

*Petrogal N°3*

José Carlos Oliveira / 18 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Coopercine

1982

*Como Nascem os Plásticos*

José Carlos Oliveira / 16 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Coopercine

*Companhia Nacional de Petroquímica*

José Carlos Oliveira / 30 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Coopercine

*Construção Civil – Aecops*

José Carlos Oliveira / 15 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Coopercine

- Prole Filme

Fondé notamment par Henrique Espírito Santo, Prole Filme a regroupé des membres de Cinequanon et a produit des films à partir de 1975-1976 et ce jusque dans les années 1990.

1975

*Barronhos – Quem Teve Medo do Poder Popular?*

Luís Filipe Rocha / 63 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Prole Filme, IPC

À partir d'un assassinat commis dans un quartier de la banlieue de Lisbonne, le film interroge les raisons du crime en replaçant le contexte social et politique postrévolutionnaire, témoignant ainsi de l'esprit de la lutte des classes au Portugal à cette époque.

[Sortie cinéma le 19 juin 1976]

1976

*A Fuga*

Luís Filipe Rocha / 110 min / Fiction / 16 mm / N&B / Prole Filme, RTP, IPC

L'évasion célèbre du prisonnier politique Dias Lourenço de la prison de Peniche durant la dictature salazariste.

[Pas de sortie commerciale]

1977

*Cerromaior*

Luís Filipe Rocha / 90 min / Fiction / 35 mm / Couleur / Prole Filme, IPC

Le jeune Adriano est reconduit dans sa famille, après avoir tenté de s'échapper d'un environnement étouffant dominé par la figure de son cousin, Carlos, symbole de l'esprit du salazarisme.

[Production 1979-1980 – Sortie cinéma le 24 avr. 1981]

1978

*Ciganos*

João Abel Aboim / 53 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Prole Filme, IPC

[Pas de sortie commerciale]

1980

*Sinais de Vida*

Luís Filipe Rocha / 75 min / Fiction / 16 mm / Couleur / Prole Filme, IPC

Vie et œuvre de l'écrivain Jorge Sena.

[Sortie cinéma le 13 avr. 1984]

- Telecine-Moro

Telecine-Moro a été une des plus importantes sociétés de productions de films notamment publicitaires et institutionnels dès les années 1960. Telecine-Moro a cependant produit également des films de format court, des reportages pour la télévision mais également plusieurs journaux d'actualités. Une part significative des titres se concentre sur le Mozambique, la Guiné-Bissau et l'Angola.

1974

*O 25 de Abril*

Telecine-Moro / 10 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro

*Abraço de Terra na Curva do Rio*

Augusto Santos / 10 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro

*Aldeias Novas em Moçambique*

Augusto Santos / 11 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro

*Cabinda – A Terra e as Gentes*

João Mendes / 12 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro

*Café – Veículo de Promoção Social*

João Mendes / 11 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro

*Calalube 73*

João Mendes / 11 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro

*Cidade Virada para o Céu – Lourenço Marques*

Augusto Santos / 11 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro

*Cinegética de Moçambique*

Alberto Magan / 11 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro

*Faças Férias Portuguesas – Minho*

João Mendes / 1 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro

*Facim 74*

Réalisation non précisée / 10 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro

*Fauna Selvagem*

Réalisation non précisée / 14 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Telecine-Moro

*Guiné 74*

Réalisation non précisée / 15 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro

*Jaime*

António Reis / 35 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / CPC, Telecine-Moro

Interné parce qu'atteint de schizophrénie paranoïaque à l'âge de 38 ans, le paysan Jaime Fernandes, a réalisé entre ses 65 ans et sa mort à 69 ans, une œuvre picturale incroyable influencée par son milieu social et l'environnement hospitalier.

[Sortie cinéma le 2 mai 1974]

*Macau – Portugal na China*

António Lopes Ribeiro / 19 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro

*Madeiras de Cabinda*

João Mendes / 11 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro

*Massingir e a sua Indústria*

Augusto Santos / 9 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro

*Nova Lisboa – A Terra e as Gentes*

Réalisation non précisée / 11 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro

*Onde o Sol Brilha na Areia*

Carlos Marques / 10 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro

*Pathé-Rivus* (des éditions 1 à 52)

Réalisation non précisée / 11 min pour chaque édition / Actualités / 35 mm / N&B et couleur / Rivus, Telecine-Moro

*Planalto*

Réalisation non précisée / 11 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro

*Plano de Cunene*

Réalisation non précisée / 10 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro

*Por uma Pecuária Nova*

João Mendes / 12 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro

*O Primeiro de Maio*

Telecine-Moro / 5 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro

*Sá da Bandeira – As Terras e as Gentes*

Carlos Marques / 11 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro

1975

*As Árvores Não Dão Só Sombra*

Réalisation non précisée / 11 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro

*Aquedutos Portugueses – Onde as Pedras Têm História*

Carlos Marques / 10 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Telecine-Moro, IPC

*Caminhos*

Réalisation non précisée / 12 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro (Tourné en Angola)

*O Encoberto*

Fernando Lopes / 10 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Telecine-Moro, IPC

Érection d'une statue de Dom Sebastião (Sébastien 1er) sur une place publique de Lagos.

[Sortie cinéma le 9 avr. 1977]

*Cavalgada segundo S. João, o Baptista*

João Matos Silva / 58 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Cinequipa, Telecine-Moro, IPC

*Extensionista*

Réalisation non précisée / 11 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro (Tourné en Angola)

*Horta – Um Povo que Quer Comer Melhor*

Réalisation non précisée / Durée inconnue / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro (Tourné en Angola)

*Neve de Angola*

Réalisation non précisée / 11 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro

*Oleaginosas*

Réalisation non précisée / 10 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro

*Para Onde Vai o Homem?*

Sousa Martins / 11 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro, IPC

*Pathé-Rivus* (des éditions 1 à 17)

Réalisation non précisée / 10 min pour chaque édition / Actualités / 35 mm / N&B et couleur / Rivus, Telecine-Moro

*Processo Circular – O Milho*

Réalisation non précisée / 11 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro (Tourné en Angola)

*Quotidiano*

Réalisation non précisée / 25 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Telecine-Moro

*O Relógio*

Jaime Silva / 10 min / Fiction / 16 mm / Couleur / Telecine-Moro, IPC

*Romper o Ciclo – Café*

Réalisation non précisée / 13 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Telecine-Moro (Tourné en Angola)

1976

*24 Imagens por Segundo*

Faria de Almeida / 10 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro, IPC

[Sortie cinéma le 21 oct. 1977]

*A Terra do Extremo Ocidente*

Réalisation non précisée / 11 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro

*Vale Postal*

Réalisation non précisée / 10 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro

1977

*Costa do Sol*

Réalisation non précisée / 11 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro

*Portugal e os Congressos Internacionais*

Réalisation non précisée / 11 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro

1978

*Portucale 77*

Réalisation non précisée / 4 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro

*Rali de Portugal – Vinho do Porto*

Sousa Martins / 10 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro

1979

*Cine-jornal Rivus-Telecine* (des éditions à 1 à 4)

Réalisation non précisée / 10 min pour chaque édition / Actualités / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro

*Estoril – Cascais – Portugal*

João Rapazote Fernandes / 10 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro

*Magazine Rivus-Telecine* (ex-*Cine-jornal Rivus-Telecine*, des éditions à 5 à 11)

Réalisation non précisée / 10 min pour chaque édition / Actualités / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro

*Portugal 79*

Carlos Marques / 15 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Telecine-Moro

*Setenave – Um Estaleiro para o Mundo*

Augusto Cabrita (supervision) / 25 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro

1980

*Magazine Rivus-Telecine* (des éditions 1 à 6)

Réalisation non précisée / 10 min pour chaque édition / Actualités / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro

1981

*Magazine Rivus-Telecine* (des éditions 1 à 8)

Réalisation non précisée / 10 min pour chaque édition / Actualités / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro

*Philirama – As Indústrias Philips em Portugal*

José Fonseca e Costa / 15 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Telecine-Moro

1982

*Fátima Viva*

João Mendes / 60 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Telecine-Moro

*Magazine Rivus-Telecine* (1) à (3)

Réalisation non précisée / 10 min pour chaque édition / Actualités / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro

*A Visita de Sua Santidade o Papa João Paulo II*

Réalisation non précisée / 16 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Telecine-Moro

- Tobis portuguesa

Société fondée officiellement en 1932 afin de développer une industrie cinématographique au Portugal, les studios et laboratoires de la Tobis Portuguesa permirent la production du premier long-métrage sonore « fait par des Portugais », *La Chanson de Lisbonne* (*A Canção de Lisboa*) en 1933. Par la suite, la Tobis produisit un certain nombre de films, principalement de fiction.

1974

*Benilde ou a Virgem Mãe* (*Benilde ou la Vierge Mère*)

Manoel de Oliveira / 112 min / Fiction / 35 mm / Couleur / Tobis Portuguesa, CPC, IPC

Portugal, années 1930. La jeune Benilde, vivant avec son père dans l'Alentejo, tombe mystérieusement enceinte, provoquant la stupéfaction des parents et voisins. Elle attribue la grossesse à une intervention surnaturelle.

[Sortie cinéma le 21 nov. 1975]

*Brandos Costumes* (*La Douceur de nos mœurs*)

Alberto Seixas Santos / 75 min / Fiction / 35 mm / N&B et couleur / Tobis Portuguesa, CPC

Scènes de la vie domestique d'une famille de la moyenne bourgeoisie alternent avec des « actualités » sur l'ascension, la gloire et la chute de l'*Estado Novo*, traçant un parallèle entre la figure du père traditionnel et du dictateur Salazar.

[Production 1972-1974 – Sortie cinéma le 18 sept. 1975]

*Cartas na Mesa*

Rogério Ceitil / 92 min / Fiction / 35 mm / N&B / Tobis Portuguesa, CPC, IPC

[Production 1973-1974 – Sortie cinéma le 6 janv. 1975]

*Os Demónios de Alcácer-Kibir*

José Fonseca e Costa / 88 min / Fiction / 35 mm / Couleur / Tobis Portuguesa, IPC

La police croit voir une grève d'ouvriers agricoles dans l'Alentejo lorsqu'elle croise les membres d'un groupe de théâtre ambulant.

[Sortie cinéma le 9 avr. 1977]

*O Princípio da Sabedoria*

António de Macedo / 160 min / Fiction / 35 mm / Couleur / Tobis Portuguesa, IPC

Dans les jardins d'un architecte asocial, qui habite dans une grande maison d'un village retiré, quelqu'un a enterré une main humaine. La découverte est si macabre que le propriétaire, par un laconique message sur le portail, annonce qu'il la rendra « à qui prouve qu'elle lui appartient », déclenche les plus bizarres péripéties qui vont perturber son désir de tranquillité.

[Production 1974-1975 – Présenté en festival en 1976 – Sortie cinéma le 9 déc. 1977]

*As Ruínas no Interior*

José de Sá Caetano / 110 min / Fiction / 35 mm / N&B / Tobis Portuguesa, IPC

Dans un village de pêcheurs, durant les fêtes de Pâques de 1943, un avion de combat s'échoue dans la mer, près de la plage. Les deux pilotes survivent et sont recueillis par les enfants d'une femme belge qui s'est réfugié dans cette localité. Entre eux, s'établit un pacte de silence.

[Sortie cinéma le 21 oct. 1977]

*Trás-os-Montes*

António Reis, Margarida Cordeiro / 110 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Tobis Portuguesa, CPC, RTP, IPC

La région de Trás-os-Montes au Nord-est du Portugal, ses enfants, ses vieux, l'agriculture de subsistance, le collectivisme agricole et pastoral, l'émigration, dans un décor dominé par la nature.

[Sortie cinéma le 11 juin 1976]

1975

*Amor de Perdição* (*Amour de perdition*)

Manoel de Oliveira / 252 min / Fiction / 16 mm / Couleur / IPC, CPC, RTP, Tobis Portuguesa, Cinequipa

Tragédie amoureuse entre Teresa de Albuquerque et Simão Botelho, séparés par les rivalités entre leurs deux familles, tirée du roman éponyme de Camilo Castelo Branco.

[Production 1976-1978 – Sortie cinéma le 25 nov. 1979]

1982

*Sem Sombra de Pecado* (*Sans l'ombre d'un péché*)

José Fonseca e Costa / 105 min / Fiction / 35 mm / Couleur / Tobis Portuguesa, FilmForm

Lisbonne, 1943. Un jeune homme de la haute-bourgeoisie, Henrique reçoit dans la caserne où il fait son service militaire des appels téléphoniques d'une femme qu'il l'a invité à des rendez-vous sans lendemains.

[Sortie cinéma le 11 janv. 1983]

- VO Filmes

VO Filmes fut une société de production fondé au milieu des années 1970 et géré par le cinéaste António-Pedro Vasconcelos et Paulo Branco. Cette société participa au retour de la figure du producteur dans le cinéma portugais à la fin des années 1970 après l'absence liée à la période révolutionnaire et marqua le début de la longue carrière de producteur de Paulo Branco.

1976

*Oxalá*

António-Pedro Vasconcelos / 131 min / Fiction / Couleur / VO Filmes, IPC

Un jeune homme, exilé à Paris, revient plusieurs fois au Portugal entre le 25 avril 1974 et 1980, sans décider où il veut vivre au regard des évolutions sociopolitiques de son pays et des changements dans ses relations familiales et amicales.

[Production 1976-1980 – Sortie cinéma le 8 mai 1981]

1979

*Conversa Acabada*

João Botelho / 100 min / Fiction / 35 mm / Couleur / VO Filmes, IPC

L'histoire d'une rencontre forte entre deux grands noms de la littérature portugaise au début du XXe siècle : Fernando Pessoa et Mário de Sá-Carneiro.

[Sortie cinéma le 12 mai 1982]

*Francisca*

Manoel de Oliveira / 166 min / Fiction / 35 mm / Couleur / VO Filmes, IPC

Portugal, années 1850. Deux protagonistes, José Augusto et Camilo Castelo Branco, s'interrogent sur leurs vies, les femmes, l'amour, le fatalisme et le malheur.

[Sortie cinéma le 3 déc. 1981]

*Silvestre*

João César Monteiro / 120 min / Fiction / 35 mm / Couleur / VO Filmes, IPC

[Sortie cinéma le 6 mai 1982]

1980

*Le Territoire*

Raoul Ruiz / 90 min / Fiction / 35 mm / Couleur / VO Filmes, IPC

[Co-production France-Portugal – Sortie en 1983]

**Autres productions, films amateurs et films d'artistes**

1974

*A Aldeia e o Sonho*

Luís Jorge Carvalho / 15 min / Documentaire / Super 8 / Couleur / Luís Jorge Carvalho

*Assembleia de Realizadores no I.P.C. após 25 de Abril*

Vítor Silva / 10 min / Documentaire / Super 8 / Couleur / Vítor Silva

*Um Domingo Diferente*

Syndicat des professionnels de cinéma / 8 min / Documentaire / Format inconnu / Syndicat des professionnels de cinéma

*Falamos de Rio de Onor*

António Campos / 60 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / António Campos

Retour sur les pratiques communautaires en perdition d'un village perdu dans les montagnes du Nord du Portugal.

[Production 1972-1973 – Pas de sortie commerciale, projeté en festival en 1974]

*Festejando o Golpe de Estado de 25 de Abril, na sede do Núcleo dos Cineastas Independentes*

Vítor Silva / 6 min / Documentaire / Super 8 / Couleur / Vítor Silva

*Karl-Martin*

Luís Noronha da Costa / Super 8 / Documentaire expérimental / Couleur / 10 min / Luís Noronha da Costa

*Museu Calouste Gulbenkian em Lisboa – Instalações Actuais*

António Campos / 60 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Fondation Calouste Gulbenkian [Pas de sortie commerciale]

1975

*1, 2, 3*

Julião Sarmento / 3 min / Documentaire / Super 8 / Couleur / Julião Sarmento

*O Campo Toma a Palavra*

Vítor Silva / 70 min / Documentaire / Super 8 / Couleur / Union des Coopératives d'Azambuja [Pas de sortie commerciale]

*O Canto da Solidão*

Carlos Michaelis de Vasconcelos / 30 min / Fiction / 16 mm / Couleur / Carlos Michaelis de Vasconcelos

*Casas Sim, Barracas Não!*

Nuno Monteiro Pereira / 15 min / Documentaire / Super 8 / Couleur / Nuno Monteiro Pereira

*Charme Indiscreto de Epifânia Sacadura*

Óscar Alves / Durée inconnue / Expérimental / Super 8 / Óscar Alves

*Diga-me, O Que É A Ciência? – I*

Ana Hatherly / 20 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Ana Hatherly

*Diga-me, O Que É A Ciência? – II*

Ana Hatherly / 15 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Ana Hatherly

*Destruição*

Fernando Calhau / 3 min / Documentaire / Super 8 / Couleur / Fernando Calhau

*Eleições 75*

Manuel Costa e Silva, Elso Roque, Acácio de Almeida, António Escudeiro / Archive / 16 mm / N&B et couleur / Acácio de Almeida

*O Leproso*

Sinde Filipe / 33 min / 16 mm / N&B / Sinde Filipe

*A Matança do Tempo*

António Almeida Lopes / 30 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Cinegra

[Sortie cinéma le 17 janv. 1975]

*Ofensiva Popular*

António Faria / 25 min / Fiction / 16 mm / Couleur / António Faria

*Pernas*

Julião Sarmento / 3 min / Documentaire / Super 8 / Couleur / Julião Sarmento

*Revolução*

Ana Hatherly / 11 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Ana Hatherly

*Sinfonia duma Cidade: Porto*

César Guerra Leal / 14 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / César Guerra Leal

[Sortie cinéma le 30 janv. 1976]

*Tempo*

Fernando Calhau / 3 min / Documentaire / Super 8 / Couleur / Fernando Calhau

*Torre Bela – Uma Cooperativa Popular*

Vítor Silva / 47 min / Documentaire / Super 8 / Couleur / Wolfgang Bitschoff

1976

*A Arte na Revolução*

Carlos Michaelis de Vasconcelos / 35 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Carlos Michaelis de Vasconcelos

*Aventuras e Desventuras de Julieta Pipi*

Óscar Alves / Durée inconnue / Expérimental / Super 8 / Óscar Alves

*Natal no Barroso*

João Roque / 45 min / Fiction / 16 mm / N&B / Arca Filme

*Paredes Pintadas da Revolução Portuguesa*

António Campos / 9 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / PCP

Enregistrement des création picturales pendant la Révolution portugaise sur les murs de Lisbonne.

*Requiem dos Assassinos*

António Faria / 6 min / Documentaire / 16 mm / N&B / António Faria

*Revolução – Meu Corpo N°2*

Ernesto de Sousa / 20 min / Documentaire / Super 8 / Couleur / Production non précisée

*Solidão Povoada*

Óscar Alves / Durée inconnue / Expérimental / Super 8 / Óscar Alves

*Sombra*

Julião Sarmento / 65 min / Documentaire / Super 8 / Couleur / Julião Sarmento

[Pas de sortie commerciale]

*Walk Through*

Fernando Calhau / Durée inconnue / Super 8 / Couleur / Fernando Calhau

1977

*25 Canções de Abril*

Luís Gaspar / 57 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Central Distribuidora Livreira (CDL)

*Aconteceu Silêncio*

Sousa Martins / 15 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Sousa Martins

*Alternativa Zero*

Fernando Curado Matos / 35 min / Documentaire / Format inconnu / Production non précisée

*As Desventuras do Drácula von Barreto nas Terras da Reforma Agrária*

Cellule de cinéma du PCP / 9 min / Fiction / 16 mm / Couleur / PCP

*Em Defesa da Reforma Agrária*

Manuel Ruas / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B / PCP

*Fim de Tarde em Vilamoura*

Carlos Michaelis de Vasconcelos / 30 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Carlos Michaelis de Vasconcelos

*Primeira Conferência da Reforma Agrária*

Luís Gaspar / 20 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Vitor Duarte

*Rotura*

Ana Hatherly / 6 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Ana Hatherly

*Stage*

Fernando Calhau / 7 min / Documentaire / Super 8 / Couleur / Fernando Calhau

1978

*Bugiadas*

José Manuel Lima / 37 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / José Manuel Lima

*Dia-a-dia, a Libertação*

Joaquim Vieira, António Marques / 20 min / Documentaire / 16 mm / N&B et couleur / Comité portugais de soutien au Front Polisário

*Festa do Minho*

Carlos Michaelis de Vasconcelos / 35 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Carlos Michaelis de Vasconcelos

*"Gabriela" em Portugal*

Perdigão Queiroga / 10 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Manuel Martins Dias

[Sortie cinéma le 14 avril 1978]

*Good-Bye, Chicago*

Óscar Alves / Durée inconnue / Expérimental / Super 8 / Óscar Alves

*O Movimento das Coisas*

Manuela Serra / 86 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Manuela Serra

[Production 1978-1985 – Pas de sortie commerciale]

*O Som da Montanha*

Nuno Monteiro Pereira / 12 min / Documentaire / Super 8 / Couleur / Nuno Monteiro Pereira

*R* (ou *Retrato de Músicos*)

Victor Pomar, Fabienne de Quasa Riera Ayats / 100 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Victor Pomar

[Production 1974-1978 – Pas de sortie commerciale]

*O Viúvo*

João Roque / 38 min / Fiction / 16 mm / N&B / João Roque

1979

*Junta a Tua à Nossa Voz*

Rui Pedro, Manuel Jorge Veloso / 39 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / PCP

*Mudas Mudanças*

Saguenail / 80 min / Fiction, documentaire / 16 mm / N&B / Hélastre

[Production 1978-1979 – Pas de sortie commerciale]

1980

*O Poder Local em Coruche: Uma Conquista do 25 de Abril*

Helder Mendes / 56 min / Documentaire / Super 8 / Couleur / Helder Mendes, Municipalité de Coruche

*A Última Guerra*

João Paulo Ferreira, António Cunha / 40 min / Documentaire / Format inconnu / Couleur / João Paulo Ferreira, António Cunha

*Vilarinho da Furna, Memórias de uma Aldeia*

Fernando Matos / 40 min / Documentaire / Super 8 / Couleur / Fernando Matos

1982

*Maria e o Pai*

Maria Lino / 80 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Metro Filme

*Visita ou Memórias e Confissões* (*Visite ou Mémoires et Confessions*)

Manoel de Oliveira / 68 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Cineastas Associados

Film autobiographique, de « mémoires et de confessions » de Manoel de Oliveira sur son parcours, sa maison, ses réflexions. Tourné entre 1981 et 1982, conservé selon les volontés du cinéaste et diffusé uniquement après sa mort.

[Produit en 1981 – Diffusé en mai 2015, après la mort du cinéaste, selon sa dernière volonté]

**Productions hors Portugal**

Un certain nombre de sociétés de productions basées hors du Portugal ont réalisé des films sur le territoire lusitanien durant la période étudiée. Il s'agit, la plupart du temps, de Courts-métrages documentaires sans doute réalisés pour les télévisions nationales des pays d'origine (Suède, Angleterre, URSS, etc.) afin de documenter les événements. Dans la liste, quelques Longs-métrages documentaires font exception ainsi que quelques fictions co-produites avec d'autres partenaires européens ou brésiliens.

1974

*Conversações sobre Descolonização em Lisboa com o Secretário-Geral da ONU, Kurt Waldheim*

Réalisation non précisée / 11 min / Documentaire / 16 mm / N&B / National Film Archive (Angleterre)

*C. S. S.*

Ana Hatherly / 2 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / London Film School (Angleterre)

*The Day the Torture Stopped*

World in Action / 2 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / World in Action (Angleterre)

*Ébauche d'un Portugal*

Pierre Samson, Caroline Ritterner / 28 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Pierre Samson, Caroline Ritterner, MK2 (France)

*Greve dos Trabalhadores Civis da TAP*

Réalisation non précisée / 10 min / Documentaire / 16 mm / N&B / National Film Archive (Angleterre)

*El Milagro de la Tierra Morena*

Santiago Álvarez / 20 min / Actualités / Format inconnu / Noticiero ICAIC latinoamericano (Cuba)

*The Miners Film*

Eduardo Guedes / 50 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinema Action (Angleterre)

*La Montée des eaux*

Carlos Vilardebó / 14 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Production non précisée (France)

*Portugal – O que se passa*

Joost Ranzijn / Durée inconnue / Documentaire / Format inconnu / Joost Ranzijn (Pays-Bas)

*Portugal, 25 de Abril*

Jacques Comets / 55 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Unicité (France)

*Portogallo: Nascita della Libertà*

Kino Marzullo, Luigi Perelli / 59 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Ufficio Cinema PCI (Italie)

*Um Voo Cego a Nada*

Helena Nogueira / 25 min / Documentaire / 35 mm / Production non précisée (Mozambique)

1975

*25*

Celso Luccas & José Celso Martinez Corrêa / 95 min / Documentaire / Instituto Nacional de Cinema de Moçambique (Mozambique), Oficina Samba (Brésil), Institut national de l'audiovisuel (INA, France)

*Albert Trebla*

João Brehm / 17 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / INSAS (Belgique)

*Fátima 1975, le Portugal à genoux (Fátima 75, Portugal de Joelhos)*

J. Lassagne, G. Trevinec / Super 8 / Documentaire / 25 min / Couleur / J. Lassagne, G. Trevinec (France)

*Fighting for Workers' Power*

Newsreel / 18 min / Documentaire / Format inconnu / Newsreel Collective (Angleterre)

*I Rather Die Than Go Back to The Old Times*

Pea Holmquist / Durée inconnue / Documentaire / 16 mm / Couleur / Télévision suédoise (Suède)

*Já*

Groupe Kino-Pravda / 90 min / Documentaire / Super 8 / Couleur / Groupe Kino-Pravda (France)

*Milho Verde – Maïs vert*

Paolo Sornaga / 59 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Paolo Sornaga (Italie), ISKRA (France)

*Moçambique: Documento Vivo*

Viriato Barreto / 90 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Courinha Ramos (Mozambique)

*Les Oeillets fanés*

César Polónio / Durée inconnue / Documentaire / Format inconnu / César Polónio (France)

*Otelo Saraiva de Carvalho*

Jean-François Channel, Pierre-André / Durée inconnue / Documentaire / Format inconnu / Dominique Roux, Boutang (France)

*O Parto*

Celso Luccas & José Celso Martinez Corrêa / 32 min / 16 mm / N&B / Documentaire / Comunidade Oficina Samba (Brésil)

*Portugal – Les Objectifs d'une révolution*

Réalisation non précisée / 182 min / Documentaire / 35 mm / N&B / Le Bellec (France)

*Portugal and The Revolt against Communists*

Réalisation non précisée / 29 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / This Week Productions (Angleterre)

*Portugal: Lurch to the Left*

Réalisation non précisée / 29 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / This Week Productions (Angleterre)

*Portugal: "República"*

Robert Kramer / 48 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Newsreel Collective (États-Unis)

*O Presidente da República na União Soviética*

I. Monglovski / 35 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Production non précisée (URSS)

*Rádio Renascença*

Jean J. Lieberman / 15 min / Documentaire / Super 8 / Couleur / Cinéma Politique (France)

*Um Aniversário*

Eduardo Serra / 23 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Unicité (France)

*Viva Portugal*

Christiane Gerhards, Malte Rauch, Samuel Schirmbeck, Serge July / 110 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Infoscop Film (RFA), MK2 (France)

[Sortie cinéma le 3 janv. 1977]

1976

*Agora Decidimos Juntos*

Gunilla & Tomas Bresky / 45 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Gunilla & Tomas Bresky (Suède)

*Álvaro Cunhal – Desenhos da Prisão*

Sabine Katins / 24 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / DDR Fernsehen (RDA)

*Cenas da Luta de Classes em Portugal – A Revolução Triunfará? (Scenes from the Class Struggle in Portugal)*

Robert Kramer, Philip Spinelli / 90 min / Documentaire / 16 mm / N&B et couleur / Barbara & David Stone (États-Unis, France)

*Como Conquistámos a Terra*

Gunilla & Tomas Bresky / 45 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Gunilla & Tomas Bresky (Suède)

*Comunistas de Portugal*

I. Monglovski / 19 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Studios centraux de documentation (URSS)

*Cooperativa Agrícola Estrela Vermelha*

Peter Maar, Bernhard Bauer / 136 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Peter Maar, Bernhard Bauer (RFA)

*As Crianças do Bairro Alto*

Gunilla & Tomas Bresky / 45 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Gunilla & Tomas Bresky (Suède)

*Fatucha Superstar*

João Paulo Ferreira / 43 min / Fiction, experimental / Format inconnu / Couleur / Cineground

*Film from the Clyde*

Eduardo Guedes / 60 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Cinema Action (Angleterre)

*Fresques Bulgares*

Carlos Vilardebó / 10 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / INA (France)

*J'ai un petit frère : il s'appelle Coco, il est architecte*

Carlos Vilardebó / 26 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Centre Georges Pompidou (France)

*Os Muros duma Revolução (Les murs d'une révolution)*

Jean-Paul Dekiss / 8 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / IFP (International Film Production), Pi production (France)

*Ocupamos… Controlamos*

Jean-Paul Dekiss / 10 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Dekiss, Cinéma Politique (France)

*On the Side of the People*

Robert Kramer / 48 min / Documentaire / 16 mm / Newsreel Collective (États-Unis)

*Portugal – Rendeiros e Camponeses*

Manuel Ruas, Antonin Kutik, Euzen Plitek / 19 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Revocine (URSS)

*Portugal – Um País a Transformar-se*

Manuel Ruas, Antonin Kutik, Euzen Plitek / 20 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Revocine (URSS)

*Portugal – Uma Experiência de Luta*

Manuel Ruas, Antonin Kutik, Euzen Plitek / 20 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Revocine (URSS)

*Setúbal: Ville Rouge*

Daniel Edinger / 93 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / ISKRA (France)

*La Veuve*

Carlos Vilardebó / 10 min / Documentaire / 16 mm / N&B et couleur / Telema (France)

1977

*Kilas, o Mau da Fita*

José Fonseca e Costa / 124 min / Fiction / 35 mm / Couleur / Penta Films (Brésil), FilmForm, IPC

Rui Tadeu, alias Kilas, est l'amant d'une artiste de variétés, Pepsi-Rita, qui l'entretient. Il est le leader d'un groupe de marginaux qui doit surveiller un immeuble dans lequel des personnes suspectes doivent se réunir. Le soir venu, une bombe explose, mêlant le destin de Kilas à ces événements.

[Production 1978-1979 – Sortie cinéma le 27 fév. 1981]

*Portugal – Um Passado à Procura de um Futuro*

Tom Merklinger / 28 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Douglas Weeler (Angleterre)

*Presépio Português*

Manuel Madeira / 15 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Mosaique (France)

*Terra de Abril – Vilar de Perdizes*

Philippe Costantini, Anna Glogowski / 90 min / Documentaire / 16 mm / N&B et couleur / Copra-films, INA (France)

Les traditions du village de Vilar de Perdizes.

*Those Who Sow Shall Harvest*

Pea Holmquist / Durée inconnue / 16 mm / Couleur / Télévision suédoise (Suède)

*Torre Bela*

Thomas Harlan / 120 min (version originale : 240 min) / Documentaire / 35 et 16 mm / N&B et couleur / Era Nova, Societa Cinemaografica Italiana (SCI, Italie), Albatros (RFA)

[Production 1975-1977 – Présenté en festival en 1977]

1978

*Portugal*

Frank Nichols / Durée inconnue / Documentaire / 16 mm / Couleur / Frank Nichols (États-Unis)

*Quem Semeia, Deve Colher*

Pea Holmquist / 59 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Forum, Télévision suédoise (Suède)

1979

*30 Jahre D. D. R.*

Manuel Costa e Silva / 30 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Panorama D. D. R. (RDA)

*À Procura de uma Resposta*

Luís Gaspar, Andrei Altaparmakov / 32 min / Documentaire / 16 mm / N&B et couleur / Luís Gaspar, Studio Ekran (Bulgarie)

*Crónica de Emigrados*

Manuel Madeira / 130 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Manuel Madeira, Yvette Tessaro (France)

*O Sangue dos Walsungs*

Helena Nogueira / Durée inconnue / Fiction / 35 mm / Couleur / Production non précisée (Afrique du Sud)

*Verdade ou Mentira*

Jacinto Rêgo de Almeida / 10 min / Documentaire / Super 8 / Couleur / Production non précisée (Brésil)

*Viagem pelo Mundo da Língua Portuguesa*

Rubens Rodrigues dos Santos / 89 min / Documentaire / 35 mm / Couleur / Jaraguá Filmes (Brésil)

1980

*Azulejos*

Mário Barroso / 10 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Les Films du Rhinocéros (France)

*Rebita*

Manuel Costa e Silva / 30 min / Documentaire / 16 mm / N&B / Laboratoire national de Cinéma (Angola)

*Serenata para as Bênçãos*

Marcel Gunther Wang / 60 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Production non précisée (Autriche)

*Um Povo Nunca Morre*

Ruy Guerra / 17 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Instituto Nacional de Cinema de Moçambique (INC, Mozambique)

*Verde Vinho – Romance dum Emigrante*

Manuel Gama / 82 min / Fiction / 35 mm / Couleur / Playtime, Elia Som (Brésil)

1981

*Fugard's People*

Helena Nogueira / Durée inconnue / Fiction, documentaire / 35 mm / Couleur / Production non précisée (Afrique du Sud)

*Música, Moçambique!*

José Fonseca e Costa / 90 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / FilmForm, Instituto Nacional de Cinema de Moçambique (Mozambique)

Enregistrement du Festival de la chanson et de la musique traditionnelle du Mozambique entre décembre 1980 et janvier 1981.

[Présentation le 29 juin 1981 à Maputo]

*So That You Can Live*

Eduardo Guedes / 85 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Cinema Action (Angleterre)

1982

*Lisboa*

Peter Baudendistel, Heinz Kremer / 11 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Peter Baudendistel, Heinz Kremer (RFA)

*Lisboa – Cidade do Tejo*

Peter Baudendistel, Hella Stypa, Heinz Kremer, Kurt Jetna / 13 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Peter Baudendistel, Hella Stypa, Heinz Kremer, Kurt Jetna (RFA)

# FILMOGRAPHIE COMPLEMENTAIRE

Dans un souci d'ouverture et de projection, il a été choisi de citer quelques titres qui évoquent plus ou moins ouvertement le rapport à la Révolution ou qui sont produits après 1982 par des structures nées pendant la Révolution portugaise de 1974-1975, que ce soit des films de fiction ou de type documentaire.

**1983**

*Ardiente Paciencia* (*Mit Brennender Geduld*)

Antonio Skarmeta / 80 min / Fiction / 35 mm / Couleur / Prole Filme, Von Vietinghoff Filmproduktion (RFA) (tourné au Portugal)

*Armando*

Carlos Michaelis de Vasconcelos / 93 min / Fiction / 16 mm / Couleur / Prole Filme

*The Autograph* (*Das Autogramm*)

Peter Lilienthal / 92 min / Fiction / 35 mm / Couleur / Prole Filme, Euro-America Films (France), Von Vietinghoff Filmproduktion (RFA) (tourné au Portugal)

*Visita Guiada*

Fernando Matos Silva / 40 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Cinequipa

**1984**

*Garb Al Andaluz*

João Matos Silva / 32 min / Documentaire / 16 mm / Couleur / Cinequipa

**1985**

*Instituto Superior Técnico – 50 Anos de um Complexo Escolar Universitário de Engenharia*

António de Macedo / 25 min / Documentaire / 16 mm / N&B et couleur / Cinequanon

**1990**

*Non ou a Van Glória de Mandar* (*Non ou la Vaine Gloire de commander*)

Manoel de Oliveira / 111 min / Fiction / 35 mm / Couleur / Filmargem, Paulo Branco, Gerardo Herrero, Jean-Bernard Fetoux (France)

A la fin des guerres coloniales, un groupe de soldats avance dans la forêt. Parmi eux, l'officier Cabrita, diplômé d'histoire, passe en revue les plus grandes catastrophes militaires du Portugal.

**2000**

*Capitães de Abril* (*Capitaines d'Avril*)

Maria de Medeiros / 123 min / Fiction / 35 mm / Couleur / Alia Film (Italie), Arte France Cinéma (France), France 2 Cinéma (France), JBA Production (France), Mutante Filmes (Portugal), RTP (Portugal)

**2003**

*Kuxa Kanema: o nascimento do cinema*

Margarida Cardoso / 52 min / Documentaire / Numérique / N&B et couleur / Filmes do Tejo, RTP, RTBF (Belgique), Arte (France)

**2005**

*Natureza Morta* (*Nature Morte – Visages d'une dictature*)

Susana de Sousa Dias / 72 min / Documentaire / Numérique / N&B et couleur / AMIP, Arte France (France) et Kintop (Portugal)

**2010**

*48*

Susana de Sousa Dias / 93 min / Documentaire / Numérique / N&B et couleur / Kintop

**2011**

*The Embassy*

Filipa César / 27 min / Documentaire / Numérique / Couleur / Fondation Calouste Gulbenkian, Haus der Kulturen der Welt (Allemagne)

**2012**

*Linha Vermelha*

José Filipe Costa / 80 min / Documentaire / Numérique / N&B et couleur / Terratreme Filmes

**2013**

*Redemption*

Miguel Gomes / 26 min / Documentaire/Fiction / Numérique / Couleur / O Som e a Fúria, Le Fresnoy Studio National des Arts Contemporains (France), Komplizen Film (Allemagne), Okta Film (Italie)

**2014**

*Cavalo Dinheiro*

Pedro Costa / 103 min / Documentaire/Fiction / Numérique / Couleur / OPTEC Filmes

**2017**

*Do Carvão aos resíduos – O regresso a São Pedro da Cova*

Rui Simões / 20 min / Documentaire / Numérique / Couleur / Real Ficção

# NOTICES BIOGRAPHIQUES

**José Afonso, dit « Zeca » Afonso (1929-1987)**

Chanteur et compositeur de musique.

Artiste engagé, il a été un des plus grands interprètes de la chanson d'intervention dans les années 1960-1970. Ces chansons, subtilement critiques envers le régime de Salazar, lui ont valu d'être arrêté par la police politique, la PIDE, et enfermé dans la prison de Caxias en 1973. Il est l'auteur de « Grândola, Vila Morena », chanson choisie pour donner le signal du coup d'État du Mouvement des Forces Armées (MFA) le 25 avril 1974.

Ses chansons, célèbres et populaires, restent intimement liées, dans l'imaginaire collectif portugais, à la chute du régime d'*Estado Novo*. Beaucoup de ses chansons ont été utilisées dans les films de la Révolution : outre « Grândola, Vila Morena », on entend notamment « Menina dos Olhos Tristes » dans *Bon peuple portugais* de Rui Simões.

*Voir* 1.1. Le rôle de la chanson d'intervention (Partie 3, chap. 8).

**Acácio de Almeida (1938-)**

Directeur de la photographie.

Après avoir suivi des cours de cinéma au Centre Universitaire de Lisbonne, il débute sa carrière comme assistant caméra, puis passe directeur de la photographie sur les tournages de *Sete Balas para Selma* d'António Macedo (1967) et *O Cerco* d'António da Cunha Telles (1970). Participant actif du Nouveau cinéma portugais, il a ensuite été membre fondateur du Centre portugais du cinéma (CPC) et de la coopérative Grupo Zero après le 25 avril 1974.

En 1977, boursier de la Fondation Calouste Gulbenkian, il part étudier à Paris où il a l'opportunité d'apprendre aux côtés de Nestor Almendros.

Depuis, il est devenu un des directeurs de la photographie les plus appréciés et les plus reconnus au Portugal comme à l'international, le conduisant à travailler avec João César Monteiro, Manoel de Oliveira, Raoul Ruiz, Jean-Daniel Pollet, ou encore João Botelho.

Filmographie sélective comme directeur de la photographie : *Sete Balas para Selma* de António Macedo (1967), *O Cerco* d'António da Cunha Telles (1970), *Le Passé et le présent* (*O Passado e o Presente*) de Manoel de Oliveira (1971), *Les Armes et le peuple* (*As Armas e o Povo*), film collectif (1975), *Que ferais-je de cette épée ?* (*Que Farei eu com Esta Espada?*) de João César Monteiro (1975), *Dieu, Patrie, Autorité* (*Deus, Pátria, Autoridade*) de Rui Simões

(1975), *Trás-os-Montes* de António Reis et Margarida Cordeiro (1976), *La Loi de la terre* (*A Lei da Terra*) du Grupo Zero (1977), *Bon peuple portugais* (*Bom Povo Português*) de Rui Simões (1981), *Ce jour-là* de Raoul Ruiz (2003).

**Lauro António (1942-)**

Cinéaste, critique, programmateur et essayiste.

Né à Lisbonne où il a obtenu une licence en Histoire, il a été critique dans divers journaux et revues dès 1963 ; il a aussi été directeur du ciné-club ABC de Lisbonne et programmateur de salles (notamment de l'Apolo 70 à Lisbonne).

Actif pendant la Révolution portugaise de 1974-1975, il tourne plusieurs Courts-métrages et un long-métrage, *Manhã Submersa* (1980). Il a par la suite eu une activité très intense à la télévision où il a fréquemment été programmateur et a également publié des ouvrages sur le théâtre et le cinéma.

Filmographie sélective : *Manhã Submersa* (1980), *Vestido Cor de Fogo* (1984).

Bibliographie sélective : *O Cinema Entre Nos* (1967), *Introdução ao Cinema Húngaro* (1974), *Elementos para Historia do Cinema Cubano* (1975), *Cinema e Censura em Portugal* (1978).

*Voir* 1. Le cinéma et l'événement : anticipation et préparation (Partie 1, chap. 2)

**João Botelho (1949-)**

Cinéaste.

Membre de ciné-clubs (à Porto et Coimbra), critique de cinéma (notamment dans la revue M qu'il a cofondé), João Botelho a, comme Rui Simões, débuté au cinéma après la Révolution portugaise de 1974-1975. En effet, il fonde brièvement une coopérative, nommée Paz dos Reis du nom du pionnier du cinéma portugais à la fin du XIXe siècle, avec laquelle il produit *Os Bonecos de Santo Aleixo* (1977).

Sa carrière se poursuit surtout dans les années 1980 avec notamment *Conversa Acabada* (1982). Botelho est resté très influencé par son mentor Manoel de Oliveira : il l'a fait jouer dans *Conversa Acabada*, mais il lui a aussi dédié un film, reprenant même un scénario jamais réalisé

par Oliveira dans *Le cinéma, Manoel de Oliveira et moi* (*O Cinema, Manoel de Oliveira e Eu*, 2016).

Filmographie sélective : *Um Projecto de Educação Popular* (1976), *Alexandre e Rosa* (1978), *Conversa Acabada* (1982), *Um Adeus Português* (1985), *Se a Memória Existe* (1999), *Filme do Desassossego* (2010), *O Cinema, Manoel de Oliveira e Eu* (2016).

**António Campos (1922-1999)**

Cinéaste.

Fréquentant les ciné-clubs de la fin des années 1950, il part à Londres grâce à une bourse de la Fondation Calouste Gulbenkian. Indépendant, voire solitaire, il débute sa carrière en expérimentant, entre cinéma direct et fiction ; toute ta carrière gardera cette dimension, faisant de son œuvre, un ensemble cohérent, dont l'objectif était de sauvegarder le présent. Il filme par exemple en 1969 la disparition du village de Vilarinho das Furnas, submergé par la mise en service d'un barrage hydraulique, dans *Vilarinho das Furnas* (1971). Dans la continuité de ce film, il réalise *Falamos de Rio de Onor* (1974) dans un petit village du Nord du Portugal où il enregistre la vie communautaire qui s'apprête à disparaître également. La même volonté d'enregistrer des pratiques et des modes de vie spécifiques se retrouve dans *Gente da Praia da Vieira* (1975), mais cette fois au bord de l'océan. L'influence de la Révolution portugaise, peu sensible dans cette carrière si solitaire, n'intervient que dans *Paredes Pintadas da Revolução Portuguesa* (1976), un court-métrage enregistrant l'expression populaire et militante sur les murs de Lisbonne.

Filmographie sélective : *O Rio Liz* (1957), *Vilarinho das Furnas* (1971), *Falamos de Rio de Onor* (1974), *Gente da Praia da Vieira* (1975), *Paredes Pintadas da Revolução Portuguesa* (1976), *Historias Selvagens* (1978), *Terra Fria* (1992).

*Voir* 2.2. Le souci ethnographique du cinéma portugais (Partie 2, chap. 5) ; 2.3. Explosion des images : les murs de la révolution (Partie 3, chap. 8)

**Jorge Brum do Canto (1910-1994)**

Cinéaste.

Diplômé de droit, il commence dans la critique de cinéma dans les années 1920, se passionne pour les avant-gardes françaises qui influenceront son propre travail et débute dans la réalisation au tournant de la fin des années 1920 et du début des années 1930. Actif pendant le régime de Salazar – et considéré en conséquence comme un représentant du « vieux cinéma » par opposition au Nouveau cinéma portugais –, il a longtemps été à la tête du Syndicat national des professionnels de cinéma (SNPC), avant de participer à l'IPC. Son dernier long-métrage, O Crime de Simão Bolandas (1984), a été produit à la fin des années 1970 ; en 1982, un épisode de la série « Quem é Quem » sur RTP lui est consacré (*Jorge Brum do Canto*, de João Roque, 1982).

Filmographie sélective : *A Dança dos Paroxismos* (1929), *A Canção da Terra* (1938), *Chaimite* (1953), *Cruz de Ferro* (1967), *O Crime de Simão Bolandas* (1984).

**José de Sá Caetano (1933-)**

Cinéaste.

José de Sá Caetano a étudié à Londres et a débuté à la télévision (BBC). Au Portugal, il a été assistant de réalisation notamment pour Fernando Lopes.

Durant le PREC, il participe à la réalisation du film collectif *Les Armes et le peuple* (1975) et est membre actif de la coopérative Cinequanon.

Filmographie sélective : *28 de Setembro / 6 de Outubro – 1974* (1974), *Les Armes et le peuple* (collectif, 1975), *Comunal, uma Experiência Revolucionaria* (1975), *As Ruinas no Interior* (1977), *Azul, Azul* (1986), *Maria e as Outras* (2004).

*Voir* 3.2.1.1. Cinequanon (Partie 1, chap. 3)

**Gérard Castello-Lopes (1925-2011)**

Photographe, critique et distributeur de films.

Né à Vichy, il a vécu entre la France et le Portugal. Directeur de la société de distribution Castello-Lopes, fondée par son père, il a également été assistant réalisateur d'Artur Ramos et de Fernando Lopes. Il a été l'un des membres fondateurs du Centre portugais du cinéma (CPC) et a été critique de cinéma dans plusieurs revues comme *O Tempo* ou *O Modo*.

Photographe reconnu au Portugal, influencé par Henri Cartier-Bresson, il a documenté les conditions de vie des Portugais sous Salazar, et s'est consacré entièrement à la photographie à partir des années 1980.

**Margarida Cordeiro (1938-)**

Cinéaste et psychiatre.

Psychiatre de formation, Margarida Cordeiro a travaillé avec son mari, António Reis à partir des années 1970, créant ainsi un couple unique dans le cinéma portugais. Leur cinéma reflète un univers poétique qui aborde des thèmes liés à  la mémoire et à la mythologie populaire du Portugal.

Elle co-réalise avec Reis les films *Trás-os-Montes*, *Ana* et *Rosa de Areia*.

Filmographie : *Trás-os-Montes* (co-réalisé avec António Reis, 1976), *Ana* (co-réalisé avec António Reis, 1984), *Rosa de Areia* (co-réalisé avec António Reis, 1989).

*Voir* 2.2. Le souci ethnographique du cinéma portugais (Partie 2, chap. 5)

**João Bénard da Costa (1935-2009)**

Critique, professeur, acteur, essayiste et administrateur culturel.

Formé en lettres, il a co-fondé et dirigé la revue *O Tempo e o Modo* dans les années 1960. Passionné de cinéma, il a participé au mouvement ciné-clubiste des années 1950-1960 et s'est retrouvé coordinateur du Service de cinéma à la Fondation Calouste Gulbenkian à la fin des années 1960 ; c'est ainsi qu'il a été le lien entre la génération du CPC et la Fondation qui a financé les projets des réalisateurs du Nouveau cinéma portugais au début des années 1970.

Pendant les années révolutionnaires et postrévolutionnaires, il enseigne l'histoire du cinéma dans la nouvelle École de cinéma du Conservatoire national.

En 1980, il a été nommé sous-directeur de la Cinémathèque portugaise ; il en deviendra un des directeurs emblématiques de 1991 à 2009. Entretemps, il a écrit de nombreux articles sur le cinéma portugais, et a publié de nombreuses monographies sur des cinéastes tels que Fritz Lang, Alfred Hitchcock, John Ford ou Nicholas Ray.

En outre, sous le pseudonyme de Duarte de Almeida, il est apparu dans plusieurs films de Manoel de Oliveira.

*Voir* 2.1. Accélération du processus de socialisation du cinéma (Partie 1, chap. 3) ; 2.3.2. La place de la Cinémathèque portugaise et de l'École supérieure de théâtre et cinéma (Partie 1, chap. 4)

**Luís Filipe Costa (1936-)**

Journaliste et réalisateur.

Avant le 25 avril 1974, il a été un important journaliste radiophonique sur Rádio Clube Português (RCP) ; il a également travaillé pour la Radio-télévision portugaise (RTP) tout en étant notamment membre de la coopérative Cinequanon.

Il est le père du réalisateur Pedro Costa (1959-).

**José Fonseca e Costa (1933-2015)**

Cinéaste.

Né en Angola, José Fonseca e Costa est arrivé à Lisbonne en 1945. Membre de la direction du ciné-club *Imagem*, il a écrit des critiques dans plusieurs revues comme beaucoup d'autres de sa génération. En 1960, il obtient une bourse d'études du Fonds du cinéma national et part au Royaume-Uni, mais il est arrêté pour son activité contre le régime d'*Estado Novo*. Il s'installe alors en Italie en 1961 et est assistant stagiaire sur le tournage de *L'Eclipse* de Michelangelo Antonioni. Il revient au Portugal en 1964 et y fait de la publicité et des courts-métrages documentaires. Dans la mouvance du Nouveau cinéma portugais, il réalise le long-métrage *O Recado* en 1970.

Durant la Révolution, il fait partie du collectif qui réalise *Les Armes et le peuple*. Par la suite, il aborde la question du colonialisme portugais dans le contexte de la collectivisation dans

l'Alentejo avec *Os Demónios de Alcácer-Kibir* (1977) – premier film portugais sélectionné à la Quinzaine des Réalisateurs du Festival de Cannes en 1976 – et poursuit cette analyse du colonialisme dans le documentaire *Independência de Angola – Os Acordos de Alvor* (1977) co-réalisé avec António Escudeiro. Il rencontre son plus grand succès public avec *Kilas, o Mau da Fita* sorti en 1981.

Il a été également membre du Centre portugais du cinéma, de l'Association des réalisateurs de cinéma et de l'audiovisuel, et président du Conseil d'administration de la Tobis Portuguesa (1992-1996).

Filmographie sélective : *O Recado* (1970), *Os Demónios de Alcácer-Kibir* (1977), *Kilas, o Mau da Fita* (1981), *Cinco Dias, Cinco Noites* (1995).

*Voir* 2. L'importance du Nouveau cinéma portugais (Partie 1, chap. 1) ; 3. L'ère du collectif : réalités et limites (Partie 1, chap. 3)

**António da Cunha Telles (1935-)**

Cinéaste, producteur, distributeur, et exploitant.

Étudiant d'abord la médecine à Lisbonne, il a quitté le Portugal en 1956 pour Paris où il a intégré l'IDHEC dont il sort diplômé en 1961. A son retour au Portugal, alors qu'il souhaitait se lancer dans la réalisation il embrasse une carrière de producteur donnant une impulsion remarquable à l'émergence du Nouveau cinéma portugais et des noms qui y sont associés (Fernando Lopes, Paulo Rocha, António de Macedo).

Pendant la Révolution portugaise de 1974-1975, il réalise *Continuar a Viver* (1976) et distribue, avec sa société Animatógrafo, des films d'auteur et du cinéma politique (Oshima, Godard, Renoir, Eisenstein, Sanjinés, Bertolucci, Glauber Rocha, Maldoror). Pendant quelques mois, il exploite le cinéma Universal à Lisbonne, où il fait une programmation alternant rétrospectives d'auteurs, films inédits, films précédemment censurés, et films militants.

A partir des années 1980, il scinde Animatógrafo en deux structures : l'une est dédiée à la distribution (Marfilmes), l'autre à la production (Filmes de Fundo).

Filmographie sélective comme réalisateur : *O Cerco* (1970), *Meus Amigos* (1974), *Continuar a Viver* (1976), *Kiss Me* (2004).

Filmographie sélective comme producteur et co-producteur : *Os Verdes Anos* de Paulo Rocha (1963), *Les Vacances portugaises* de Pierre Kast (1963), *Belarmino* de Fernando Lopes (1964), *La Peau douce* de François Truffaut (1964), *Domingo a Tarde* de António Macedo (1966), *Paraíso Perdido* de Alberto Seixas Santos (1986), *O Bobo* de José Alvaro Morais (1987), *Aqui na Terra* de João Botelho (1993), *Passagem por Lisboa* de Eduardo Geada (1994), *Jaime* de António-Pedro Vasconcelos (1998).

*Voir* 2. L'importance du Nouveau cinéma portugais (Partie 1, chap. 1) ; 1. Une politique culturelle du retour à l'ordre (Partie 1, chap. 4) ; 3. Une réponse culturelle à l'événement : une salle de cinéma comme centre éphémère du cinéma militant (Partie 3, chap. 9)

**Noémia Delgado (1933-2016)**

Cinéaste et monteuse.

Née en Angola, Noémia Delgado a fait ses études au Mozambique. En 1955, elle part étudier à l'École supérieure des Beaux-arts de Lisbonne ; à partir de 1963, elle commence à travailler dans le cinéma comme monteuse. Elle participa ainsi au Nouveau cinéma portugais, et plus particulièrement aux films *Mudar de Vida* de Paulo Rocha (1966) et *Le Passé et le présent* de Manoel de Oliveira (1972).

Entre 1974 et 1975, elle réalise un documentaire ethnographique : *Máscaras*.

Filmographie sélective comme réalisatrice : *Máscaras* (1976), *A Princezinha das Rosas* (1979), *Quem Foste Alvarez* (1988).

**António Escudeiro (1933-)**

Directeur de la photographie et cinéaste.

Reconnu comme l'un des techniciens les plus importants au Portugal, il est issu de la génération des ciné-clubs. Son activité a débuté dans la publicité puis dans les actualités cinématographiques. Il a ensuite participé activement à la formation du Centre portugais du cinéma et a collaboré avec les autres coopératives durant la Révolution, notamment au sein des productions Francisco de Castro – Coopercine. Au sein de celle-ci, il a réalisé une série de films sur la décolonisation (« Processo de Descolonização »).

Filmographie sélective comme directeur de la photographie : *Ma Femme Chamada Bicho* de José Álvaro Morais (1976), *Os Demónios de Alcacer-Kibir* de José Fonseca e Costa (1977), *Antes do Adeus* de Rogério Ceitil (1977), *O Rei das Berlengas* de Artur Semedo (1978), *Matar Saudades* de Fernando Lopes (1988), *Mar a Vista* de José Nascimento (1989), *Santo António de Todo o Mundo* de António Macedo (1996).

Filmographie sélective comme réalisateur : *O Povo Unido Jamais Será Vencido* (1974), *Goa* (1980), *Ver, Ouvir Macau* (2001).

**Eduardo Geada (1945-)**

Cinéaste, essayiste et professeur de cinéma.

Eduardo Geada a fait des études littéraires, tout en s'impliquant dans le mouvement des ciné-clubs. Grâce à une bourse de la Fondation Calouste Gulbenkian, il part étudier le cinéma à Londres. Critique de cinéma dans les années 1960 et 1970, il réalise son premier film en 1973, *Sofia ou a Educação Sexual*, qui sera censuré juste avant le 25 avril 1974.

Durant le PREC, il tourne des documentaires pour la RTP comme *Lisboa: o Direito a Cidade* (1975).

Il a par la suite été professeur à l'École supérieure de théâtre et de cinéma (1978-2004), à l'École supérieure de communication sociale (2003-2004) et, comme invité, l'Université de Berkeley (2007-2008).

Filmographie sélective : *Sofia ou a Educação Sexual* (1973), *Lisboa: o Direito à Cidade* (1975), *As Armas e o Povo* (collectif, 1975), *O Funeral do Patrão* (1975), *A Santa Aliança* (1977), *Passagem por Lisboa* (1993).

Bibliographie sélective : *O Imperialismo e o Fascismo no Cinema* (1977), *O Poder do Cinema* (1985), *O Cinema Espectáculo* (1987), *Os Mundos do Cinema* (1998).

*Voir* 1. Le cinéma et l'événement : anticipation et préparation (Partie 1, chap. 2)

## Margarida Gil (1950-)

Cinéaste.

Née en 1950 à Covilhã, elle a rejoint Lisbonne en 1968 pour suivre des études universitaires. Alors qu'elle voulait d'abord suivre des études aux Beaux-arts, elle a suivi des cours de philologie ; dans le même temps, elle a commencé à fréquenter des séances organisées par la Cinémathèque portugaise. Lors d'un cycle dédié à Friedrich Wilhelm Murnau, elle a rencontré João César Monteiro avec qui elle s'est liée et qui l'a introduite dans le petit milieu du cinéma portugais (Alberto Seixas Santos, Solveig Nordlund, Fernando Lopes, Paulo Rocha). Au début des années 1970, elle a été assistante de réalisation sur les projets de João César Monteiro.

Quand la Révolution portugaise survient, elle travaille pour RTP où elle réalise plusieurs films militants : *Clínica Comunal Popular da Cova da Piedade* (1975), sur un vieux bâtiment occupé puis transformé en une clinique avec le premier planning familial sérieux du Portugal, et *Para Todo o Serviço* (1975), sur le premier syndicat d'employées de maison.

Elle a continué à être réalisatrice pour RTP, tout en collaborant régulièrement avec João César Monteiro. Dans les années 1990, elle a quitté la RTP pour se consacrer à la recherche universitaire ; puis dans les années 2000, elle s'est consacrée à sa première passion : la peinture.

Filmographie sélective : *Clínica Comunal Popular da Cova da Piedade* (1975), *Para Todo o Serviço* (1975), *Rosa Negra* (1992), *Paixão* (2012).

## Fernando Lopes (1935-2012)

Cinéaste.

Fernando Lopes a été l'un des participants actifs du Nouveau cinéma portugais dans les années soixante et soixante-dix. Issu comme beaucoup d'autres du mouvement des ciné-clubs, il travaille d'abord pour la télévision puis part étudier à la London Film School où il se forme à la réalisation.

De retour au Portugal, il tourne *Belarmino* en 1964 qui fait partie des œuvres majeures du Nouveau cinéma portugais. En 1965, il part à Hollywood où il suit plusieurs tournages et rencontre Jean Renoir. Juste avant la Révolution, il était avec António-Pedro Vasconcelos, l'animateur de la revue *Cinéfilo*.

Durant le PREC, il participe à la série « Cantigamente », et tourne *Nós Por Cá Todos Bem* qui sortira en 1978 dans le cadre du projet du Musée de l'image et du son. Son rôle au sein de la RTP (directeur de programmes sur RTP 2 puis au département de co-production cinématographique) à partir de la fin des année 1970 a beaucoup influencé le cinéma portugais au tournant des années 1980.

Filmographie sélective : *Belarmino* (1964), *Uma Abelha na Chuva* (1971), *Les Armes et le peuple* (collectif, 1975), *Nos Por Cá Todos Bem* (1976), *Matar Saudades* (1988), *O Delfim* (2002), *Os Sorrisos do Destino* (2009).

*Voir* 2. L'importance du Nouveau cinéma portugais (Partie 1, chap. 1) ; 3. Impact de la révolution : confirmation et extension du pouvoir (Partie 1, chap. 2) ; 2. L'aube des années 1980 : une phase de transition (Partie 1, chap. 4)

**António de Macedo (1931-2017)**

Cinéaste, essayiste et professeur.

Formé à l'École supérieure des Beaux-arts de Lisbonne, il a débuté comme architecte avant de se dédier à l'écriture et au cinéma dans les années 1960. Réalisateur de films qui ont participé du Nouveau cinéma portugais, il a été un des cofondateurs du Centre portugais du cinéma puis de la coopérative Cinequanon.

Inquiété par la censure durant la dictature, il a été très actif pendant la période révolutionnaire, à la fois dans les instances décisionnaires pour le cinéma portugais (IPC, ACOBAC) et à la fois dans la réalisation de films. Avec Cinequanon, il tourne plusieurs courts et moyens métrages pour des programmes télévisés, dans une démarche militante.

Marginalisé selon lui après la Révolution portugaise et jusqu'aux années 1990, il cesse de faire du cinéma au tournant des années 2000 et se consacre à son œuvre écrite dans laquelle il s'intéresse aux religions, aux traditions ésotériques, à l'histoire de la philosophie et à l'esthétique audio-visuelle, et à ses activités universitaires.

Par ailleurs, il est le père du compositeur António de Sousa Dias (1959-) et de la cinéaste Susana de Sousa Dias (1962-).

Filmographie sélective : *Domingo à Tarde* (1965), *Sete Balas para Selma* (1967), *Nojo aos Cães* (1970), *A Promessa* (1972), *O Princípio da Sabedoria* (1975), *Candidinha* (1975),

*Cooperativa Cesteira de Gonçalo* (1975), *As Horas de Maria* (1976), *O Outro Teatro ou As Coisas Pertencem a Quem as Torna Melhores* (1976), *O Príncipe com Orelhas de Burro* (1979), *Os Abismos da Meia-Noite* (1983), *Os Emissários de Khalom* (1988), *A Maldição de Marialva* (1989), *Chá Forte com Limão* (1993).

*Voir* 2. L'importance du Nouveau cinéma portugais (Partie 1, chap. 1) ; 2. Un enjeu de pouvoir : la Loi 7/71 (Partie 1, chap. 2) ; 3. L'ère du collectif : réalités et limites (Partie 1, chap. 3) ; 1. De la résistance culturelle à la politisation des pratiques artistiques (Partie 3, chap. 8)

**João César Monteiro (1939-2003)**

Cinéaste, critique de cinéma et écrivain.

Critique de cinéma à la plume acerbe dans les années 1960, il a rencontré tour à tour Alberto Seixas Santos qui l'a initié à l'histoire du cinéma, puis Fernando Lopes et Paulo Rocha, les deux grands noms du Nouveau cinéma portugais. Après avoir été assistant de réalisation sur *O Milionário* de Perdigão Queiroga (1962), il a reçu une bourse de la Fondation Calouste Gulbenkian pour étudier à la London School of Film Technique.

Connu pour son irrévérence, sa provocation et son indépendance, il finit par réaliser son premier film, *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço* (1971), avec déjà beaucoup des aspects et du caractère des films de João César Monteiro, inclassables, polémiques, déroutants, essayistes, poétiques.

Au moment de la Révolution portugaise de 1974-1975, il était rédacteur à la revue *Cinéfilo*. Dans la foulée, il réalise un essai anti-impérialiste : *Que ferais-je de cette épée ?* (*Que Farei Eu com Esta Espada?*, 1975).

A la fin des années 1970, il tourne plusieurs épisodes pour le programme « Contre traditionnels portugais » (« *Contos Tradicionais Portugueses* ») diffusé sur RTP2. Ensuite, il réalise plusieurs Longs-métrages qui vont étendre sa notoriété vers l'international, surtout dans les années 1990 avec sa fameuse trilogie autour du personnage de João de Deus, alter-ego du cinéaste.

Filmographie sélective : *Que ferais-je de cette épée ?* (*Que Farei Eu com Esta Espada?*, 1975), *Veredas* (1977), *Sylvestre* (1981), *Souvenirs de la maison jaune* (*Recordações da Casa Amarela*, 1989), *La Comédie de Dieu* (*A Comédia de Deus*, 1995), *Les Noces de Dieu* (*As Bodas de Deus*, 1999), *Blanche-Neige* (*Branca de Neve*, 2000), *Va-et-vient* (*Vai e Vem*, 2002).

Bibliographie sélective : *Corpo Submerso* (1959), *Morituri te Salutant* (1974), *Le Bassin de John Wayne* (1998).

*Voir* 2. L'importance du Nouveau cinéma portugais (Partie 1, chap. 1) ; 3.3. Cinéfilo, une revue-relais (Partie 1, chap. 2)

**José Álvaro Morais (1943-2004)**

Cinéaste.

Après avoir étudié à l'Institut national supérieur des arts du spectacle (INSAS) à Bruxelles, il retourne au Portugal en pleine révolution et réalise un épisode de la série « Cantigamente », *Ma Femme Chamada Bicho* (1976), et *O Bobo*, dont la production et le tournage en studio s'étire de 1978 jusqu'en 1987, date à laquelle le film remporte le Léopard d'or au Festival de Locarno. Alors qu'il commence à avoir une notoriété internationale, une mort précoce en 2004 interrompt sa carrière.

Filmographie sélective : *Ma Femme Chamada Bicho* (1976), *O Bobo* (1987), *Zéfiro* (1993), *Peixe Lua* (2000), et *Quaresma* (2003).

**José Nascimento (1947-)**

Cinéaste et monteur.

Débutant sa carrière à la télévision, il participe aux programmes « Ensaio » et « Impacto » produits par João Martins pour RTP.

Co-fondateur avec les frères Matos Silva de la coopérative de cinéma Cinequipa en 1974, il continue d'être responsable de programmes pour la télévision tels que « Nome-Mulher » et « Ver e Pensar ». Durant la Révolution portugaise de 1974-1975, il participe à la réalisation de plusieurs films d'intervention sociale typique de la période ; il s'attache particulièrement à la question de la Réforme agraire avec *Pela Razão Que Têm* (1976) et *Terra de Pão, Terra de Luta* (1977). Il co-réalise également le pamphlet anti-capitaliste *Contra as Multinacionais* (1977) et continue de travailler comme monteur par exemple pour *Cerromaior* de Luís Filipe Rocha (1980) ou *O Bobo* de José Álvaro Morais (1987).

Dans les années 1980, il tourne *Repórter X* (1986) et enseigne quelques années le montage à l'École supérieure de théâtre et de cinéma de Lisbonne.

Filmographie sélective : *...Pela Razão Que Têm* (1976), *Terra de Pão, Terra de Luta* (1977), *Manoel de Oliveira – 50 Anos de Carreira* (1981), *Repórter X* (1986), *Tarde Demais* (2000), *Lobos* (2006).

*Voir* 3.2.1.2. Cinequipa (Partie 1, chap. 3) ; 3.2. Rejouer la lutte pour apprendre à combattre (Partie 2, chap. 5) ; 2.1.1. « Ver e Pensar » et « Nome-Mulher » / Cinequipa (1974-1976) (Partie 3, chap. 9)

**Solveig Nordlund (1943-)**

Cinéaste et monteuse.

Née à Stockholm, Solveig Nordlund s'est formée en histoire de l'art en Suède avant de rencontrer Alberto Seixas Santos en 1962. Elle s'est intéressée au cinéma et a commencé à travailler comme assistante de réalisation sur *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço* de João César Monteiro (1970), et assistante de montage sur *O Recado* de José Fonseca e Costa (1970). En 1973, elle est monteuse sur *La Douceur de nos meurs* (*Brandos Costumes*) ; à partir de cette date, elle devient une monteuse reconnue dans la profession et va participer à de multiples projets après le 25 avril 1974. En 1974, elle obtient une bourse de la Fondation Calouste Gulbenkian pour étudier à Paris ; elle suit notamment les enseignements de Jean Rouch.

Elle travaille notamment pour Cinequipa et Cinequanon, et surtout, elle co-fonde avec Seixas Santos le Grupo Zero. Ensemble, ils tournent plusieurs films sur la Réforme agraire, tout en nouant des relations particulières avec la compagnie Teatro da Cornucópia, avec laquelle elle réalisera plusieurs projets croisant théâtre et cinéma. Au début des années 1980, elle tourne *Dina e Django*, récit d'un jeune couple qui a tué un chauffeur de taxi en 1974.

Par la suite, elle a continué à produire et réaliser des films, notamment à travers sa société Ambar Filmes.

Filmographie sélective comme monteuse : *La Douceur de nos moeurs* (*Brandos Costumes*) d'Alberto Seixas Santos (1973), *Cooperativa Agrícola Torre Bela* de Luís Galvão Teles (1975), *Um Jornal Regional em Autogestão – O Setubalense* d'Amílcar Lyra (1976), *La*

*Loi de la terre* (*A Lei da Terra*, collectif, 1976), *Amour de perdition* (*Amor de Perdição*) de Manoel de Oliveira (1979).

Filmographie sélective comme réalisatrice : *Nem Pássaro Nem Peixe* (1978), *Dina e Django* (1983), *António Lobo Antunes* (1997), *Comédia Infantil* (1998), *A Filha* (2003), *O Meu Outro País* (2014).

*Voir* 3.2.2. Une coopérative radicale : Grupo Zero (Partie 1, chap. 3) ; 1.3. Circulations artistiques et transdisciplinaires (Partie 3, chap. 8)

**Teresa Olga (1939-)**

Cinéaste, scripte et monteuse.

Teresa Olga s'est formée à Lisbonne en biologie avant de se tourner vers le cinéma et de sortir diplômée de l'IDHEC à Paris. Scripte puis monteuse sur de nombreux Courts-métrages, elle travaille également sur les Longs-métrages *Mudar de Vida* de Paulo Rocha (1966), *A Promessa* de António Macedo (1972) ou *Le Mal-aimé* de Fernando Matos Silva (1973).

Elle a ensuite réalisé de nombreux films essentiellement pour la télévision.

Filmographie sélective comme scripte : *Mudar de Vida* de Paulo Rocha (1966),

Filmographie sélective comme monteuse : *Pedro Só* de Alfredo Tropa (1971), *Le Mal aimé* (*O Mal Amado*) de Fernando Matos Silva (1974)

**Manoel de Oliveira (1908-2015)**

Cinéaste.

Prenant des cours pour être acteur, le jeune Manoel de Oliveira a commencé à s'intéresser au cinéma en jouant dans quelques films et notamment le premier film parlant au Portugal, *A Canção de Lisboa* (1933). Alors qu'il a mené de front une carrière d'athlète et de pilote automobile, c'est cependant à la réalisation de films que son talent va se confirmer avec *Douro, Faina Fluvial* qui sort en 1931. Documentaire sur le fleuve Douro, sa ville natale Porto, et le travail des femmes et des hommes du port, ce court-métrage annonce déjà le caractère de l'œuvre d'Oliveira, entre réalisme et poésie. Son premier long métrage *Aniki-Bobo* est sorti en

1942, mais le parcours d'Oliveira a été ralenti par le non soutien de ces projets par les institutions portugaises rattachées à l'esprit du salazarisme ; pendant plusieurs années, Oliveira s'est occupé de l'entreprise de son père, délaissant un temps le cinéma. Dans les années 1960, il a tourné des courts-métrages et, bénéficiant de la mouvance du Nouveau cinéma portugais qui le respectait comme un maître, il a pu réaliser *Acto da Primavera* (1963).

Membre du Centre portugais du cinéma, il traverse la Révolution portugaise de 1974-1975 en réalisant plusieurs Longs-métrages importants qui vont installer sa notoriété : *Benilde ou la Vierge Mère* (1975) et surtout *Amour de perdition* qui sort en 1979, non sans créer de vives discussions au sein de la profession. Après ce film, Oliveira, soutenu par le producteur Paulo Branco, s'internationalise et, à plus de soixante-dix ans, tourne plusieurs films dans les décennies suivantes jusqu'en 2014 où il réalise *O Velho do Restelo*.

Pour ses 100 ans, il a reçu une Palme d'or pour l'ensemble de son œuvre au Festival de Cannes en 2008.

Filmographie sélective : *Douro, Faina Fluvial* (1931), *Aniki-Bobo* (1942), *Acto da Primavera* (1963), *Le passé et le présent* (*O Passado e o Presente*, 1972), *Benilde ou la Vierge Mère* (*Benilde ou a Virgem Mãe*, 1975), *Amour de perdition* (*Amor de Perdição*, 1979), *Francisca* (1981), *Les Cannibales* (*Os Canibais*, 1988), *Non, ou la vaine gloire de commander* (*« Non », ou a Vã Gloria de Mandar*, 1990), *La Divine Comédie* (*A Divina Comédia*, 1991), *Val Abraham* (*Vale Abraão*, 1993), *La Lettre* (1999), *Belle toujours* (2006), *L'Étrange affaire Angelica* (*O Estranho Caso de Angélica*, 2010).

*Voir* 1.3. Les expressions en dehors de l'idéologie du régime salazariste (Partie 1, chap. 1) ; 2.4. Seconde salve : les années Gulbenkian (Partie 1, chap. 1) ; 3.1. Continuité et fin du Centre portugais du cinéma (Partie 1, chap. 3)

**António Reis (1927-1991)**

Cinéaste, peintre et poète.

Membre actif du Ciné-club de Porto, António Reis a débuté au cinéma comme assistant sur le film *Acto da Primavera* de Manoel de Oliveira en 1961-1962. Il s'est ensuite tourné vers la réalisation de plusieurs Courts-métrages documentaires, accompagnant ainsi le Nouveau cinéma portugais. Son court-métrage *Jaime* (1974), primé au Festival de Locarno, et remarqué

par João César Monteiro dans la revue *Cinéfilo*, l'a révélé un peu plus comme un cinéaste singulier, entre observation rigoureuse et poésie.

Après le 25 avril 1974, Reis et sa femme, Margarida Cordeiro, se lancent dans la réalisation de films s'intéressant à des éléments de la culture populaire et locale portugaise. L'un de leur chef-d'œuvre est ainsi *Trás-os-Montes* (1976) sur la région du nord du Portugal du même nom. Dans la même veine ethnographique et poétique, ils réalisent *Ana* (1984), et *Rosa de Areia* (1989).

Filmographie sélective : *Painéis no Porto* (1963), *Jaime* (1974), *Trás-os-Montes* (co-réalisé avec Margarida Cordeiro, 1976), *Ana* (co-réalisé avec Margarida Cordeiro, 1984), *Rosa de Areia* (co-réalisé avec Margarida Cordeiro, 1989).

Bibliographie sélective : *Poemas Quotidianos* (1957), *Novos Poemas Quotidianos* (1959).

*Voir* 3.3. *Cinéfilo*, une revue-relais (Partie 1, chap. 2) ; 2.2. Le souci ethnographique du cinéma portugais (Partie 2, chap. 5)

**Luís Filipe Rocha (1947-)**

Cinéaste.

Diplômé de droit, Luís Filipe Rocha a commencé comme acteur, avant de s'exiler au Brésil en 1973.

De retour au Portugal au moment de la Révolution, il est membre de Cinequanon et de Prole Filme, et réalise plusieurs films, notamment *Barronhos – Quem Teve Medo do Poder Popular?* (1976), un témoignage de la lutte des classes à travers l'analyse d'un quartier de la périphérie de Lisbonne et d'un meurtre qui y a été commis.

Filmographie sélective : *Barronhos – Quem Teve Medo do Poder Popular?* (1976), *A Fuga* (1977), *Cerromaior* (1981), *Sinais de Vida* (1984), *Sinais de Fogo* (1995), *A Outra Margem* (2006).

**Paulo Rocha (1935-2012)**

Cinéaste.

Dirigeant de ciné-club, il a étudié le cinéma à Paris à l'IDHEC, et a notamment été assistant stagiaire sur le tournage du *Caporal épinglé* de Jean Renoir (1962). De retour au Portugal, il est un des assistants de Manoel de Oliveira sur *Acto da Primavera* (1963) et, surtout, se lance dans la réalisation avec *Les Vertes années* (*Os Verdes Anos*, 1963) produit par António da Cunha Telles, film considéré comme œuvre fondatrice du Nouveau cinéma portugais avec *Belarmino* (1964) de Fernando Lopes.

Directeur du Centre portugais du cinéma de 1973 à 1974, Paulo Rocha vit la Révolution portugaise de 1974-1975 à distance puisqu'il est attaché culturel à l'Ambassade du Portugal à Tokyo de 1975 à 1983. Le symbole de cette période est pour lui la réalisation d'un projet au long cours, *A Ilha dos Amores* (1982), tiré de la vie de Wenceslau de Moraes, écrivain installé au Japon à la fin du XIXe siècle.

Filmographie sélective : *Les Vertes années* (1963), *Mudar de Vida* (1966), *A Pousada das Chagas* (1972), *A Ilha dos Amores* (1982), *O Rio do Ouro* (1998), *Vanitas* (2004).

*Voir* 2. L'importance du Nouveau cinéma portugais (Partie 1, chap. 1)

**Elso Roque (1939-)**

Directeur de la photographie.

Elso Roque a commencé comme cadreur sur le tournage du film *Les Vertes années* (*Os Verdes Anos*, 1963) de Paulo Rocha. Très vite, il est devenu un des directeurs de la photographie les plus actifs et appréciés du Nouveau cinéma portugais : on le retrouve au générique de films d'António de Macedo, d'Alfredo Tropa, de Manoel de Oliveira, de Paulo Rocha, et de Fernando Lopes.

Au moment de la Révolution portugaise de 1974-1975, il est membre de Cinequanon et participe à plusieurs dizaines de tournage en conséquence de la production intense de la coopérative pour la télévision et pour des Longs-métrages.

Filmographie sélective : *Domingo a Tarde* (1966) d'António de Macedo, *Pedro Só* de Alfredo Tropa (1971), *Benilde ou la Vierge Mère* (*Benilde ou a Virgem Mãe*, 1975) et

*Francisca* (1981) de Manoel de Oliveira (1975), *Les Armes et le peuple* (*As Armas e o Povo*, collectif, 1975), *Acção, Intervenção* de Cinequanon (1975), *Liberdade para José Diogo* de Luís Galvão Teles (1976), *As Ruínas no Interior* de José de Sá Caetano (1977), *Aqui na Terra* de João Botelho (1993).

**Henrique Espírito Santo (1931-)**

Producteur, acteur, professeur et critique de cinéma.

Animateur de ciné-club, Henrique Espírito Santo a écrit pour de nombreuses revues comme *Visor*, *Imagem*, ou *Actualidades*. Il s'est ensuite lancé dans la production à la fin des années 1960, d'abord dans la publicité. Il a participé au second moment fort du Nouveau cinéma portugais à partir du début des années 1970 en étant producteur ou directeur de production de plusieurs films d'António de Macedo, de José Fonseca e Costa ou de Manoel de Oliveira.

Directeur de la production au sein du Centre portugais du cinéma, il participe au moment de la Révolution portugaise de 1974-1975 à la production de nombreux projets au sein de Cinequanon puis de Prole Filme qu'il fonde en 1976. A la même époque, militant du Parti communiste portugais, il est directeur de production des Unités de production de l'IPC, unités qui feront débat au sein de la profession. En outre, il siège alors au Conseil fiscal de la Tobis Portuguesa.

À la fin des années 1970, il devient également professeur à l'École de cinéma du Conservatoire national.

Filmographie sélective comme producteur : *O Recado* de José Fonseca e Costa (1970), *A Promessa* de António Macedo (1972), *Meus Amigos* de António da Cunha Telles (1973), *La Douceur de nos mœurs* (*Brandos Costumes*) de Alberto Seixas Santos (1973), *Jaime* de António Reis (1974), *Les Armes et le peuple* (collectif, 1975), *Benilde ou la Vierge Mère* (*Benilde ou a Virgem Mãe*) de Manoel de Oliveira (1974), *O Bobo* de José Álvaro Morais (1979), *Olhos da Ásia* de João Mário Grilo (1995), *Comédia Infantil* de Solveig Nordlund (1998).

**Alberto Seixas Santos (1936-2016)**

Cinéaste, critique de cinéma, dirigeant de ciné-club et professeur.

Né à Lisbonne en 1936, Alberto Seixas Santos a étudié l'histoire et la philosophie, et a commencé très jeune à écrire des critiques de cinéma. Au début des années 1960, il est parti à

Paris pour étudier à la Sorbonne et surtout, fréquenter assidument la Cinémathèque française en compagnie notamment d'António-Pedro Vasconcelos. Il a également été formé à la London School of Film Technique.

Dirigeant du Ciné-club ABC de Lisbonne, il a également fait partie de la seconde période du Nouveau cinéma portugais, en étant un des membres fondateurs du Centre portugais du cinéma (CPC). Son premier long-métrage, *La Douceur de nos mœurs* (*Brandos Costumes*), tourné entre 1973 et 1973, a été bloqué par la censure, et n'a pu sortir qu'en 1975. Ce film crucial est symptomatique de son époque : la fin du marcellisme, et l'annonce d'un temps (révolutionnaire) nouveau.

Pendant la période révolutionnaire, il quitte le CPC et co-fonde le Grupo Zero avec Solveig Nordlund et Acácio de Almeida notamment. Cette coopérative, influencée par le Groupe Dziga Vertov français, se concentre alors sur un sujet central de la Révolution portugaise, la Réforme agraire. Cela donne par exemple *La Loi de la terre* (*A Lei da Terra*) en 1976. La même année, il est à la tête de l'Institut portugais du cinéma (IPC). Pendant plusieurs années, il a le projet de faire un film dialectique sur l'expérience révolutionnaire portugaise : *Gestos & Fragmentos* ne sera terminé qu'en 1982, comme pour conclure la mémoire d'Avril.

En outre, il a été professeur à l'École de cinéma du Conservatoire national qu'il a contribué à créer.

Filmographie sélective : *Brandos Costumes* (1973), *La Loi de la terre* (Grupo Zero, 1976), *Gestos & Fragmentos* (1982), *Paraíso Perdido* (1992), *Mal* (1999).

*Voir* 2. L'importance du Nouveau cinéma portugais (Partie 1, chap. 1) ; 2.3. Concrétisation collatérale : l'idée d'une « école de cinéma » (Partie 1, chap. 2) ; 3.2.2. Une coopérative radicale : Grupo Zero (Partie 1, chap. 3) ; 1.2. Cinéma, télévision et publics (Partie 1, chap. 4) ; 2. La Réforme agraire et le mouvement paysan : un sujet à part entière (Partie 2, chap. 6) ; 2. Un cinéma qui pense l'histoire (Partie 2, chap. 7)

**Rui Simões (1944-)**

Cinéaste et producteur.

Né à Lisbonne en 1944, il a commencé à travailler en tant qu'agent publicitaire puis imprésario pour le groupe Les Sheiks, souvent surnommé les Beatles portugais, dans les années

1960. En 1966, il s'est exilé à Paris, puis en Belgique en 1967 où il a étudié à l'Université libre (en histoire) et à l'Institut des arts de diffusion (en réalisation).

Lorsqu'il découvre les événements du 25 avril 1974, il retourne au Portugal avec le désir de faire du cinéma. Face à l'urgence révolutionnaire, il réalise avec quelques amis et collègues, belges et locaux, *Dieu, Patrie, Autorité* (*Deus, Pátria, Autoridade*, 1976), un pamphlet contre l'ancien régime et le capitalisme. Pour continuer le travail collectif entrepris, il fonde la coopérative Virver avec laquelle il réalise *São Pedro da Cova* (1976) et *Bon peuple portugais* (*Bom Povo Português*, 1981).

Devant les difficultés qu'il a rencontrées par la suite pour faire financer ses projets, Rui Simões a quitté à nouveau le Portugal pour le Brésil cette fois et les États-Unis où il a donné des séminaires et des formations. De retour à nouveau au Portugal, il a repris une activité de réalisation de vidéos dans les années 1990. Il a ensuite fondé une société de production, Real Ficção, toujours en activité en 2017, avec laquelle il réalise ses propres projets, essentiellement documentaires comme *Guerra ou Paz* (2012) sur les milliers de Portugais ayant émigré pour fuir les guerres coloniales.

Filmographie sélective : *Dieu, Patrie, Autorité* (*Deus, Pátria, Autoridade*, 1976), *São Pedro da Cova* (1976), *Bon peuple portugais* (*Bom Povo Português*, 1980), *Ensaio Sobre o Teatro* (2006), *Ruas da Amargura* (2008), *Ilha da Cova da Moura* (2010), *Guerra ou Paz* (2012).

*Voir* 3.2.3. Un regard extérieur : le cas Virver (Partie 1, chap. 3) ; 2.3.3. Revenir sur Avril : les premiers films réflexifs (Partie 1, chap. 4) ; 1.2.3. Le blocage du film de Rui Simões et 3.1. La formation à double sens de *São Pedro da Cova* (Partie 2, chap. 5) ; 1.1. *Dieu, Patrie, Autorité* de Rui Simões (1975-76) (Partie 2, chap. 6) ; 1. Le film-révolution (Partie 2, chap. 7)

**Manuel Costa e Silva (1938-1999)**

Directeur de la photographie.

Élève de l'IDHEC à Paris, il suit un parcours classique qui le mène du poste de cadreur à assistant réalisateur puis directeur de la photographie. Dans les années 1960, il a été l'assistant de réalisation dans des films réalisés en Suisse, avant de retourner au Portugal où il a travaillé pour la Tobis Portuguesa, Media Filmes, Unifilme.

Membre fondateur du Centre portugais du cinéma (CPC), il écrit parallèlement dans différentes revues de cinéma, et développe ses compétences et fonctions en étant tantôt assistant de production ou producteur exécutif. Manuel Costa e Silva a également réalisé quelques films et a écrit des livres sur le cinéma. Durant de nombreuses années, il a été le responsable des Rencontres internationales du cinéma documentaires au Centre culturel de Malaposta.

Filmographie sélective comme directeur de la photographie : *Uma Abelha na Chuva* de Fernando Lopes (1972), *Sofia e a Educação Sexual* de Eduardo Geada (1974), *Le Mal-aimé* (*O Mal Amado*) de Fernando Matos Silva (1974), *Les Armes et le peuple* (*As Armas e o Povo*), film collectif (1975), *Nos Por Cá Todos Bem* de Fernando Lopes (1978), *Amour de perdition* (*Amor de Perdição*) de Manoel de Oliveira (1979), *Paisagem sem Barcos* de Lauro António (1983), *Repórter X* de José Nascimento (1986), *Chá Forte com Limão* de António de Macedo (1993).

Filmographie sélective comme réalisateur : *A Escola Técnica de Enfermeiras* (1970), *A Passagem* (1971), *Eleições 75* et *Pintura Colectiva – Movimento Democrático de Artistas Plásticos* (1975), *Junho no Alto Alentejo* (1978), *Madina do Boé* (1996).

*Voir* 3.3. Cinéfilo, une revue-relais (Partie 1, chap. 2)

**Fernando Matos Silva (1940-)**

Cinéaste, producteur, et professeur.

Fernando Matos Silva a commencé sa carrière dans le cinéma en assistant Paulo Rocha sur le tournage du film *Les Vertes années* (*Os Verdes Anos*, 1963). Grâce à une bourse, il est parti étudier à la London Film School. À son retour, il a travaillé dans la production avec António da Cunha Telles et a fait de la publicité.

Membre du Centre portugais du cinéma, son film *Le Mal aimé* (*O Mal Amado*, 1974) a été totalement interdit par la censure du régime avant la Révolution.

Pendant la Révolution portugaise de 1974-1975, il fait partie des premiers cinéastes au courant du coup orchestré par le MFA et part filmer dès l'aube les manœuvres militaires et les premières manifestations populaires dans la rue (*Caminhos da Liberdade*, 1974). Il participe au film collectif *Les Armes et le peuple* notamment en finalisant le montage avec Monique Rutler. Co-fondateur de la coopérative Cinequipa avec son frère João Matos Silva à l'aube du 25 avril

1974, il a participé à la réalisation de plusieurs dizaines de films pour les programmes « Nome-Mulher » et « Ver e Pensar » de RTP. Il a également réalisé plusieurs Longs-métrages à cette période.

Par la suite, il se consacre à l'enseignement.

Filmographie sélective : *Por um Fio...* (1968), *Le Mal aimé* (*O Mal Amado,* 1974), *Caminhos da Liberdade* (1974), *Argozelo* (1977), *O Meu Nome é...* (1978), *Acto dos Feitos da Guiné* (1980), *Guerra de Mirandum* (1984), *O Rapaz do Trapézio Voador* (2002).

**José Ernesto de Sousa (1921-1988)**

Cinéaste, photographe, critique d'art, et plasticien.

Initiateur du mouvement des ciné-clubs au Portugal, le travail d'analyse et de critique d'Ernesto de Sousa a exploré de nombreux champs de l'art : théâtre, radio, performance, et bien sûr cinéma. Il a étudié en France à l'IDHEC, à la Sorbonne, à l'École du Louvre et a beaucoup fréquenté la Cinémathèque française. Membre du Ciné-club du Quartier Latin, il y fait la connaissance d'André Bazin et de François Truffaut. Au Portugal, il a dirigé la revue *Imagem*. En 1962, il réalise son unique long-métrage, *Dom Roberto*. Ce film est en quelque sorte précurseur d'un renouveau dans le cinéma portugais.

Avant la Révolution, il a fait partie des membres fondateurs du Centre portugais du cinéma. Pendant la période révolutionnaire, il participe à la série « Cantigamente » pour RTP et réalise plusieurs séries de photographies. Par la suite, il s'est beaucoup intéressé à d'autres arts visuels (vidéo, happening, performance).

Filmographie sélective : *Dom Roberto* (1962), *Revolução – Meu Corpo N°2* (1976), *Almada, Um Nome de Guerra* (1977).

*Voir* 2. L'importance du Nouveau cinéma portugais (Partie 1, chap. 1)

**Luís Galvão Teles (1945-)**

Cinéaste.

Né à Lisbonne, Luís Galvão Teles a étudié le droit à l'Université de Lisbonne et le cinéma à Paris à la fin des années 1960.

Membre du Centre portugais du cinéma, il est l'un des fondateurs de la coopérative Cinequanon. Il a réalisé de nombreux documentaires pendant la Révolution portugaise de 1974-1975, notamment *Cooperativa Agrícola da Torre Bela* (1975), premier film sur cette célèbre coopérative agricole qui sera le sujet d'un deuxième film tourné par Thomas Harlan. Il a également réalisé *Liberdade para José Diogo* (1975) qui raconte le meurtre par un paysan de l'Alentejo de son patron, et *La Confédération* (1978).

Filmographie sélective : *Cooperativa Agrícola Torre Bela* (1975), *Liberdade para José Diogo* (1975), *La Confédération* (*A Confederação*, 1977), *A Vida E Bela.?!* (1982), *Retrato de Família* (1991), *Elas* (1997), *Tudo Isto é Fado* (2003), *Dot.com* (2006).

*Voir* 3. L'ère du collectif : réalités et limites (Partie 1, chap. 3)

**Alfredo Tropa (1939-)**

Cinéaste.

Natif de Porto, il a réalisé de nombreux films documentaires dans les années 1960 et a travaillé sur des films importants du Nouveau cinéma portugais : *Mudar de Vida* de Paulo Rocha (1966) et *Uma Abelha na Chuva* (1971). Membre du Centre portugais du cinéma, il a réalisé *Pedro Só* (1972).

Au moment de la Révolution portugaise, il travaille pour la RTP et réalise plusieurs films sur différents événements pour des programmes télévisés.

Filmographie sélective : *Pedro Só* (1971), *Distrito de Beja: um Povo Que Se Levanta* (1975), *O Povo e a Arte*, *O Povo e o Barro* et *O Povo e o Futuro* (1975), *Luísa e os Outros* (1988).

**António-Pedro Vasconcelos (1939-)**

Cinéaste, critique de cinéma et producteur.

Né à Leiria en 1939, il a étudié le droit à Lisbonne et le cinéma à Paris où il a fréquenté la Cinémathèque française au début des années 1960 en compagnie d'Alberto Seixas Santos.

De retour au Portugal, il a travaillé dans la publicité et dans la critique de cinéma. Membre du Centre portugais du cinéma (CPC), il a participé au Nouveau cinéma portugais en réalisant

notamment *Perdido Por Cem…* (1972). A la veille du 25 avril 1974, il animait, avec Fernando Lopes et João César Monteiro, la revue *Cinéfilo*.

Pendant la Révolution portugaise de 1974-1975, il tourne *Adeus, Até ao Meu Regresso* sur la vie des familles de soldats envoyés en Afrique pendant les guerres coloniales. Face aux débats qui animent la profession, il s'oppose assez rapidement à l'idée de la socialisation du cinéma ; il préfère se maintenir au sein du CPC au sein duquel il aide Manoel de Oliveira à terminer *Amour de perdition* (1979). En co-fondant VO Filmes en 1979 avec Paulo Branco, il ramène la figure du producteur dans le cinéma portugais et permet ainsi le tournant vers les années 1980 et l'internationalisation de la production cinématographique portugaise.

Il a par la suite réalisé plusieurs films dont certains ont obtenu les meilleurs succès publics au Portugal.

Filmographie sélective : *Perdido Por Cem...* (1972), *Adeus, Até ao Meu Regresso* (1974), *Emigr/antes... E Depois?* (1976), *Oxalá* (1980), *O Lugar do Morto* (1984), *Aqui d'El Rei!* (1992), *Jaime* (1999), *A Bela e o Paparazzo* (2010).

*Voir* 3. Impact de la révolution : confirmation et extension du pouvoir (Partie 1, chap. 2) ; 1. Une politique culturelle du retour à l'ordre (Partie 1, chap. 4)

# CHRONOLOGIE

Cette chronologie est structurée autour de deux axes, représentés chacun par deux colonnes : à gauche, les principaux événements sociaux et politiques, et à droite, une sélection d'événements spécifiques au monde du cinéma.

| **Avant le 25 avril 1974** | |
|---|---|
| | **Juin 1971** : officialisation du Centre portugais du cinéma (CPC)<br><br>**Fin 1971** : adoption de la loi 7/71 sur le cinéma |
| **20 janv. 1973** : Assassinat d'Amílcar Cabral, leader du PAIGC | |
| | **Décembre 1973** : censure du film *Le Mal aimé* (*O Mal Amado*) de Fernando Matos Silva |
| **1973-1974** : réunions successives du Mouvement des capitaines, futur MFA<br><br>**Février 1974** : publication du livre *Le Portugal et l'avenir* (*O Portugal e o Futuro*) du général António de Spínola | |
| **16 mars 1974** : tentative de coup d'État du MFA stoppé par la GNR | **Mars 1974** : annonce du premier plan de production de l'Institut portugais du cinéma (IPC) |
| **Avril 1974** : un nouveau coup d'État est préparé avec le major Otelo Saraiva de Carvalho comme coordinateur des opérations et le capitaine Salgueiro Maia comme leader des troupes devant stopper toute contre-offensive gouvernementale à Lisbonne | |

| À partir du 25 avril 1974 | |
|---|---|
| **24-25 avril** : dans la nuit et au petit matin, sont lancées les opérations qui renversent le régime de Marcelo Caetano ; la population distribue des œillets aux soldats, le jour du 25 avril 1974 restera connu comme la « Révolution des œillets »[817]<br><br>**26 avril** : nomination de la Junte de salut national présidée par António de Spínola et premières mesures (dissolution de l'Assemblée nationale, annulation de la PIDE – DGS, amnistie des prisonniers politiques, etc.) | |
| **28-30 avril** : retour des leaders politiques exilés, Mário Soares et Álvaro Cunhal | **29 avril** : les cinéastes font leur « 25 avril » en « prenant » l'IPC et les services chargés de la censure |
| **1er mai** : grande manifestation des travailleurs dans tout le pays | **1er mai** : dernier jour du tournage du film collectif *Les Armes et le peuple* (*As Armas e o Povo*)<br><br>**2 mai** : sortie au cinéma du film *Le Cuirassé Potemkine* de S. Eisenstein (1925) et de *Jaime* d'A. Reis en avant-programme<br><br>**3 mai** : sortie au cinéma du film *Le Mal aimé* (*O Mal Amado*) de F. Matos Silva<br><br>**4 mai** : parution du premier numéro non censuré de la revue *Cinéfilo* |

[817] Une chronologie détaillée des actions militaires du 25 avril 1974 est présente dans l'ouvrage de Manuel do Nascimento : *La Révolution des Oeillets au Portugal (Chronologie d'un combat pacifique)*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 51-103.

| | |
|---|---|
| | **7 mai** : diffusion télévisuelle du film *Les Chemins de la liberté* (*Os Caminhos da Liberdade*) de Cinequipa |
| **15 mai** : António de Spínola assume les fonctions de président de la République<br><br>**16 mai** : Adelino da Palma Carlos, avocat et professeur reconnu, devient Premier ministre du 1er Gouvernement provisoire<br><br>**17 mai** : Mário Soares, devenu ministre des Affaires étrangères, négocie à Dakar avec le PAIGC<br><br>**6 juin** : négociations entre le Portugal et la FRELIMO au Mozambique<br><br>**23 juin** : Otelo Saraiva de Carvalho est nommé commandant du COPCON<br><br>**18 juillet** : le colonel Vasco Gonçalves, proche du Parti communiste (PCP), est nommé Premier ministre du 2ème Gouvernement provisoire<br><br>**Fin juillet** : manifestations dans tout le pays contre la guerre coloniale | |
| | **9 août** : début du programme « Ver e Pensar » sur RTP1, alimenté par des films de Cinequipa |
| **7 septembre** : signature des Accords de Lusaka pour l'indépendance du Mozambique<br><br>**9 septembre** : l'État portugais reconnaît l'indépendance de la Guinée-Bissau<br><br>**28 septembre** : point culminant des tensions entre l'aile droite militaire au pouvoir | |

| | |
|---|---|
| représentée par António de Spínola et l'aile gauche, représentée par Vasco Gonçalves ; la manifestation de la « majorité silencieuse » prévue en soutien à Spínola est annulée par peur des violences<br><br>**30 septembre** : démission de Spínola, le général Costa Gomes le remplace<br><br>**1er octobre** : formation du 3ème Gouvernement provisoire, toujours dirigé par Vasco Gonçalves | **1er octobre** : sortie au cinéma du film *Sofia e a Educação Sexual* de E. Geada<br><br>**19 octobre** : sortie au cinéma du film *Sambizanga* de S. Maldoror (1972) distribué par Animatógrafo notamment au cinéma Universal (Lisbonne)<br><br>**Octobre** : publication de la constitution des coopératives de cinéastes Cinequipa et Cinequanon<br><br>**24 décembre** : diffusion sur RTP1 du film *Adeus, Até ao Meu Regresso* d'António-Pedro Vasconcelos |
| **1975** | |
| **Janvier 1975** : occupations illégales des terres, avant la légalisation de la Réforme agraire<br><br>**15 janvier** : signature des Accords d'Alvor pour l'indépendance de l'Angola<br><br>**11 mars** : tentative de coup d'État des soutiens de Spínola ; après l'échec, ce dernier et ses alliés partent en exil<br><br>**12 mars** : en conséquence du coup d'État avorté de la veille, la Junte de salut national | **6 janvier** : sortie au cinéma du film *Cartas na Mesa* de R. Ceitil |

| | |
|---|---|
| et le Conseil d'État sont dissous et le Conseil de la Révolution est créé<br><br>**14 mars** : nationalisation des banques et des compagnies d'assurances<br><br>**26 mars** : 4ème Gouvernement provisoire, toujours dirigé par Vasco Gonçalves<br><br>**Mars-avril** : des médias internationaux craignent « une dictature de gauche » au Portugal<br><br>**25 avril** : élections libres pour une Assemblée constituante ; le Parti socialiste (PSP) arrive largement en tête, devant le Parti populaire démocratique (PPD, de centre-droit) et le PCP<br><br>**20 mai** : début de « l'affaire du journal *A Republica* », le personnel se rebellant contre l'autorité du directeur jugé proche du PSP<br><br>**5 juin** : nationalisation du métro de Lisbonne et des grandes entreprises de transport<br><br>**25 juin** : indépendance du Mozambique<br><br>**5 juillet** : indépendance du Cap-Vert<br><br>**12 juillet** : indépendance de São Tomé-et-Principe<br><br>**18 juillet** : le MFA envisage la constitution d'un Directoire pour mener la Révolution à son terme | **6 juillet** : diffusion sur RTP du film *Que ferais-je de cette épée ?* (*Que Farei Eu Com Esta Espada?*) de João César Monteiro |

| | |
|---|---|
| **25 juillet** : des militaires « modérés » se regroupent pour envisager une solution pluraliste à la crise révolutionnaire ; ils seront nommés le Groupe des Neuf<br><br>**29 juillet** : loi sur la Réforme agraire<br><br>**Fin juillet-début août** : démission des ministres socialistes et du PPD ; tensions entre le Groupe des Neuf et le Conseil de la Révolution<br><br>**8 août** : 5ème Gouvernement provisoire, dirigé par Vasco Gonçalves | |
| | **18 septembre** : sortie au cinéma du film *La Douceur de nos mœurs* (*Brandos Costumes*) d'A. Seixas Santos |
| **19 septembre** : 6ème Gouvernement provisoire, dirigé par l'amiral Pinheiro de Azevedo<br><br>**26 septembre** : le gouvernement retire ses pouvoirs au COPCON<br><br>**11 novembre** : indépendance de l'Angola | |
| | **21 novembre** : sortie au cinéma du film *Benilde ou la Vierge Mère* (*Benilde ou a Virgem Mãe*) de Manoel de Oliveira |
| **25 novembre** : tentative de coup d'État des forces militaires de gauche stoppé par les troupes notamment sous les ordres du lieutenant-colonel Ramalho Eanes | |

| 1976 | |
|---|---|
| **19 janvier** : Otelo Saraiva de Carvalho, déjà expulsé du COPCON, est emprisonné<br><br>**26 janvier** : signature d'un accord entre les partis politiques et le MFA pour fixer des élections le 25 avril<br><br>**2 février** : la nouvelle constitution est approuvée par l'Assemblée constituante<br><br>**3 mars** : Otelo Saraiva de Carvalho est libéré<br><br>**2 avril** : la nouvelle constitution est promulguée<br><br>**25 avril** : les élections législatives entérinent la victoire du PSP, devant le PPD, le Parti du centre démocratique et social (CDS, démocrate-chrétien) et, enfin, le PCP | **Dans l'année** : premières diffusions du film *Fatucha Superstar – Opera Rock… Bufa* de João Paulo Ferreira<br><br>**4 février** : diffusion dans le programme « Nome-Mulher » sur RTP1 du film *L'avortement n'est pas un crime* (*O Aborto não é um Crime*) de Cinequipa ; la polémique soulevée par le film provoque la fin du programme télévisé « Nome-Mulher »<br><br>**21 février** : sortie au cinéma du film *Dieu, Patrie, Autorité* (*Deus, Pátria, Autoridade*) de Rui Simões ; il reste à l'affiche jusqu'en avril<br><br>**Mai** : le cinéma portugais est bien représenté à Cannes avec *Les Démons d'Alcácer Quibir* (*Os Demónios de Alcácer-Kibir*), de José Fonseca e Costa, à la Quinzaine des Réalisateurs, mais aussi plusieurs projets au |

| | |
|---|---|
| | Marché du film et un contre-festival organisé par le Parti socialiste unifié (PSU)<br><br>**Mai-juin** : diffusion d'un ensemble de films militants au cinéma Universal, notamment *Cooperativa Agrícola Torre Bela* et *Liberdade para José Diogo* de Luís Galvão Teles, *Ocupação de Terras na Beira Baixa* et *Teatro Popular – Beira Baixa* d'António de Macedo, *Greve na Construção Civil* de Cinequanon, *Barronhos – Quem Teve Medo do Poder Popular?* de Luís Filipe Rocha, *O Funeral do Patrão* d'Eduardo Geada, et *Que ferais-je de cette épée ?* (*Que Farei eu com Esta Espada?*) de João César Monteiro<br><br>**11 juin** : sortie au cinéma du film *Trás-os-Montes* d'António Reis et Margarida Cordeiro<br><br>**24 juin** : fin du programme « Ver e Pensar » sur RTP1, alimentés par Cinequipa |
| **27 juin** : les élections présidentielles portent au pouvoir le général Ramalho Eanes (il devance largement Otelo Saraiva de Carvalho) et le 1er Gouvernement constitutionnel est dirigé par Mário Soares<br><br>**22 septembre** : le Portugal est membre du Conseil de l'Europe<br><br>**12 décembre** : les premières élections autarciques ont lieu (équivalentes des élections municipales et départementales en quelque sorte) ; toutes les institutions de la nouvelle constitution sont en marche | |

| 1977 | |
|---|---|
| **28 mars** : le Premier ministre Mário Soares dépose une demande d'adhésion du Portugal à la Communauté économique européenne (CEE) | **Dans l'année** : projections alternatives des films *La Loi de la terre* (*A Lei da Terra*) du Grupo Zero et de *Contre les multinationales* (*Contra as Multinacionais*) de Cinequipa<br><br>**9 avril** : sortie au cinéma du film *Les Démons d'Alcácer Quibir* (*Os Demónios de Alcácer-Kibir*) de José Fonseca e Costa<br><br>**27 mai** : présentation au Festival de Berlin d'une partie du film *São Pedro da Cova* de Rui Simões<br><br>**Après l'été** : le cinéma Universal n'est plus exploité par Cunha Telles, la période militante de la salle est passée |
| **1978** | |
| **23 janvier** : le 2ème Gouvernement constitutionnel est dirigé par Mário Soares dans une coalition du PSP et du CDS (centre-droit)<br><br>**19 mai** : la Commission européenne rend un avis favorable à l'adhésion du Portugal à la CEE (le pays sera intégré en 1986)<br><br>**29 août** : échec du 2ème Gouvernement constitutionnel, sur l'initiative du président de la République, un 3ème Gouvernement constitutionnel est constitué autour d'Alfredo | **4 mars** : sortie au cinéma du film *Júlio de Matos… Hospital?* de José Carlos Marques, projeté en avant-programme du long-métrage *Nós Por Cá Todos Bem* de Fernando Lopes |

| | |
|---|---|
| Nobre da Costa (indépendant) comme Premier ministre<br><br>**22 novembre** : 4ème Gouvernement constitutionnel dirigé par Carlos Alberto da Mota Pinto (indépendant) | **15 septembre** : sortie au cinéma du film *La Confédération* (*A Confederação – O Povo é Que Faz a Historia*) de Luís Galvão Teles |
| **1979** | |
| **1er août** : nomination d'un 5ème Gouvernement constitutionnel dirigé par Maria de Lourdes Pintasilgo (indépendante), dont le but est d'organiser des élections législatives intercalaires afin d'enrayer l'instabilité ministérielle connue depuis 1978<br><br>**2 décembre** : élections législatives intercalaires remportées par une alliance de centre-droit autour du Parti social-démocratique (PSD, ex-PPD) | **Dans l'année** : procès de la journaliste Maria Antónia Palla et de l'équipe de Cinequipa au sujet du film sur l'avortement diffusé en 1976<br><br>**25 novembre** : sortie au cinéma du film *Amour de perdition* (*Amor de Perdição*) de Manoel de Oliveira |
| **1980** | |
| **3 janvier** : 6ème Gouvernement constitutionnel dirigé par Francisco Sá | |

| | |
|---|---|
| Carneiro (PSD) puis par Diogo Freitas do Amaral (CDS)<br><br>**5 octobre** : élections législatives remportées par l'Alliance démocratique menée par le Premier ministre Francisco Sá Carneiro (PSD)<br><br>**4 décembre** : le Premier ministre Francisco Sá Carneiro meurt dans le crash d'un vol Lisbonne-Porto ; Diogo Freitas do Amaral est nommé Premier ministre par intérim<br><br>**7 décembre** : Ramalho Eanes est réélu président de la République | |
| **1981** | |
| **9 janvier** : 7ème Gouvernement constitutionnel dirigé par Francisco Pinto Balsemão (PSD) | **18 novembre** : sortie au cinéma du film *Bon peuple portugais* (*Bom Povo Português*) de Rui Simões |
| **1982** | |
| | **Dans l'année** : finalisation du film *Gestes et fragments* (*Gestos & Fragmentos – Ensaio sobre os Militares e o Poder*) d'Alberto Seixas Santos |

# INDEX

# INDEX DES NOMS PROPRES


**A**

Aboim, João Abel, 114, 124
Afonso, José, 78, 84, 87, 121, 123, 305, 306, 308, 309, 318, 321, 340
Almeida, Acácio de, 56, 61, 121, 260
Almeida, António Victorino de, 366
Alves, Óscar, 229
Anger, Kenneth, 230
António, Lauro, 25, 39, 42, 44, 45, 52, 61, 65, 73, 84, 86, 377
Azevedo, Manuel de, 53, 69
Azevedo, Pinheiro de, 126

**B**

Balsemão, Francisco Pinto, 71
Bellochio, Marco, 389
Belmont, Charles, 164
Bergman, Ingmar, 389
Bertolucci, Bernardo, 364
Bonfanti, Antoine, 392
Botelho, João, 30, 110, 111, 150, 377
Branco, José Mário, 121, 265, 275, 277, 278, 279, 305, 308, 309, 316
Branco, Paulo, 111, 112, 131, 134, 145, 149
Brehm, João, 229
Bresson, Robert, 268, 387
Brito, Carlos Assis de, 73, 95
Brito, Leonel, 114, 184
Buñuel, Luis, 372, 386, 389

**C**

Cabral, Amílcar, 18, 239, 323
Caetano, José de Sá, 61, 73, 84, 114, 372
Caetano, Marcelo, 19, 20, 44, 63, 65, 74, 78, 80, 139, 203, 242, 305, 320, 322, 325, 326
Campos, António, 61, 176, 177, 179, 183, 184, 337, 338
Canto, Jorge Brum do, 43, 69, 73, 89
Cardoso, Melo, 320
Carlucci, Frank, 100
Carvalhosa, José Luís, 117
Castello-Lopes, Gérard, 61, 69
Ceitil, Rogério, 61, 63, 86, 109, 360
César, Filipa, 234, 236, 403, 408
Champalimaud, António, 204
Chaplin, Charles, 382, 386, 387, 389, 396
Cília, Luís, 309, 315
Cintra, Luís Miguel, 120, 291, 310, 316
Coelho, Eduardo Prado, 53, 75, 129, 280, 301
Collet, Gérard, 14, 260
Conceição, Gisela da, 385
Cordeiro, Margarida, 22, 61, 109, 170, 177, 178, 179, 398, 401
Corrêa, José Celso Martinez, 237, 238
Corte-Real, José, 320
Costa Gomes, Francisco da, 77, 211, 392
Costa, J. F., 114
Costa, João Bénard da, 23, 25, 37, 52, 53, 55,

61, 68, 75, 79, 98, 99, 150, 156, 183, 218, 361, 362
Costa, Luís Filipe, 114, 359
Costa, Luís Noronho da, 184
Costa, Pedro, 22, 110, 135, 150, 398, 408
Costa, Ricardo, 365
Costantini, Philippe, 184
Couto, Luís, 61, 98, 100
Cruz, Ivo, 75
Cruz, Rui Paulo da, 121, 200
Cunha Telles, António da, 29, 48, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 61, 62, 67, 69, 70, 73, 74, 75, 80, 81, 107, 108, 130, 134, 135, 150, 153, 162, 216, 230, 260, 366, 372, 377, 381, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 394, 395, 396
Cunhal, Álvaro, 78, 269, 318, 330, 331, 332, 333, 338

**D**

Damião, António, 61
Delgado, Humberto, 69
Delgado, Noémia, 61, 123, 184
Depardon, Raymond, 170
Diaz-Berrio, M. Clara, 114
Doniol-Valcroze, Jacques, 56
Duarte, Arthur, 98, 99, 100

**E**

Eanes, Ramalho, 103, 125, 141, 274, 294, 395
Efe, Pedro, 117
Eisenstein, Sergueï, 80, 85, 267, 387, 389, 392
Escudeiro, António, 57, 61, 73, 109, 184, 234, 360
Esteves, Constantino, 98
Eustache, Jean, 387

**F**

Faria de Almeida, Manuel, 56, 57, 61, 62, 86, 109
Faria, António, 49, 54, 58, 61, 63
Fausto, 309
Fernandes, Manuel, 56
Ferreira, João Paulo, 229, 230
Ferro, António, 41, 42, 50, 310
Flaherty, Robert, 27, 267
Fonseca e Costa, José, 30, 49, 51, 54, 57, 61, 62, 63, 71, 73, 84, 102, 108, 110, 124, 136, 184, 233, 309, 361, 377
Fonseca, Daminana, 117
Fonseca, Teixeira da, 98, 100
Franco, João, 108, 114
Fulchignoni, Enrico, 171

**G**

Gamito, Gabriela, 56
Garcia, Martins, 117
Gaspar, Luís, 172, 315
Geada, Eduardo, 61, 63, 65, 91, 92, 98, 100, 104, 127, 364, 377, 395
Genet, Jean, 231
Getino, Octavio, 205, 235, 239
Giacometti, Michel, 307, 308
Gil, Margarida, 30, 100
Gili, Jean, 108
Glogowski, Anna, 184
Godard, Jean-Luc, 28, 87, 153, 239, 240, 267, 361, 387, 389, 396
Godinho, Sérgio, 121, 123, 308, 309
Gomes, Miguel, 22, 135, 150

Gonçalves, Alexandre, 117
Gonçalves, Vasco, 95, 98, 100, 126, 222, 284, 332, 391, 392
Grierson, John, 27, 28
Grilo, João Mario, 110
Guerra, Álvaro, 117, 320
Guerra, Ruy, 239, 387
Guerreiro, Pessoa, 95
Guimarães, Manuel, 44, 46, 56, 57, 73

**H**

Handwerker, Marian, 14
Harlan, Thomas, 24, 123, 172, 222, 223, 224, 225, 226, 334, 335
Hatherly, Ana, 340, 341
Henriques, Francisco, 234
Henriques, Vítor, 234, 493
Hocquenghem, Guy, 231

**I**

Issartel, Marielle, 164
Ivens, Joris, 27, 155

**J**

Jennings, Humphrey, 28
Jesuíno, Correia, 95, 98, 101, 104

**K**

Kast, Pierre, 56
Kouléchov, Lev, 267
Kramer, Robert, 258, 290, 293, 400
Kurosawa, Akira, 386

**L**

Lamas, Salomé, 22, 408
Lavigne, Ginette, 326, 327
Leal, César Guerra, 178
Leitão de Barros, José, 43
Leite, Vasco Pinto, 89, 92, 93, 95, 99, 101, 103, 104, 105
Lion, Roger, 40
Littín, Miguel, 372
Lopes Ribeiro, António, 41, 42, 43, 75, 89
Lopes, Carlos Alberto, 117, 320
Lopes, Fernando, 27, 28, 51, 56, 57, 58, 61, 62, 63, 71, 75, 81, 82, 83, 84, 85, 98, 109, 142, 144, 145, 150, 184, 360, 366, 377, 378, 385
Lopes-Graça, Fernando, 306, 307, 308
Loureiro, João, 184
Lourenço, Eduardo, 129, 258, 275, 290, 291, 293, 294, 295, 322, 400
Luccas, Celso, 237, 238, 377
Lyra, Amílcar, 108, 114

**M**

Macedo, António de, 54, 56, 57, 58, 61, 62, 64, 71, 73, 76, 86, 104, 108, 114, 115, 116, 180, 196, 244, 313, 314, 315, 358, 366, 378, 395
Macedo, Veiga de, 72
Maia, Salgueiro, 20, 325, 326, 327
Maldoror, Sarah, 162, 384, 387, 390, 392, 393
Manta, João Abel, 324, 332, 338
Marker, Chris, 234, 246
Marques, José Carlos, 169, 184
Marret, Mario, 246
Martins, João, 359
Medeiros, Maria de, 244, 250, 326
Melo, Alberto, 187, 188, 189
Melo, Galvão de, 231
Melo, Jorge Silva, 120, 291, 310, 317

Mendes, To-Zé da Fonseca, 274, 283
Miguel, Moedas, 84, 114
Moita, Luís, 210, 211, 233
Mondlane, Eduardo, 19
Moniz, Egas, 169
Monteiro, João César, 22, 51, 54, 58, 61, 62, 63, 66, 77, 84, 85, 86, 98, 100, 107, 135, 171, 178, 184, 362, 395, 398
Morais, José Álvaro, 81, 184, 360, 363
Moreira Baptista, César, 69
Morin, Edgar, 158
Morrissey, Paul, 230, 386, 389, 390
Mota, Joaquim Magalhães, 71
Moura, Manuela, 114, 313
Mourão-Ferreira, David, 104, 131, 312
Muel, Bruno, 392

**N**

Nascimento, José, 30, 117, 118, 172, 179, 180, 181, 182, 191, 192, 261, 320, 355, 356, 363, 373, 374, 378
Neto, Agostinho, 18
Neves, Jaime, 103
Neves, Manuel, 69, 82, 95, 101
Nicolau, João, 22, 171
Nordlund, Solveig, 30, 119, 120, 179, 217, 244, 261, 262, 316, 317, 350, 374, 379

**O**

Olga, Teresa, 56, 117
Oliveira, Adriano Correia de, 308, 315
Oliveira, Américo Freitas de, 117
Oliveira, Manoel de, 22, 26, 45, 47, 52, 61, 62, 73, 98, 107, 109, 110, 111, 112, 119, 134, 135, 136, 142, 153, 177, 179, 234, 362, 364, 378, 398, 401
Ophüls, Max, 386
Oshima, Nagisa, 382, 386, 387, 389, 390, 394

**P**

Pais, Silva, 206, 210, 211
Palla, Maria Antónia, 163, 166, 167, 168, 252
Paredes, Carlos, 315, 316
Pasolini, Pier Paolo, 190, 267, 268, 289, 382, 387, 389, 396
Perdigão, Madalena de Azeredo, 75, 150
Pereira, Carlos Alberto, 114
Pires, Francisco Lucas, 136
Preto, Edgar Gonsalves, 61

**R**

Ramos, Artur, 52, 53, 55, 61, 73, 114
Ramos, M. H., 114
Rego, Victor Cunha, 144
Reis, António, 22, 55, 61, 62, 66, 85, 109, 139, 140, 141, 150, 170, 171, 177, 178, 179, 183, 184, 185, 394, 398, 401
Renoir, Jean, 386, 387, 389, 392
Reynès, José, 234
Rocha, Glauber, 83, 85, 86, 224, 225, 237, 238, 247, 248, 249, 255, 257, 328, 330, 344, 387, 389, 390, 392
Rocha, Luís Filipe, 61, 100, 114, 124, 377, 395
Rocha, Paulo, 51, 56, 58, 61, 62, 63, 73, 75, 109, 110, 150, 177, 316, 350, 363, 377, 385, 398

Rodrigues, Amália, 43, 45
Rodrigues, João Pedro, 22, 150, 228, 231
Rolin, Dominique, 121, 260, 267
Roque, Elso, 56, 61, 114, 244
Rotha, Paul, 28
Rouch, Jean, 157, 158, 179, 181, 182, 239
Ruas, Manuel, 61, 62, 73
Ruspoli, Mario, 170
Rutler, Monique, 172

**S**

Sá, José Luís Carvalho, 320
Salaviza, João, 22, 150
Salazar, António de Oliveira, 15, 16, 18, 19, 41, 42, 44, 45, 65, 66, 69, 70, 78, 125, 139, 199, 201, 203, 204, 210, 228, 233, 241, 306, 310, 322
Sanjinés, Jorge, 387, 389, 390
Santana, Emídio, 210, 280
Santo, Henrique Espírito, 6, 53, 82, 84, 101, 104, 108, 114, 124, 130, 136
Santos, Almeida, 104
Santos, José Carlos Ary dos, 315
Santos, Rui, 95
Saraiva de Carvalho, Otelo, 20, 77, 103, 126, 258, 274, 275, 286, 290, 293, 294, 295, 296, 318, 323, 325, 326, 327, 391, 400
Saraiva, Luís, 121, 260, 278, 285
Seixas Santos, Alberto, 30, 32, 35, 51, 53, 54, 61, 62, 63, 65, 71, 75, 76, 83, 119, 120, 129, 134, 135, 138, 150, 217, 221, 227, 228, 258, 286, 290, 291, 293, 294, 295, 296, 316, 326, 350, 360, 361, 364, 365, 373, 374, 400, 402, 405
Semedo, Artur, 98, 100, 378
Serra, Manuela, 363
Silva, Fernando Matos, 30, 57, 61, 62, 63, 65, 67, 83, 86, 98, 114, 117, 118, 156, 162, 163, 172, 184, 234, 261, 320, 321, 331, 332, 355, 361, 363, 364
Silva, Jaime, 61
Silva, João Matos, 56, 61, 109, 117, 320
Silva, José Carlos Alfacinha da, 117
Silva, Manuel Costa e, 28, 61, 75, 84, 85, 184, 338, 340
Silva, Teresa Vaz da, 114
Simões, Quirino, 58
Simões, Rui, 14, 31, 32, 35, 58, 81, 102, 113, 120, 121, 122, 138, 154, 170, 171, 172, 186, 187, 188, 189, 190, 196, 199, 200, 201, 202, 203, 208, 210, 211, 212, 213, 232, 233, 239, 241, 258, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 277, 278, 280, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 294, 295, 297, 305, 315, 316, 328, 335, 350, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 373, 374, 375, 378, 381, 383, 393, 400, 403, 404, 405
Smith, Jack, 230

Soares, Mário, 78, 83, 125, 127, 176, 262, 269, 318, 330, 331, 332
Solanas, Fernando, 205, 235, 239
Soukaz, Lionel, 231
Sousa Dias, Susana de, 22, 26, 405, 408
Sousa, José Ernesto de, 52, 53, 55, 61, 106, 340, 360
Spínola, António de, 19, 20, 77, 78, 95, 222, 269, 281, 328, 372, 391, 392

**T**

Tanner, Alain, 386
Teles, Luís Galvão, 61, 102, 108, 109, 114, 119, 222, 309, 365, 395
Trillat, Marcel, 392
Tropa, Alfredo, 56, 57, 61, 62
Truffaut, François, 49, 56
Turenne, Henri de, 392

**V**

Valadão, Ramiro, 139
Vasconcelos, António-Pedro, 30, 51, 57, 61, 62, 63, 81, 82, 83, 84, 86, 88, 90, 95, 97, 102, 109, 110, 111, 112, 119, 130, 131, 134, 135, 136, 144, 159, 160, 232, 321, 350, 360, 362
Vertov, Dziga, 119, 157, 267
Vigo, Jean, 387, 389
Villardebó, Carlos, 56, 57

**W**

Warhol, Andy, 87, 230
Waters, John, 230

# INDEX DES FILMS CITÉS


*...Pela Razão Que Têm!*, 191, 192
*25 Canções de Abril*, 315
*28 de Setembro / 6 de Outubro*, 372
*36, le grand tournant*, 392
*48*, 26, 304, 338

**A**

*À bientôt, j'espère*, 246
*À faire vomir les chiens*, 57, 58, 86
*Abeille sous la pluie (Une)*, 28, 58
*Acte du printemps*, 107, 177
*Acto dos Feitos da Guiné*, 118, 234
*Adeus, Até ao Meu Regresso*, 232, 350, 362
*Amour de perdition*, 110, 111, 112, 119, 134, 142, 401
*Angola, Ano Zero – Ano de Independência*, 234
*Aniki-Bobo*, 45, 47, 378
*Ano Um – 25 de Abril de 1974*, 357
*Applied Magnetics – O Inicio de uma Luta*, 192, 195, 208, 209, 248, 250, 251, 252, 255, 335, 336, 407
*Areia, Lodo e Mar*, 104
*Argozelo – À procura dos Restos das Comunidades Judaicas*, 184
*Armes et le peuple (Les)*, 81, 82, 98, 156, 214, 224, 225, 237, 247, 248, 249, 250, 252, 257, 328, 330, 338, 344
*Assim Começa uma Cooperativa*, 120, 217, 218, 379
*Atadeiras de Peniche*, 252
*Atalante (L')*, 389
*Auberge des plaies (L')*, 58, 62
*Avante com a Reforma Agrária*, 174, 175
*Aventuras e Desventuras de Julieta Pipi*, 229
*Aves Migratórias (As)*, 73
*Avortement n'est pas un crime (L')*, 163, 164, 166, 168, 171, 172, 253, 255, 401

**B**

*Barronhos – Quem Teve Medo do Poder Popular?*, 395
*Bataille du Chili (La)*, 380
*Bataille du feu (La)*, 28
*Belarmino*, 27, 28, 56
*Benilde ou la Vierge Mère*, 73, 109, 364
*Bobo (O)*, 363
*Bon peuple portugais*, 14, 15, 31, 32, 81, 121, 122, 138, 154, 171, 172, 190, 220, 233, 239, 258, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 270, 272, 273, 276, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 285, 286, 287, 289, 290, 294, 305, 328, 350, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 400, 402, 403, 404, 405, 407
*Bonecos de Luz*, 109

*Bonecos de Santo Aleixo (Os)*, 184
*Boudu sauvé des eaux*, 386, 392

**C**

*Cais do Sodré*, 106
*Cântico Final*, 73
*Capitaines d'Avril*, 244, 250, 326
*Cartas na Mesa*, 63, 109
*Cas Sogantal (Le)*, 250, 253, 335
*Catembe*, 56, 86
*Cerco (O)*, 366, 378, 385
*Cerromaior*, 377
*Changer d'image*, 240
*Changer de vie*, 56, 177, 398
*Chanson de Lisbonne (La)*, 43
*Chant d'amour (Un)*, 231
*Charme Indiscreto de Epifânia Sacadura*, 229
*Chasse (La)*, 107
*Chemins de la liberté (Les)*, 156, 214, 248, 320, 324, 328, 344
*Chronique d'un été*, 158
*Classe de lutte*, 246
*Confédération (La)*, 104, 109, 309, 365
*Construtor de Anjos (O)*, 184
*Contes de Canterbury (Les)*, 389
*Continuar a Viver*, 73, 377, 385
*Contre les multinationales*, 170, 182, 193, 194, 195, 199, 200, 205, 206, 208, 209, 211, 212, 214, 335, 363, 401
*Cooperativa Agrícola Torre Bela*, 222, 395
*Cooperativa Cesteira de Gonçalo*, 180, 244, 245
*Cooperativa de Opera*, 358
*Corpos Celestes (Os)*, 73
*Crime da Aldeia Velha (O)*, 56
*Cueillette de l'olive (La)*, 252
*Cuirassé Potemkine (Le)*, 80, 81, 85, 87, 147, 364, 374, 386, 392
*Culpa (A)*, 366, 457, 507

**D**

*Décaméron (Le)*, 389
*Démons d'Alcácer Quibir (Les)*, 110, 233, 309, 377
*Dernier Tango à Paris (Le)*, 364
*Dieu, Patrie, Autorité*, 120, 121, 170, 186, 187, 199, 200, 201, 203, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 214, 232, 241, 260, 276, 316, 335, 364, 365, 366, 370, 373, 374, 375, 378, 381, 393, 394, 396, 401, 404
*Dina & Django*, 120, 350
*Direito a Habitação*, 253
*Divórcio (O)*, 253
*Do Carvão aos resíduos – O regresso a São Pedro da Cova*, 190
*Dom Roberto*, 52, 55, 106
*Domingo à Tarde*, 56
*Douceur de nos mœurs (La)*, 62, 63, 65, 243, 364
*Douro, travail fluvial*, 26
*Du matin au soir*, 252

**E**

*E Não Se Pode Exterminá-lo?*, 317
*Embassy, The*, 403
*Emigr/Antes… e Depois?*, 109
*Escola Aberta (A)*, 253
*Exposition du monde portugais (L')*, 41

**F**

*Falamos de Rio de Onor*, 184
*Falar sobre o Aborto*, 253
*Famille de l'Alentejo (Une)*, 253
*Fantasma (O)*, 228
*Fatucha Superstar – Opera Rock… Bufa*, 229, 230, 231, 401
*Flesh*, 230, 386
*Funeral do Patrão (O)*, 395

**G**

*Gatos não Têm Vertigens (Os)*, 135
*Gente do Norte ou A História de Vila Rica*, 184
*Gestes et fragments*, 32, 120, 134, 138, 258, 259, 260, 286, 290, 293, 294, 295, 296, 326, 349, 350, 365, 400, 405, 407
*Goa*, 184
*Good-Bye, Chicago*, 229
*Gorge Profonde*, 147
*Grande, Grande Era a Cidade*, 86
*Greve na Construção Civil*, 395
*Guerra do Mirandum*, 118
*Guerre du peuple en Angola*, 392

**H**

*Heat*, 230, 386
*Heure des brasiers (L')*, 205
*Histoires d'A*, 164, 168
*Horas de Maria (As)*, 104, 115, 116

**I**

*Île des Amours (L')*, 62, 73, 109, 110, 350, 363, 377
*Îles enchantées (Les)*, 56, 57
*Imagens de Portugal*, 41
*Images de la folie*, 171
*Inauguration du stade national*, 41
*Inde*, 58, 63
*Ivan le terrible*, 385
*Ixe*, 231

**J**

*Jaime*, 55, 61, 62, 66, 85, 170, 177, 178, 398
*Jesus Christ Superstar*, 230
*Jornal Português*, 41
*Júlio de Matos… Hospital?*, 169, 171, 184

**L**

*Lenda do Mar Tenebroso (A)*, 73
*Liberté est Nom de Femme*, 253
*Liberté pour José Diogo*, 115, 395
*Linha Vermelha*, 335, 407
*Loi de la terre (La)*, 120, 218, 220, 221, 225, 227, 290, 291, 373, 379
*Lola Montès*, 386
*Lucia e Conceição*, 357
*Lugar do Morto (O)*, 134
*Luta do Povo (A)*, 120, 379

**M**

*Ma Femme Chamada Bicho*, 184
*Madanela*, 184
*Mães Solteiras (As)*, 253
*Maîtres fous (Les)*, 182
*Mal aimé (Le)*, 62, 63, 65, 86, 117, 162, 243, 355, 364
*Manhã Submersa*, 377
*Máscaras*, 184
*Matai-vos uns aos Outros*, 73

*Mefistófeles e Maria Antónia*, 73
*Mépris (Le)*, 389
*Meu Nome é… (O)*, 118, 363
*Meus Amigos*, 62, 385
*Mille et une nuits (Les)*, 389
*Miramar, plage aux roses*, 45
*Moi, l'autre*, 377
*Mombasa*, 184
*Mourir comme un homme*, 228
*Movimento das Coisas (O)*, 363
*Mulheres em Luta*, 336
*Música para si*, 317
*Música, Moçambique!*, 184

**N**

*Nascer, Viver, Morrer. Paradinha, Moimenta da Beira* (1), 180, 253
*Nascer, Viver, Morrer. Paradinha, Moimenta da Beira (2)*, 180, 253, 254, 255
*Nem Pássaro Nem Peixe*, 120
*Nós Por Cá Todos Bem*, 28, 184, 377
*Nosferatu, le vampire*, 100
*Nous, ouvrières de la Sogantal*, 336
*Novas Perspectivas*, 317
*Nuit du coup d'État (La)*, 326, 327

**O**

*Ocupações de Terras na Beira Baixa*, 395
*Olhos da Alma (Os)*, 40
*On fabrique déjà des voitures au Portugal*, 45
*Orange mécanique*, 147
*Ornithologue (L')*, 228
*Outro Teatro ou As Coisas Pertencem a Quem as Torna Melhores (O)*, 313, 314, 315

**P**

*Paredes Pintadas da Revolução Portuguesa*, 177, 337
*Parto (O)*, 237, 238, 239
*Passagem ou A Meio Caminho*, 317
*Pássaro de Asas Cortadas*, 52, 55
*Passé et le présent (Le)*, 62, 110
*Peau douce (La)*, 56
*Peintre et la ville (Le)*, 47
*Perdido Por Cém…*, 63
*Piano (O)*, 73
*Pintura Colectiva – Movimento Democrático de Artistas Plásticos*, 338, 339, 340
*Planning familial*, 253
*Pour une couronne suédoise*, 253
*Princípio da Sabedoria (O)*, 73, 366
*Programme journalier d'une maîtresse de maison*, 252
*Promessa (A)*, 62, 64, 108
*Prostituição infantil e homosexualidade*, 229

**Q**

*Que ferais-je de cette épée ?*, 100, 362, 363, 395, 407
*Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço*, 86

**R**

*Race d'ep*, 231
*Recado (O)*, 62, 63
*Recompensa (A)*, 99
*Regard sur la folie*, 170

*Règle du jeu (La)*, 386
*Revolução*, 340, 341
*Révolution de mai (La)*, 41
*Rosa de Areia*, 178

**S**

*Sagrada Família (A)*, 58, 63
*Saltimbanques*, 46
*Sambizanga*, 162, 384, 390, 391, 392
*San Clemente*, 170
*Santa Aliança (A)*, 377
*São Pedro da Cova*, 186, 187, 188, 189, 190, 196, 214, 217, 261
*Sete balas para Selma*, 56, 57
*Silences (Les)*, 14, 15
*Situação em Angola (A)*, 360
*Sofia e a Educação Sexual*, 63, 65, 243, 364
*Solidão Povoada*, 229
*Sons e Cores de Portugal*, 366
*Sortilège de l'Empire*, 42

**T**

*Teatro Popular – Beira Baixa*, 196, 218, 395
*Terra de Abril – Vilar de Perdizes*, 184
*Terra de Pão, Terra de Luta*, 181, 182, 363, 378
*Terre en Transe*, 85
*Terre sans pain*, 372
*Terre tremble (La)*, 406
*Tierra Prometida (La)*, 372
*Torre Bela*, 24, 123, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 335, 395
*Torre Bela (Uma Cooperativa Popular)*, 222
*Trash*, 230
*Trás-os-Montes*, 109, 178, 183, 184, 401
*Trigo e o Joio (O)*, 56

**U**

*Últimos Aventureiros (Os)*, 73
*Usine de rien (L')*, 406, 407

**V**

*Vacances portugaises*, 56
*Vamos ao Nimas*, 73
*Verde Por Fora, Vermelho Por Dentro*, 365
*Veredas*, 184
*Vertes années (Les)*, 56, 57, 316
*Viagem para a Felicidade*, 317
*Vidas sem Rumo*, 44
*Vilarinho das Furnas*, 176, 183, 184
*Vinte e cinco*, 239

# TABLES

# TABLE DES FIGURES

**Figure 1** – Couverture du premier numéro d'une collection de cahiers imaginée par Cinequanon : le scénario et les dialogues du film *As Horas de Maria*, 1977 ..... 116

**Figure 2** – Dix captures d'écran tirées du film *L'avortement n'est pas un crime* (*O Aborto não é um Crime*, Cinequipa, 1976) ..... 166

**Figure 3** – Affiche du film *…Pela Razão Que Têm!* de José Nascimento (Cinequipa, 1976) ..... 191

**Figure 4** – Douze captures d'écran tirées du film *Contre les multinationales* (*Contra as Multinacionais*), Cinequipa, 1977 ..... 194

**Figure 5** – Affiche du film *Dieu, Patrie, Autorité* de Rui Simões, de date inconnue. Cette affiche présente le film avec comme sous-titre « Lutte des classes, Portugal, 1910-1974 » ..... 202

**Figure 6** – Deux captures d'écran tirées du film *Dieu, Patrie, Autorité* de Rui Simões (1976) : (a) et (c) et six captures d'écran tirées du film *Contre les multinationales* de Cinequipa : (b), (d), (e), (f), (g), et (h) ..... 208

**Figure 7** – Brève dans le journal *Diário Popular* du 24 avril 1976 expliquant que de nombreux travailleurs de différentes entreprises réclament la diffusion du film *Dieu, Patrie, Autorité* par la RTP ..... 212

**Figure 8** – Dix captures d'écran tirées du film *La Loi de la terre* (*A Lei da Terra*, Grupo Zero, 1977) ..... 220

**Figure 9** – Quatre captures d'écran tirées du film *Applied Magnetics – O Inicio de Uma Luta* (Cinequipa, 1975) ..... 251

**Figure 10** – Quatre captures d'écran tirées du film *Bon peuple portugais* (*Bom Povo Português*, Rui Simões, 1981) ..... 270

**Figure 11** – Deux captures d'écran tirées du film *Bon peuple portugais* de Rui Simões ..... 273

**Figure 12** – Schéma extrait du dossier de presse édité par la coopérative Virver pour *Bon peuple portugais* de Rui Simões ..... 277

**Figure 13** – Quatre captures d'écran tirées du film *Bon peuple portugais* de Rui Simões ... 282

**Figure 14** – Dix captures d'écran tirées du film *Gestes et fragments* (*Gestos e Fragmentos*) d'Alberto Seixas Santos (1982) ..... 293

**Figure 15** – Affiche du film *O Outro Teatro ou As Coisas Pertencem a Quem as Torna Melhores*, d'António de Macedo et Manuela Moura, Cinequanon, IPC, 1976 ..... 313

**Figure 16** – Quatre captures d'écran tirées du film *Les Chemins de la liberté* (*Caminhos da Liberdade*), Cinequipa/RTP, 1974 ..... 322
**Figure 17** – *MFA, Povo/Povo, MFA*, affiche de João Abel Manta, Campagne de dynamisation culturelle, décembre 1974 ..... 325
**Figure 18** – Affiche du candidat Otelo Saraiva de Carvalho, élections présidentielles de 1976, Portugal ..... 327
**Figure 19** – Capture d'écran du film *Les Armes et le peuple*, collectif, 1975 ..... 329
**Figure 20** – À gauche, capture d'écran du film *Les Armes et le peuple*, collectif / À droite, *MFA, Vasco, Povo/Povo, Vasco, MFA*, affiche de João Abel Manta, juillet 1975 ..... 333
**Figure 21** – Deux moments d'une même fresque murale à travers deux captures d'écran du film *Paredes Pintadas da Revolução Portuguesa*, A. Campos, 1976 ..... 337
**Figure 22** – Du détail à la fresque murale monumentale : la participation des artistes à la Révolution portugaise de 1974-1975 enregistrée dans *Pintura Colectiva – Movimento Democrático de Artistas Plásticos*, Manuel Costa e Silva, ITE, 1975 ..... 340
**Figure 23** – Détails des longs métrages produits au Portugal entre 1974 et 1980 ..... 348
**Figure 24** – Part des films ayant eu une sortie commerciale après avoir été produits entre 1974 et 1978 ..... 350
**Figure 25 -** Page « Cinéma portugais à Cannes » tirée du programme de la Quinzaine des Réalisateurs, Festival de Cannes, 1976 ..... 377

# TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ ..... 3

ABSTRACT ..... 4

AVERTISSEMENT ..... 5

REMERCIEMENTS ..... 6

SOMMAIRE DU VOLUME 1 ..... 8

SIGLES ET ABRÉVIATIONS ..... 11

PRÉAMBULE ..... 13

**INTRODUCTION** ..... 17

Le « marqueur de la démocratie portugaise » ..... 18

La Révolution comme creuset problématique du cinéma portugais : débats, problèmes, crise ..... 21

Le cinéma portugais au prisme de l'indétermination de genres ..... 25

Les principaux enjeux du corpus et de la méthode ..... 29

Repenser l'histoire et les formes révolutionnaires ..... 31

**PREMIÈRE PARTIE : UNE HISTOIRE POLITIQUE DU CINÉMA PORTUGAIS** ... 36

Chapitre 1. Des années 1920 aux années 1970 : de la censure au Nouveau cinéma portugais ..... 39

1. Premières rencontres institutionnelles du cinéma et du politique au Portugal ..... 39

1.1. Préalable équivoque : un dégoût réciproque sous la Première république ..... 40

1.2. Images officielles, propagande, et censure sous le salazarisme ..... 41

1.3. Les expressions en dehors de l'idéologie du régime salazariste ..... 45

2. L'importance du Nouveau cinéma portugais ..... 48
2.1. Généalogie et histoire du « novo cinema português » ..... 48
2.2. Premier moment fort : l'impulsion donnée par António da Cunha Telles ..... 55
2.3. Le Nouveau cinéma portugais et ses publics : intérieur/extérieur ..... 57
2.4. Seconde salve : les années Gulbenkian ..... 60

Chapitre 2. 1971-1974 : la prise de pouvoir du cinéma ..... 64
1. Le cinéma et le processus révolutionnaire : anticipation et préparation ..... 65
2. Un enjeu de pouvoir : la Loi 7/71 ..... 68
2.1. Autour de la Loi 7/71 : débats et conceptions du cinéma ..... 69
2.2. Conséquence fondamentale de la nouvelle législation : la création de l'IPC et la reconnaissance tacite d'une génération ..... 73
2.3. Concrétisation collatérale : l'idée d'une « école de cinéma » ..... 74
3. Impact de la révolution : confirmation et extension du pouvoir ..... 77
3.1. Soudain, la révolution, partout ..... 77
3.2. La fin de la censure et les premières divisions entre cinéastes ..... 80
3.3. *Cinéfilo*, une revue-relais ..... 84

Chapitre 3. 1974-1977 : vers une socialisation du cinéma ..... 88
1. Luttes de pouvoir en temps de révolution ..... 88
1.1. Le cinéma coupé en deux : production contre distribution ..... 89
1.2. Reprise en main du cinéma portugais par le pouvoir politique ..... 92
2. Tentative et échec du processus de socialisation ..... 95
2.1. Accélération du processus de socialisation du cinéma ..... 95
2.2. La clé de voûte du processus : les Unités de production ..... 100
2.3. Changement de direction et abandon de la socialisation ..... 103
3. L'ère du collectif : réalités et limites ..... 106
3.1. Continuité et fin du Centre portugais du cinéma ..... 107
3.2. L'épisode coopérativiste, du PREC à la fin des années 1970 ..... 112
3.2.1. Cinequanon et Cinequipa, deux coopératives réactives ..... 114
3.2.2. Une coopérative radicale : Grupo Zero ..... 119
3.2.3. Un regard extérieur : le cas Virver ..... 120
3.2.4. D'autres formations tardives ..... 123

Chapitre 4. 1977-1982 : « Clore Avril » ou le retour à la normale ? ..... 125
1. Une politique culturelle du retour à l'ordre ..... 128
1.1. L'instable gestion de l'IPC ..... 128
1.2. Cinéma, télévision et publics ..... 131
2. L'aube des années 1980 : une phase de transition ..... 138
2.1. La RTP, outil privilégié des pouvoirs politiques ..... 139
2.2. Les relations entre le cinéma et la télévision : programmation et coproduction 142
2.3. Anciens problèmes, nouveaux jalons ..... 146
2.3.1. L'épineuse question de la distribution et de l'exploitation ..... 146
2.3.2. La place de la Cinémathèque portugaise et de l'École supérieure de théâtre et cinéma ..... 148

**DEUXIÈME PARTIE : MODES D'ACTION POUR UN CINÉMA EN RÉVOLUTION** ..... 152

Chapitre 5. Filmer l'événement : modalités plastiques ..... 155
1. De l'urgence à l'accompagnement : faire corps et film avec l'événement ..... 156
1.1. Le déploiement politique du cinéma direct ..... 157
1.2. Cinéma *vs* société : provoquer le débat ..... 162
1.2.1. L'avortement en question ..... 163
1.2.2. Les images violentes de *Júlio de Matos… Hospital?* (1975) ..... 169
1.2.3. Le blocage du film de Rui Simões ..... 171
2. Répandre et inter(agir) ou les motifs d'un cinéma ethno-militant ..... 173
2.1. Sur la possible connotation touristique des films ..... 173
2.2. Le souci ethnographique du cinéma portugais ..... 175
2.3. Hypothèse et perspectives esthétiques d'un cinéma ethno-militant ..... 179
2.4. L'idée du Musée de l'image et du son ..... 183
3. L'émancipation par la création artistique ..... 186
3.1. La formation à double sens de *São Pedro da Cova* (1976) ..... 187
3.2. Rejouer la lutte : l'événement devient performance ..... 190

Chapitre 6. Cinéma et mouvements sociaux : rencontres et solutions filmiques ..... 198
1. Déconstruire et attaquer : un cinéma pamphlétaire ..... 199
1.1. Une rhétorique de l'opposition au cœur de *Dieu, Patrie, Autorité* ..... 200
1.2. Le recours au dessin schématique et au texte ..... 205
1.3. Didactique de l'objection visuelle ..... 209
2. Lutter sur tous les terrains ..... 214
2.1. La Réforme agraire et le mouvement paysan : un sujet à part entière ..... 215
2.1.1. Les lois de la terre : l'éclat chromatique des motifs et des tableaux ..... 217
2.1.2. Intervenir dans l'occupation des terres : la parole et l'action ..... 222
2.1.3. Sur quelques limites éthiques et esthétiques ..... 225
2.2. Les prémisses d'un cinéma queer ..... 228
2.3. Révolution, libération, cinéma ..... 232
2.3.1. Films portugais et luttes anticoloniales ..... 232
2.3.2. Pour une ciné-géographie révolutionnaire ..... 235
3. Une révolution dans la révolution : l'éclat des voix et des combats des femmes ..... 241
3.1. La dureté de la lutte : émancipation et résignation ..... 244
3.2. Esthétique des paradoxes internes d'une révolution ..... 247
3.3. L'ouvrière ou la parole épuisée ..... 250
3.4. Des générations de femmes et la libre parole ..... 252

Chapitre 7. Le temps de la réflexion ..... 258
1. Le film-révolution : *Bon peuple portugais* de Rui Simões (1981) ..... 260
1.1. Le chaos à l'origine de l'essai ..... 261
1.1.1. Une dimension essayiste assumée ..... 264
1.1.2. La recherche d'un langage ..... 266
1.2. Révolution/dialectique : naissance, croissance et mort d'une idée ..... 268
1.2.1. Le monde sensible et les ombres de la caverne ..... 268
1.2.2. Le monde des Idées : saisir l'essentiel ..... 272
1.2.3. La Révolution tourne sur elle-même : éduquer les regards ..... 273
1.3. Une poétique du son et de la voix ..... 277
1.3.1. Conduite d'un récit : la voix off ..... 278
1.3.2. Importance du chant et de son message symbolique ..... 281
1.3.3. Polyphonie et pulsations ..... 283

2. Un cinéma qui pense l'histoire ..... 286
2.1. Une possible écriture de l'histoire ..... 287
2.2. La mise en crise de la Révolution ..... 290
2.2.1. Narration et indétermination de genres ..... 290
2.2.2. Otelo Saraiva de Carvalho « acteur » ..... 294

**TROISIÈME PARTIE : CONVERGENCE (ESTHÉTIQUE) DES LUTTES ET DESTIN DES IMAGES** ..... 298

Chapitre 8. Les pratiques artistiques et culturelles et la Révolution portugaise de 1974-1975 ..... 301
1. De la résistance culturelle à la politisation des pratiques artistiques ..... 303
1.1. Le rôle de la chanson d'intervention ..... 305
1.2. Politisation du théâtre ..... 310
1.3. Circulations artistiques et transdisciplinaires ..... 314
2. Les films d'Avril et l'iconographie de la révolution ..... 318
2.1. L'armée aux côtés du « peuple » ..... 319
2.1.1. Du coup d'État militaire au soutien populaire ..... 319
2.1.2. Héroïsation de figures militaires : Salgueiro Maia et Otelo Saraiva de Carvalho ..... 325
2.1.3. 1er mai 1974 : militaires, soutien populaire, et hommes politiques ..... 328
2.2. Expressions et symboles du pouvoir populaire : manifestations, occupations, coopératives ..... 334
2.3. Explosion des images : les murs de la révolution ..... 337

Chapitre 9. Les écrans de la Révolution ..... 342
1. Face à la profusion des images : inventorier, cataloguer, pondérer ..... 344
1.1. Méthodes, critères et limites de l'inventaire face à la profusion des films ..... 345
1.2. Un essor réel des projets de films de long-métrage ..... 348
1.3. Des films aux destins divers ..... 349
1.4. L'explosion de la forme documentaire à la télévision ..... 351

2. Les espaces de diffusions : modes traditionnels et voies alternatives ..... 354
2.1. Un ensemble de programmes télévisés ..... 355
2.1.1. « Ver e Pensar » et « Nome-Mulher » / Cinequipa (1974-1976) ..... 355
2.1.2. « Artes e Ofícios », « Sonhos e Armas », « Movimento Cooperativo » / Cinequanon (1974-1977) ..... 358
2.1.3. Autres programmes et films pour la télévision ..... 359
2.2. Les sorties en salles de cinéma ..... 361
2.2.1. La précarité des sorties commerciales ..... 362
2.2.2. Exemple des diffusion et réception en salles des films de Rui Simões .. 365
2.3. Les circuits parallèles ..... 370
2.3.1. La tentative d'une révolution culturelle ..... 371
2.3.2. Des quartiers de Lisbonne jusqu'aux villages : ciné-clubs, coopératives, associations ..... 373
2.4. La circulation des films à l'étranger ..... 376
3. Une réponse culturelle à l'événement : une salle de cinéma comme centre éphémère du cinéma militant ..... 381
3.1. Le moment militant du cinéma Universal ..... 383
3.2. Une cinéphilie engagée comme moteur des choix de distribution ..... 385
3.3. Programmer, c'est lutter ..... 387
3.3.1. Cartographie des films projetés ..... 388
3.3.2. Une politique des auteurs ..... 389
3.3.3. Temporalité de la programmation : la salle de cinéma et les événements ... ..... 390

**CONCLUSION** ..... 397

Un moment paradoxal du cinéma portugais ..... 399
Une mémoire partielle du « cinéma d'Avril » ..... 402
Traces et legs de l'expérience révolutionnaire ..... 404

SOMMAIRE DU VOLUME 2 ..... 411

SOURCES ..... 416

1. Fonds d'archives ..... 417
1.1. Archives institutionnelles ..... 417
1.2. Archives et index en ligne ..... 417
1.3. Archives privées ..... 417
2. Périodiques ..... 418

BIBLIOGRAPHIE ..... 420

1. Théories et méthodologies ..... 421
1.1. Méthodes historiques et anthropologiques ..... 421
1.2. Histoire et cinéma ..... 422
1.3. Économie et sociologie ..... 422
1.4. Esthétique ..... 423
1.5. Philosophie et théorie politique ..... 424
1.6. Art et politique ..... 425
1.7. Littérature ..... 425
2. Histoire et esthétique du cinéma ..... 426
2.1. Courants et pratiques cinématographiques ..... 426
2.2. Études sur le documentaire ..... 427
2.3. Cinémas politique / militant / engagé ..... 428
3. Histoire du Portugal ..... 430
3.1. Généralités ..... 430
3.2. Révolution portugaise de 1974-1975 : enjeux et conséquences ..... 431
3.3. Représentations et pratiques culturelles ..... 433
4. Cinéma portugais ..... 434
4.1. Histoire(s) générale(s) ..... 434
4.2. Périodes révolutionnaire et postrévolutionnaire ..... 438

ANNEXES ..... 441

Annexe n°1 : « Déclaration des coopératives », datée du 6 juin 1975 ..... 442

Annexe n°2 : Recto d'un feuillet bilingue français-portugais de présentation du film *Bon peuple portugais*, dessiné par Judite Cília, tiré à 3000 exemplaires, avril 1981 ..... 444

Annexe n°3 : Feuillet-programme du cinéma Studio Saint-Séverin pour *Bon peuple portugais*, Paris, avril 1981 ..... 445

Annexe n°4 : Programmation du cinéma Universal (Lisbonne) entre octobre 1974 et août 1977 ..... 446

Annexe n°5 : Détails et destinations des copies du film *Dieu, Patrie, Autorité* (1976-1979) ..... 458

Annexe n°6 : Liste des sorties en salles de films portugais entre le 25 avril 1974 et 1982 ..... 459

FILMOGRAPHIE RAISONNÉE ..... 462

Coopératives ..... 465

- Centre portugais de cinéma (CPC) ..... 465
- Cinequanon ..... 468
- Cinequipa ..... 475
- Cooperativa Paz dos Reis ..... 490
- Era Nova ..... 490
- Forum ..... 491
- Grupo Zero ..... 493
- Virver ..... 495

Institutions et sociétés publiques ..... 496

- Institut portugais du cinéma (IPC) ..... 496
- Radio-télévision portugaise (RTP) ..... 516
- Autres institutions et services étatiques ..... 526

Sociétés de productions ..... 531

- Animatógrafo ..... 531
- FilmForm ..... 533
- Planigrafe ..... 534
- Production Francisco de Castro / Coopercine ..... 535
- Prole Filme ..... 538
- Telecine-Moro ..... 539
- Tobis portuguesa ..... 544
- VO Filmes ..... 546

Autres productions, films amateurs et films d'artistes ..... 547
Productions hors Portugal ..... 551

FILMOGRAPHIE COMPLEMENTAIRE ..... 559

1983 ..... 560
1984 ..... 560
1985 ..... 560
1990 ..... 560
2000 ..... 561
2003 ..... 561
2005 ..... 561
2010 ..... 561
2011 ..... 561
2012 ..... 561
2013 ..... 561
2014 ..... 562
2017 ..... 562

NOTICES BIOGRAPHIQUES ..... 563

José Afonso, dit « Zeca » Afonso (1929-1987) ..... 564
Acácio de Almeida (1938-) ..... 564
Lauro António (1942-) ..... 565
João Botelho (1949-) ..... 565
António Campos (1922-1999) ..... 566
Jorge Brum do Canto (1910-1994) ..... 567
José de Sá Caetano (1933-) ..... 567
Gérard Castello-Lopes (1925-2011) ..... 568
Margarida Cordeiro (1938-) ..... 568
João Bénard da Costa (1935-2009) ..... 568
Luís Filipe Costa (1936-) ..... 569
José Fonseca e Costa (1933-2015) ..... 569

António da Cunha Telles (1935-) ..... 570
Noémia Delgado (1933-2016) ..... 571
António Escudeiro (1933-) ..... 571
Eduardo Geada (1945-) ..... 572
Margarida Gil (1950-) ..... 573
Fernando Lopes (1935-2012) ..... 573
António de Macedo (1931-2017) ..... 574
João César Monteiro (1939-2003) ..... 575
José Álvaro Morais (1943-2004) ..... 576
José Nascimento (1947-) ..... 576
Solveig Nordlund (1943-) ..... 577
Teresa Olga (1939-) ..... 578
Manoel de Oliveira (1908-2015) ..... 578
António Reis (1927-1991) ..... 579
Luís Filipe Rocha (1947-) ..... 580
Paulo Rocha (1935-2012) ..... 581
Elso Roque (1939-) ..... 581
Henrique Espírito Santo (1931-) ..... 582
Alberto Seixas Santos (1936-2016) ..... 582
Rui Simões (1944-) ..... 583
Manuel Costa e Silva (1938-1999) ..... 584
Fernando Matos Silva (1940-) ..... 585
José Ernesto de Sousa (1921-1988) ..... 586
Luís Galvão Teles (1945-) ..... 586
Alfredo Tropa (1939-) ..... 587
António-Pedro Vasconcelos (1939-) ..... 587

CHRONOLOGIE ..... 589

INDEX ..... 601

Index des noms propres ..... 602

Index des films cités ..... 608

TABLES ..... 613

Table des figures ..... 614

Table des matières ..... 616

**Cinéma portugais en Révolution.**
**1974-1982 : genèse, enjeux, perspectives**

En se concentrant sur une période courte et libératrice de l'histoire du Portugal contemporain, ce travail vise à établir ce que la révolution, pensée comme processus, événement et rupture, a provoqué dans la production cinématographique. L'aire chronologique correspond donc aux années de la Révolution portugaise de 1974-1975 puis ses soubresauts jusqu'en 1982.

Pour saisir ce moment complexe et singulier, l'observation des liens entre cinéma et politique est proposée à travers les rapports de force existants entre le régime, les institutions et le monde du cinéma. L'existence d'un cinéma révolutionnaire, qui accompagne un processus de changement social et politique radical et se révolutionne lui-même, se perçoit à travers des conflits et des enjeux de pouvoir. De la remise en question du modèle de production – l'avènement d'un modèle coopérativiste – à la volonté de diffuser autrement les films, en passant par les problématiques soulevées par la politisation des pratiques artistiques, les cinéastes n'ont alors eu de cesse de pouvoir mettre en crise les modalités de création. L'analyse de plusieurs films particulièrement significatifs montre que la rencontre entre la révolution et le cinéma offre des potentialités créatives nombreuses : des saillies pamphlétaires manifestent les nécessités du processus, les usages du cinéma-direct semblent faire corps avec l'événement, et l'idée de film-révolution au cœur de *Bon peuple portugais* (*Bom Povo Português*, 1981) de Rui Simões incarne, au cinéma, la rupture ouverte par le fait politique.

Ce travail est animé par une double ambition. D'abord, grâce aux témoignages des cinéastes et producteurs de l'époque, il s'agit de proposer de nouveaux éclairages sur un pan encore méconnu et sous-évalué de l'histoire du cinéma portugais. Ensuite, à la faveur de l'étude des rencontres pratiques et formelles entre un processus historique et l'esthétique, les voies explorées dans la thèse voudraient contribuer à enrichir une histoire du cinéma engagé.

**Mots-clés** : Révolution portugaise de 1974-1975 ; cinéma militant ; cinéma et politique ; documentaire ; production cinématographique ; esthétique ; distribution cinématographique.

---

**Portuguese cinema and Revolution (1974-1982)**

Focusing on a short and liberating time of recent Portugal history, this work aims to establish that the idea of revolution, understood as a process, but also as an event and a rupture, has provoked a specific film production. The chronological area thus corresponds to the years of the Portuguese Revolution of 1974-1975 and its upheavals until 1982.

To grasp this singular moment in all its complexity, the observation of the links between cinema and politics is proposed through the balance of power existing between the regime, the institutions and the cinema world. The existence of a revolutionary cinema able to follow the radical changes in society can be seen through conflicts and power issues. Then, filmmakers would question the possibilities of creation in that context: experiences of collective production, alternative distribution, and new practices of militant cinema are all examples of different modalities of creation.

The study of various films, and the confrontation between revolution and cinema, show an offer of many creative potentialities: from anticapitalist movies which follow the process to the uses of Direct cinema embodying the event, and finally, the arising of *Good Portuguese People* (*Bom Povo Português*, 1981) by Rui Simões, mark an aesthetical rupture in response to the political change.

This dissertation has a dual ambition. First, it is important to propose new enlightments on this yet unknown and underevaluated part of Portuguese cinema, with the help of testimonies from filmmakers and producers of that period. Then, observing practical and visual exchanges between the historical process and aesthetics, the paths explored here would contribute to enriching a history of engaged cinema.

**Key-words**: Carnation Revolution; militant cinema; political cinema; documentary; film production; aesthetics; film distribution.

**Mickaël Robert-Gonçalves**
**École doctorale 267 – Arts et médias – EA 7343 LIRA – 2018**