n°d'ordre : 4114

50377
2007
3-1

**UNIVERSITE DES SCIENCES ET TECHNOLOGIES DE LILLE**
Faculté de Sciences Economiques et Sociales

THESE DE DOCTORAT

*Pour obtenir le grade de*

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE
DES SCIENCES ET TECHNOLOGIES DE LILLE
(USTL, LILLE 1)

*Discipline : Sociologie*

*Présentée et soutenue publiquement par*

**JACQUES LEMIERE**

UNIVERSITÉ DES SC. ET TECHN. LILLE
BIBLIOTHÈQUE UNIVERSITAIRE

*Le 7 décembre 2007*

*Titre :*

# LE CINEMA COMME INTERPELLATION DU PAYS

## *Parcours de cinéastes, événement politique et idée nationale*

## LE CAS DU PORTUGAL APRES AVRIL 1974

*Directeur de thèse :*
Michel RAUTENBERG, Professeur des Universités, Université Jean Monnet de Saint-Etienne

*Rapporteurs :*
Jean ARLAUD, Professeur émérite des Universités, Université de Paris VII – Denis Diderot
Emmanuel ETHIS, Professeur des Universités, Université d'Avignon et des pays de Vaucluse

*Autres membres du jury :*
José Manuel COSTA, Professeur invité, Universidade Nova de Lisboa (Portugal)
Jean-Pierre LAVAUD, Professeur émérite des Universités, Université des Sciences et Technologies de Lille (Lille 1)
Bruno PEQUIGNOT, Professeur des Universités, Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle

**suportar** [supur'tar], verbo transitivo. supporter, porter, soutenir. // supporter, souffrir, endurer, subir, éprouver. // supporter, tolérer, permettre, souffrir.

Dicionarios Bertrand, **Francês/Português. Português/Francês**. *Coligido do Grande Dicionario de Domingos de Azevedo*. Livraria Bertrand, Rua Garrett, 73-75, Lisboa. Dep.legal n°5189/84. Acabou de se imprimir em Março de 1984.

*A todo(a)s os que me su(b)-portaram durante a realização deste trabalho.*

*A celles et à ceux qui m'ont supporté pendant la réalisation de ce travail.*

*A José Alvaro Morais, portugais, cinéaste moderne.*

*Aux artistes du cinéma portugais, pour leur accueil constamment généreux.*

*Au cireur de chaussures anonyme installé pour son travail, le 17 juillet 1987, Avenue de la Liberté, à Lisbonne, dont la boîte portait l'autocollant* « Europa, o meu futuro », *et à qui je ne cesse de penser quand se discute et quand s'évalue le destin international du Portugal.*

# Table des matières

**Introduction**
**D'où procède cette recherche ?** .....1

**1ère partie. Le récit du Portugal comme nation.**
***Pour une identification contemporaine d'un matériau historique national, fictif et réel***
Introduction. L'événement d'« Avril ». Sept repères sur la construction du récit national ... 63
Chapitre 1. L'événement politique d'« Avril ». Le processus révolutionnaire ouvert en avril 1974 et la perte de l'Empire colonial .....68
Chapitre 2. Le processus et le récit de la fondation du Portugal comme Etat indépendant ....84
Chapitre 3. La question du caractère national de l'Etat en formation ..... 96
Chapitre 4. Continuité et discontinuité de l'indépendance nationale .....118
Chapitre 5. Frontières nationales .....123
Chapitre 6. Représentations officielles. Drapeau national et hymne national. Fête nationale et principales commémorations annuelles .....150
Chapitre 7. Historiographie et littérature.....167
Chapitre 8. Patrimonialisation nationale, interventions patrimoniales sur Lisbonne, ville capitale .....177

**2ème partie. Cinéastes et idée nationale à l'épreuve de l'événement politique**
Introduction. Quelques jours avant ce qui s'appellera le « 25 Avril » .....199
Chapitre 1. Cinq générations de cinéastes face à l'événement .....204
Chapitre 2. *« Prendre le pouvoir de la création ».* Evénement politique, libération subjective et invention de formes .....228
Chapitre 3. Deux œuvres majeures du lendemain d'Avril prises dans les conflits politiques internes et dans la contradiction entre réception nationale et réception internationale .....266
Chapitre 4. La question du Portugal dans le parcours et dans l'œuvre de quelques cinéastes de référence .....308

**3ème Partie. L'évolution du métier de cinéaste au Portugal de 1974 à 2004**
***Les batailles de la légitimité***
Introduction.....387
Chapitre 1. 1974-1990.
Les « auteurs/réalisateurs » à l'offensive, *au plus loin de l'industrie* .....393
Conclusion .....452
Chapitre 2. 1990-2004. Les « auteurs/réalisateurs » sur la défensive. *Industrialisation relative, européisation des institutions et des pratiques productives* ..... .....455
Conclusion. « Le cinéma portugais était un centre dans la marge, ce n'est plus le cas ».....526

**Conclusion générale**
**Le cinéma comme interpellation du pays** .....536

**Sommaire détaillé** .....I
**Bibliographie** .....V
**Annexe 1. S'entretenir, rencontrer, observer.** Répertoire des principales situations d'enquête .....XVII
**Annexe 2. Le « cartooniste » Luis Afonso et la préoccupation du Portugal.** Une expression artistique singulière, par le dessin humoristique des presse, de la pratique, finalement très portugaise, de distance critique et désenchantée au pays .....XXXI

Le cinéma comme interpellation du pays
*Parcours de cinéastes, événement politique et idée nationale*
Le cas du Portugal après Avril 1974

# Introduction

# D'où procède cette recherche ?

La présente recherche procède doublement d'*une première interrogation* sur le lien entre cinéma, événement politique et « lieu national » (nation, pays[1]) et *d'une expérience singulière*, traversée dès l'origine par cette interrogation.

Cette interrogation elle-même tient d'abord en une observation, puis en une hypothèse, se présentant sous une forme générale, mais alors jugée suffisante pour engager cette expérience singulière.

Je voudrais, en guise de prologue, en tracer les traits et en reconstituer le parcours.

## 1. Une double genèse

Le croisement entre cette interrogation et cette expérience, je peux le situer chronologiquement au tournant des années 1980 et 1990, et je pense qu'il est convenable de le présenter d'emblée, au sens où sa connaissance éclaire les conditions méthodologiques de réalisation de cette recherche, et précise, dans cette recherche, ce que fut la position du chercheur, en même temps qu'elle permet de mieux comprendre son mode de développement intellectuel et matériel.

### *1.1. Une interrogation primitive sur le lien entre cinéma, « lieu national » et événement politique*

La première de ces sources est *une première interrogation, venue d'une observation empirique*. Cette observation est la suivante : il existe des dynamiques d'affirmation, ou au contraire des phénomènes de recul, à des moments déterminés du temps, de certaines cinématographies, et c'est le cadre national qui est pertinent pour les repérer et pour les comprendre.

Dynamique d'affirmation n'est pas entendu, principalement, au sens d'un phénomène quantitatif : on veut avant tout désigner le surgissement d'une audace créatrice et de formes nouvelles, éventuellement adossées à ce qui se donne, au moins apparemment, comme une « école », nommée quelquefois comme une école « nationale » par les observateurs de ces mouvements, ou encore, dans une plus grande prudence empirique, un « nouveau cinéma ».

[1] Laissons pour l'instant dans l'indécision l'usage du mot « nation » et celui du mot « pays ».

Cette interrogation conduisait à poser *une première hypothèse*, alors encore formulée de manière très générale, d'un lien spécifique de l'art cinématographique avec le « lieu national » (nation, pays), et avec ce qui affecte le « lieu national » sous l'effet d'un événement politique.

« Evénement » politique n'est pas évidemment entendu ici dans le sens banalisé par ses usages journalistiques qui, comme on le sait, voient de l'événement et de l'inédit historique chaque jour et partout.

Il n'est pas seulement entendu au sens de l'événement des historiens : *« un acte qui ne se produit qu'une fois »*[2], comme le dit Gérard Noiriel, en rappelant les termes du débat qui, sur la place de « l'événement » dans leurs respectives disciplines, a d'abord opposé les sociologues aux historiens, dans la période de l'affirmation de la sociologie :

> *« Au tournant du siècle, tous les protagonistes du débat s'accordent pour définir un* 'événement' *comme un* 'acte qui ne se produit qu'une fois'. *Les historiens pensent que leur discipline doit privilégier l'étude des phénomènes singuliers, uniques. A l'inverse, les sociologues étudient le passé pour dégager des régularités, des constantes (que les durkheimiens appellent souvent des* 'institutions'*). Ils envisagent les* 'événements' *non pas pour eux-mêmes, mais en isolant, dans chacun d'eux, les éléments qu'on retrouve dans les autres ».*

Je voudrais aussi emprunter à ce qu'apporte une certaine orientation philosophique du travail de ce concept, tel qu'il a pu trouver sa place dans des dispositifs philosophiques contemporains[3]. Entendu ainsi, et non au sens ordinaire, l'événement politique ouvre, dans une situation, un champ, jusqu'alors inouï et inconnu, de nouveaux « possibles ».

Il est *« en dehors de toutes les lois régulières de la situation, contraint à inventer une nouvelle manière d'être et d'agir dans la situation »* : Alain Badiou distingue ainsi « l'être multiple » (les multiples, les différences infinies des situations « objectives »), qui constitue le *« ce qu'il y a »* et qui concerne le registre des opinions, du *« supplément »* qu'est « l'événement », *« qui nous contraint à décider d'une nouvelle manière d'être »*, et qui relève, non des opinions, mais des *« procédures de vérité »*[4].

L'événement peut être politique, amoureux, scientifique ou artistique. Un « supplément événementiel » ouvre à la question de la décision qui sera prise, ou non, par le « sujet »,

> *« de se rapporter désormais à la situation du point de vue du supplément événementiel », « de se mouvoir dans la situation que cet événement a supplémenté en pensant (mais toute pensée est une pratique, une mise à l'épreuve) la situation 'selon' l'événement.*

---

[2] Gérard Noiriel, *Etat, nation et immigration. Pour une histoire du pouvoir*, Paris, Belin, 2001, qui a développé le détail de ces discussions dans son ouvrage *Sur la crise de l'histoire*, Paris, Belin, 1996.

[3] C'est le cas, dans des acceptions différentes, des philosophies de Gilles Deleuze (François Zourabichvili, *Deleuze, une philosophie de l'événement*, Paris, PUF, 1996) ou d'Alain Badiou, depuis son livre *L'Être et l'événement* de 1988 (Paris, Le Seuil, collection « L'ordre philosophique ») jusqu'à son dernier ouvrage, *Logiques des mondes. L'être et l'événement, 2* de 2006 (Paris, Le Seuil, même collection). Pour ma part, je vais suivre, sur la définition de l'événement, la conception de Badiou.

[4] Alain Badiou, *L'éthique. Essai sur la conscience du mal*, seconde édition augmentée des préfaces aux éditions grecque et anglaise, Caen, Editions Nous, 2003.

(...) *La fidélité événementielle est rupture réelle (pensée et pratique) dans l'ordre où l'événement a eu lieu (politique, amoureux, artistique, scientifique)* »[5].

Déduisons-en que l'événement politique n'est donc pas seulement susceptible d'affecter largement les régulations sociales et politiques de la société concernée où il se produit, ni seulement l'espace des représentations collectives qui se rapportent à ce « lieu national » (pour parler dans les termes issus de la tradition durkheimienne), ou qui l'« imaginent » (pour se rapprocher d'une histoire ou d'une anthropologie qui font place à l'idée d'invention[6]), il bouleverse *« les manières ordinaires d''habiter'* [la] *situation »*[7] .

L'idée est que la puissance de l'événement politique, qui ne se résume pas à une histoire de l'Etat (*« s'il n'y a pas d'événement, c'est de l'histoire des Etats qu'il s'agit, et non de l'histoire de la politique ; cette distinction est capitale »*[8]), suscite une modification essentielle des manières d'habiter le lieu national, de se le représenter et de l'imaginer, mais aussi de projeter sur lui de nouvelles expériences ; une modification qui se trouve au fondement de ressorts subjectifs et créatifs lisibles dans cette affirmation cinématographique nouvelle.

Cette modification subjective, provoquée par l'événement politique, pourrait tenir dans la question : « Qu'est-ce qu'être de ce pays ? ».

## *1.2. Une expérience singulière de « passeur culturel » du cinéma portugais en France*

La seconde de ces sources tient à l'expérience, à la même date, 1990, d'une *application pratique de cette première hypothèse* (telle qu'elle se trouvait encore formulée à un grand niveau de généralité, on l'a dit), *au cas particulier du cinéma du Portugal contemporain.*

Sur la base d'une première enquête qui validait, dans le cas portugais, cette hypothèse d'un lien entre création cinématographique nationale et interrogation sur le pays, j'ai développé une expérience singulière de « passeur culturel » de cette cinématographie en France. Cette expérience a prolongé et approfondi l'enquête sur les films eux-mêmes.

Dans la situation portugaise, l'événement politique était la révolution de 1974-1975, incluant son prolongement paysan de 1975-1979, dans une séquence qui l'articule à l'effondrement de la définition impériale et coloniale du Portugal.

---

[5] Alain Badiou, 2003, op.cité.

[6] Comme dans les travaux de Benedict Anderson (*Imagined communities. Reflexions on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1991 ; traduction française, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996) et dans l'anthropologie de la « production de la localité » que développe Arjun Appadurai (*Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, The Regents of University of Minnesota, 1996. Traduction française, *Après le colonialisme. Les conséquences de la globalisation*, Paris, Payot et Rivages, 2001).

[7] Alain Badiou, 2003, op.cité.

[8] Alain Badiou, *D'un désastre obscur. Droit, Etat, Politique*, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube, collection « Monde en cours », 1991.

Dans cette expérience, cette cinématographie nationale (j'utilise provisoirement cette expression : on s'expliquera plus loin sur les problèmes que soulève une telle manière de « dire ») a été saisie du point de vue de sa dynamique de création artistique, en partant de ses artistes majeurs et de leurs œuvres.

Cette position de « passeur », ouvrant et structurant l'enquête sur le dispositif des œuvres du cinéma portugais en même temps que sur la position et le parcours des artistes réalisateurs dans le champ cinématographique portugais, m'a permis en même temps une approche véritable, à partir d'un rôle défini, du milieu cinématographique portugais, ainsi que des caractéristiques et des transformations du « métier de cinéaste » au Portugal.

Revenons maintenant, en les précisant, à ces différents points.

## 2. Côté cinéma : l'observation de mouvements d'affirmation et de recul de cinématographies nationales significatives

Au moment où se situe, chronologiquement, ce qui fut, pour moi, ce *premier temps* d'une interrogation sur le lien cinéma/nation (c'était au tout début des années 1990), il m'était possible d'observer la place tenue par certaines cinématographies nationales dans l'existence de tels mouvements cycliques d'affirmation ou de recul, et de mettre ainsi à l'épreuve la pertinence du cadre national pour saisir les mouvements du cinéma mondial.

Cette idée d'une pertinence maintenue du cadre national s'appuyait sur l'idée que le cadre national continuait à jouer un rôle central, dans le champ des phénomènes culturels comme dans celui des phénomènes politiques, en dépit du fait que les Etats-nations soient déclarés en crise, et dépassés par le jeu nouveau entre la dimension locale (ou régionale) des phénomènes culturels et leur dimension transnationale (ou supra-nationale).

Outre le cas portugais, quelques exemples d'autres cinématographies (Brésil, Italie, Allemagne, Iran) pouvaient alors illustrer cette dimension nationale, événementielle, et donc séquentielle, de l'art du cinéma (auxquelles j'ajouterais aujourd'hui, à titre d'actualisation, l'Argentine).

### *2.1. Brésil : l'effacement, après la décennie inventive du « cinema novo »*

Je citerai, à titre d'exemples de *recul* qui à mes yeux constituaient des cas emblématiques, la quasi-disparition, sur la scène mondiale, du cinéma brésilien, dont la seule figure de référence mondiale est réduite aujourd'hui une figure assez commerciale[9], alors qu'il était si présent pendant toute la décennie 1960, avec une école cinématographique complète, et originale, dans le mouvement du « nouveau cinéma » brésilien, dont les débuts peuvent être situés en 1959-1960.

Les débuts du mouvement engagent, autour de Glauber Rocha (*O Patio*, 1959, et surtout *Barravento*, 1961), des cinéastes comme Paulo César Saraceni et Mario Carneiro (*Arrial do Cabo*, 1959), Linduarte Noronha (*Aruanda*, 1960), Trigueirinho Neto (*Bahia de Todos os Santos*, 1961), Roberto Pires (*A Grande Feira*), Nelson Pereira dos Santos (*Mandaracu Vermelho*, 1961).

Comme c'est souvent le cas devant l'émergence de tels mouvements, une initiative et une date en marquent la reconnaissance par la critique, en l'occurrence la première « Convention nationale de la critique cinématographique », qui se tient à Sao Paulo en 1960 ; et un manifeste

[9] Walter Salles, né à Rio de Janeiro en 1956.

en ponctue la pensée : le manifeste « Estético da fome » (« Esthétique de la faim ») de Glauber Rocha en 1965[10]. Cette école brésilienne brillera une décennie, l'essoufflement de ce mouvement se situant autour de 1970 :

> *« Une fois dissous les mouvements artistiques et culturels créatifs qui ont vitalisé la décennie de 1960, un tableau prend forme qui a d'autres couleurs »*, écrit José Mario Ortiz Ramos [11].

Ce « cinema novo », faisant *« partie d'un comportement général de la société brésilienne, qui s'achemine de façon dynamique vers la transformation de sa culture »*[12], avait alors surgi dans un pays où un esprit révolutionnaire soufflait sur la politique et sur l'art, et qui venait de faire apparaître, entre 1956 et 1960, les formes audacieuses de sa nouvelle capitale Brasilia, sur le plateau central du sous-continent :

> *« A cette époque* [1957-1958], *il était question de réforme agraire. Il y a avait une révolution dans le théâtre ; le concrétisme agitait la littérature et les arts plastiques ; en architecture la ville de Brasilia mettait en évidence que l'intelligence ne s'était pas embourbée »*, écrivait Glauber Rocha, le chef de file et le penseur du mouvement.

Pour qualifier cette *« conjonction de facteurs antérieurement dispersés »*, qui fait de la décennie 1960 un moment privilégié pour *« des manifestations artistiques spécialement vigoureuses dans le cinéma brésilien »*, l'historien du cinéma brésilien Fernao Ramos parle du *« binôme nationalisme/modernité »*[13] que, sans doute aucun, l'ambition politique et artistique de Brasilia peut symboliser.

De son côté, Marcelo Ridenti[14] analyse *« l'épanouissement culturel et politique des années 1960 et du début des années 1970 »* qui affecte le cinéma, le théâtre, et la chanson, à partir de l'idée de l'existence d'une *« structure de sentiment romantico-révolutionnaire de la brésiliennité »*[15], très forte jusqu'en 1968.

Marcelo Ridenti emprunte à Raymond Williams[16] le concept de « structure de sentiment » pour rendre compte du surgissement d'un imaginaire critique dans les milieux artistiques et intellectuels :

---

[10] Sylvie Pierre, *Glauber Rocha*, Paris, Editions des Cahiers du Cinéma, 1987.

[11] José Mario Ortiz Ramos, « O cinema brasileiro, 1970-1987 », *Historia do cinema brasileiro* (Fernao Ramos organizador, Sao Paulo, Art Editora, 1987.

[12] Carlos Diegues, dans le magazine *Senhor* d'avril 1962, cité par José Carlos Avellar, « Le Cinema Novo : les années soixante », *Le cinéma brésilien*, Editions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1987.

[13] Fernao Ramos, « Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970) », dans *Historia do cinema brasileiro,* 1987, op.cité.

[14] Marcelo Ridenti, *Em busca do povo brasileiro : artistas da revoluçao, do CPC à era da TV*, Rio de Janeiro, Record, 2000.

[15] Marcelo Ridenti, « Artistes et politique. Brésil, années 1960 », *CRISOL*, nouvelle série, n°9, revue du Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université Paris-X, Nanterre, 2005.

[16] Raymond Williams, *Marxismo e literatura*, Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

> *« La structure de sentiment ne s'oppose pas à la pensée, mais cherche à exprimer la pensée 'telle qu'elle est sentie et le sentiment tel qu'il est pensé : la conscience pratique d'un type présent, dans une continuité vivante et en corrélation' qui, pour cela même, est une hypothèse culturelle toute pertinente pour l'art et la littérature »*[17].

La *« trilogie classique du début du cinéma nouveau, films tournés en 1963 et sortis sur les écrans après le coup d'Etat »*[18] est un *« exemple expressif »* de cette « structure de sentiment ».

Cette « brésiliennité volontariste » n'est pas née du combat contre la dictature issue de ce coup d'Etat militaire de 1964, mais s'est forgée durant la période démocratique antérieure, et spécialement sous le gouvernement Goulart, et elle est liée à la thématique d'une « révolution nationale et démocratique », dont la construction pourrait paradoxalement s'appuyer sur les bases d'une authentique culture populaire du passé, notamment celle du peuple des campagnes, réinterprétée dans une visée progressiste, et sans doute idéalisée, ainsi que sur des mouvements réels du moment, comme l'insurrection des mouvements de travailleurs ruraux[19].

Mais, dès le début de la décennie 1970, et pas seulement sous l'effet de la fermeture politique de 1968 (du fait de l'Acte institutionnel du 13 décembre 1968), ce « nouveau cinéma » brésilien s'effaçait, dans un contexte général où le nouveau régime dictatorial travaillait, non seulement à la répression des artistes lui manifestant l'opposition la plus menaçante, mais surtout à l'institutionnalisation des milieux artistiques et culturels. Comme l'écrit Fernao Ramos :

> *« La clôture du cycle marginal, en 1973, est celle d'un cercle évolutif qui donne forme définitive à l'ébauche de ce que fut le cinéma brésilien pendant la décennie de 1960. Riche en espérances et en rêves, la génération sans doute la plus talentueuse de l'histoire de notre cinéma eut une fin tragique et une fermeture dorée »*[20].

## *2.2. Le cinéma italien aujourd'hui : « repartir à zéro »*

On pourrait aussi citer le cinéma italien, qui faisait référence comme mouvement collectif et comme « école » esthétique aux lendemains de la seconde guerre mondiale, quand il permit à l'Italie de penser sa sortie de la nuit mussolinienne, comme l'indique emblématiquement la trilogie d'après-guerre de Roberto Rossellini, composée de *Rome ville ouverte* (commencé

---

[17] Marcelo Ridenti, 2005, article cité.

[18] Il s'agit de *Vidas Secas* (*Sécheresses*) de Nelson Pereira dos Santos, de *Deus e Diabo na Terra do Sol* (*Le Dieu noir et le Diable blond*) de Glauber Rocha, et de *Os Fuzis* (*Les Fusils*) de Ruy Guerra.

[19] Relevons qu'une semblable dimension de retour, par les gestes et les moyens du cinéma, à la culture traditionnelle d'un « authentique » peuple des campagnes s'observera également à un moment précis du cinéma portugais, avec Antonio Reis (1976), suivi par Joao César Monteiro (1977-1978). Nous développerons cette question plus loin, dans la 2ème partie de ce travail.

[20] Fernao Ramos, 1987, article cité.

l'été 1944, alors que la guerre se poursuit au nord du pays), *Paisa* (1946), au titre si peu indifférent à notre préoccupation [« Pays »] et *Allemagne, année zéro* (1948). Dans le cas du cinéma italien de ce moment, l'événement politique est alors la Résistance, et le rôle des partisans dans la libération de l'Italie, et c'est cela même que Rossellini filme, dans les six épisodes de *Paisa*, de la Sicile jusqu'à la plaine du Pô.

Le cinéma italien est aujourd'hui presque décomposé et réduit, si on s'en tient au cinéma dit de fiction, à une quasi-unique figure de résistance artistique, Nanni Moretti (né en 1963), dont il n'est pas hasardeux que sa cinématographie ait constamment tenu le fil d'une préoccupation frontale de l'Italie. Son dernier film, *Le Caïman* (2006) dont le sujet est le projet d'une jeune cinéaste de faire un film sur Berlusconi, place les altérations du cinéma italien au cœur du bilan de la victoire du berlusconisme en Italie. La situation est telle que, selon Laurence Schifano, spécialiste du cinéma italien :

> *« Comme beaucoup d'autres jeunes cinéastes, Carlo Mazzacurati, continuateur de la* 'comédie à l'italienne'*, se dit, en 1992, orphelin :* 'Nous avons un grand frère'*, précise-t-il,* 'Nanni Moretti, mais nous n'avons pas eu de père, seulement des grands-pères, de Rossellini, hier, à Fellini maintenant' »[21].

Ce qui fait conclure Laurence Schifano à la nécessité, pour ce cinéma, de *« repartir à zéro »* dans une référence à cette séquence fondatrice de l'après-guerre :

> *« Paradoxalement, cette vision familiale, en même temps qu'elle traduit le manque d'un maillon central, le 'père', réaffirme la nécessité pour repartir à zéro de renouer avec le cinéma d'hier ».*

On pourrait aussi citer l'effacement complet du cinéma allemand des quinze dernières années, alors qu'il fut si présent, dans le paysage du cinéma mondial, pendant les deux décennies 1970 et 1980, présence absolument essentielle sur laquelle on va revenir plus loin.

Au contraire, du côté de moments remarquables de surgissement de nouvelles cinématographies, je citerai, parmi les cas les plus saillants, l'affirmation, au début des années 1990 du cinéma iranien, vers lequel se sont alors dirigés toutes les attentions des critiques, des organisateurs de festivals, des distributeurs, et même des producteurs, quand il s'agissait d'offrir aux cinéastes d'autres bases de production que celles trouvées, par les cinéastes iraniens, dans leur seul pays d'origine.

Aujourd'hui, s'il s'agissait d'actualiser l'illustration de telles dynamiques d'affirmation, en dépassant l'horizon qui pouvait être alors le mien dans ce début de la décennie 1990, on pourrait citer l'émergence des cinémas asiatiques, celui de la Corée, et les cinématographies des « trois Chine » : la Chine populaire, Hong-Kong et Taïwan.

### *2.3. Argentine : une renaissance cinématographique en temps d'effondrement économique et financier et de crise « morale »*

Mais je citerais surtout le cas exemplaire du récent surgissement du cinéma argentin, surgissement qui fut reconnu dans les festivals internationaux, à la fin de cette décennie 1990,

---

[21] Laurence Schifano, *Le cinéma italien de 1945 à nos jours, crise et création*, Paris, Armand Colin, collection « Cinéma 128 », 2005 (première édition, Nathan, en 1995).

à commencer par le festival de Rotterdam, qui est même devenu, depuis, un lieu de co-production privilégié et stratégique pour les films argentins, preuve que, dans sa dynamique d'affirmation nationale, le cinéma bénéficie toujours, dans ses modes de financement et de distribution, d'une certaine dialectique entre le national et l'international[22] :

> *« Soudain, en 1999, coup sur coup, les festivals internationaux découvrent* Silvia Prieto, *de Martin Rejtman, une comédie 'antonionienne',* Mundo Grua, *de Pablo Trapero, autre comédie inspirée de Jim Jarmusch et de la situation sociale argentine, deux films qui viennent après* Pizza, Birra, Faso, *de Bruno Stagnaro et Adrian Caetano, constat rugueux sur l'état de la jeunesse. Les années 2000 confirment qu'il se passe quelque chose »*[23].

Cette renaissance cinématographique se produit en simultanéité et en écho de la grande crise alors traversée par ce pays : crise économique et financière, certes, qui provoque l'effondrement de la monnaie et conduit jusqu'à l'appauvrissement de la classe moyenne, crise politique aussi, mais, plus profondément, crise subjective (certains disent « morale »), au sens où elle a soumis les Argentins à une réflexion renouvelée sur ce qu'est leur pays, et sur sa situation actuelle, dans sa relation à son passé (la dictature des années 1976-1983, notamment) et à son espace sous-continental environnant (l'Amérique latine)[24].

Le cinéma argentin retient actuellement toute l'attention des professionnels du secteur cinématographique et des cinéphiles, dans les festivals du monde, mais le paradoxe que représente sa renaissance a de quoi requérir aussi celle aussi des analystes, dès lors que, sous le nom de *« nouveau cinéma argentin »*[25], l'éclosion de nouveaux talents et l'affirmation quantitative de leur vitalité productive s'y sont produites (ce qui ne manque pas d'étonner pour un art réputé cher) dans un contexte de raréfaction, dans le pays, des ressources matérielles. Et dans cette Argentine de la crise et de la ré-interrogation sur elle-même, où les écoles de cinéma se multiplient et atteignent des effectifs record, c'est toute une fraction de la jeunesse qui déserte les études d'ingénieur ou de médecine pour se diriger vers l'apprentissage du cinéma.

Soucieux d'intégrer, un jour prochain, le cas argentin à mes préoccupations d'analyse du lien entre cinéma, événement politique et « pays », j'ai effectué une première enquête, à Buenos-Aires, en janvier 2005, enquête prometteuse et préparatoire, je l'espère, à une étude future sur la situation actuelle du cinéma en Argentine, et sur son lien à cette crise, notamment dans le contexte et le développement de la crise de décembre 2001.

Mais ce n'est pas le lieu d'en traiter davantage ici, car pour ne pas altérer par des exemples récents le témoignage et l'illustration de cette approche empirique, et pour ne pas

---

[22] Sans doute le festival de Rotterdam fonctionne-t-il, de ce point de vue, pour le cinéma argentin comme celui de Cannes (et comme Paris, à sa suite) aura fonctionné pour le cinéma iranien.

[23] Edouard Waintrop, « Trésors argentins en temps de crise », *Libération*, 12 et 13 août 2006.

[24] Voir, dans un autre domaine artistique que le cinéma, et dans un domaine pourtant considéré comme représentatif, de très longue date, de « l'identité » argentine, ou de la présence artistique et culturelle de l'Argentine au monde - le tango -, ce que déclarait au « Monde » le 6 juin 2006 un artiste argentin, chorégraphe de tango, sur les effets subjectifs et artistiques, sur l'art du tango, de cette crise de 2001.

[25] Horacio Sergio, Diego Lerer et Sergio Wolf, sous le titre : *El nuevo cine argentino (Temas, autores y estilos de una renovacion)*, Editiones Tatanka, Buenos-Aires, 2002.

tomber dans le piège de l'anachronisme, il convient avant tout d'en rester au temps (1990) où se situe mon premier questionnement sur ce lien cinéma/événement/pays.

Une première approche de ces dynamiques pouvait alors prendre en compte la correspondance qui apparaissait, pour chacune des nations où se vérifiait un tel mouvement d'affirmation de son cinéma (Allemagne de l'après-1968, Iran de l'après-1979), entre ces moments d'affirmation de vigueur et de novation artistique du cinéma (en termes de formes comme de contenus) et de grands événements politiques nationaux.

Par « événements politiques », on l'a dit, on entend de grands mouvements, des mobilisations à caractère révolutionnaire, des situations de large critique et de cristallisation idéologique, dont une des caractéristiques, communes à ces diverses situations, est d'ouvrir un espace, impossible à concevoir avant leur irruption, au réinvestissement subjectif, par les hommes et les femmes d'un pays, de la question de l' « être ensemble » national.

Des situations, donc, qui conduisent ces hommes et ces femmes à se demander, sur un territoire national donné, et dans le cadre déterminé par un Etat-nation supposé représenter ceux qui vivent sur ce territoire : quel est notre pays, quelle définition lui donnons-nous, et qu'est-ce qu'être de ce pays ? - « pays » étant entendu au sens de subjectivités collectives susceptibles d'en définir des projets spécifiques pour le présent, comme des réinterprétations de son passé et des ruptures avec des formes refusées de ce passé -.

Empiriquement, on pouvait donc trouver dans certains cinémas nationaux, comme le cinéma allemand de l'après-1968 ou comme le cinéma iranien de l'après-1979, une incarnation et des illustrations de ce lien entre événement politique et renouveau cinématographique (sous la double figure d'une activité accentuée et de l'inventivité artistique) engageant l'idée nationale.

### *2.4. Quand le cinéma de l'Allemagne divisée pensait la question nationale*

Le cas du cinéma allemand renvoyait aux mouvements idéologiques et politiques caractéristiques de l'après-1968 en Allemagne, prenant essentiellement la forme d'une mobilisation politique dans la jeunesse, et notamment dans le milieu étudiant.

La situation géopolitique très singulière de l'Allemagne nourrissait cette mobilisation. La nation « Allemagne » est alors hémiplégique, divisée en deux Etats qui se veulent chacun, symétriquement, l'élève appliqué et modèle de ce qu'on appelait alors, dans une langue d'époque, « les systèmes sociaux différents » : celui de l'Ouest capitaliste, parlementaire et pluripartiste (le plus souvent, mais pas toujours[26]) et de leadership américain (en termes de modèle, et de rôle directeur dans les relations géopolitiques entre nations), et celui de l'Est, « socialiste bureaucratique » (système de propriété étatique, économie administrée, parti-Etat)

[26] Parmi les exceptions, on compte le Portugal du salazarisme, qui va nous occuper ici : allié des Etats-nations de l'Europe occidentale et des Etats-Unis, membre de l'OTAN, le Portugal du salazarisme, entre 1945 et 1974, fort de sa neutralité face aux puissances de l'Axe dans la guerre 1939-45, et de son rôle stratégique dans l'organisation des forces militaires atlantistes (notamment avec les bases militaires des Açores, louées aux Etats-Unis et à ses alliés), ne fut jamais considéré « persona non grata » dans la famille des démocraties occidentales. Pourtant sa vie parlementaire, formellement républicaine, était dominée par le parti unique de l'Union nationale ; et la police politique de l'Etat, la PIDE (Police internationale de défense de l'Etat), puis PIDE-DGS (Direction générale de la Sécurité) y régnait en maître contre le libre exercice, par les Portugais, de leurs opinions et d'une expression, les opposants étant durement réprimés, emprisonnés, déportés et dans de nombreux cas assassinés.

et de leadership soviétique (sous les mêmes critères de modèle et de rôle directeur dans la vie du monde et des Etats-nations).

L'Allemagne, dans sa partie occidentale, sous le nom de RFA, est alors tournée, depuis 1945, vers cette sorte d'identification subjective imitatrice des Etats-Unis d'Amérique, au point que les jeunes révolutionnaires allemands des années 1970 se disent volontiers, faute de savoir encore se dire allemands, *« vietnamiens ou palestiniens »*. A partir de 1968, le pays est réinterrogé par une jeunesse en révolte, qui s'efforce, notamment, de ré-ouvrir publiquement, pas toujours pacifiquement, de sorte à en contester et à en lever l'impunité, les dossiers des criminels de guerre nazis recyclés, dans le contexte de la guerre froide, dans l'administration et dans les milieux d'affaires de la République fédérale d'Allemagne, et même dans des services rendus à l'Etat des Etats-Unis d'Amérique, y compris à ses services secrets[27]. A leurs yeux, cette position, structurelle et non marginale, d'anciens nazis à des postes de commande de la société ouest-allemande qualifie la nature de la politique qui organise cette société. En face, à l'Est, recluse derrière le mur édifié en août 1961, la République démocratique d'Allemagne (officiellement proclamée en 1949, à partir de la zone d'occupation soviétique), se présentait comme le bon élève de la classe soviétique, mais n'était guère crédible dans son exercice permanent, qui fut aussi son mythe fondateur, d'auto-proclamation comme « Allemagne de la paix et de l'anti-fascisme »[28] :

> *« Furthermore, the creation myth of the German Democratic Republic remained central to its identity throughout the forty years. This was the great anti-Fascist myth. The GDR was a country in which innocent workers and peasants had been oppressed by nasty capitalists and Junkers, imperialists and fascists, until at last they were liberated by the glorious Red Army of the Soviet Union in the conjunction with resistance fighters of others nations ».*

C'est d'Allemagne de l'Ouest qu'est venu, dans le cinéma, un questionnement majeur de cette « division du travail national » entre les deux Allemagnes, ainsi qu'un cadre renouvelé pour une interrogation du passé à partir de nouvelles identifications subjectives du présent : la richesse de la création cinématographique du cinéma ouest-allemand de cette période des années 1970 et 1980 est une trace directe de cette nouvelle situation politique et idéologique, en même temps qu'une marque d'intervention artistique sur cette situation.

Les commencements de carrière des représentants de la grande école cinématographique allemande des années 1970 datent cette séquence faste du cinéma allemand : Volker Schlöndorff réalise son premier film en 1966, Werner Herzog en 1970, Wim Wenders en 1971, Werner Shroeter en 1971, Rainer Werner Fassbinder en 1972, Hans Jürgen Syberberg en 1972 ; les femmes, plus tard : Margarethe Von Trotta en 1977, Helma Sanders-Brahms en

---

[27] Un article du *Monde*, en juin 2006, relatif à la collaboration de la CIA avec d'anciens nazis, rappelait par exemple que la CIA, dont on connaît les importants recrutements auxquels elle a procédé auprès d'anciens officiers nazis, a dissimulé longtemps à l'Etat d'Israël ce qu'elle savait, avec précision, de la cache argentine d'Adolf Eichmann.

[28] Mary Fulbrook, « Myth-Making and national identity: the case of the German Democratic Republic», *Myths and nationhood*, Geoffrey Hosking and George Schöpling editors, London, Hurst, 1997. Les murs des stations du métro comme le Musée historique de Berlin-Est, avant la chute du Mur et de la RDA, étaient des lieux éminents d'exposition de cette propagande et de cette histoire officielles d'une « Allemagne de la paix et de l'anti-fascisme ».

1980[29]. Dans cette séquence, leurs films n'ont de cesse d'interroger la question de l'Allemagne, et ils le font dans un mouvement de grande confiance dans l'invention des formes.

Ce peut être la création, « de toute pièce », de figures métaphoriques du pays, le plus souvent féminines, comme celle de Maria Braun du *Mariage de Maria Braun*, de Fassbinder, qui, en une vie de femme, concentre l'histoire nationale de la montée du nazisme jusqu'à la situation de l'Allemagne fédérale et social-démocrate de la fin des années 1970 ; ou comme celle de la mère au visage hémiplégique d'*Allemagne, Mère Blafarde*, d'Helma Sanders-Brahms. Mais ce cinéma (cela caractérise le travail de Wim Wenders, d'Hans Jürgen Syberberg, de Volker Schlöndorff, ....) s'appuie aussi souvent sur une confrontation du cinéma à la littérature allemande (Gunther Grass, Heinrich Böll), qu'elle soit littérature du passé de l'Allemagne ou de son présent.

Dans les deux cas, création directe de scénarios originaux ou travail du cinéma sur le substrat littéraire, ceci peut donner des films conçus comme de grandes fresques embrassant une vaste période de l'histoire du pays. Si le *Mariage de Maria Braun* fournit un archétype du premier cas, le *Tambour* (1979), de Volker Schlöndorff, construit à partir d'un roman de Gunther Grass, qui saisit l'histoire allemande de 1927 à 1945, est un archétype du second cas.

En ce sens, le cinéma allemand partage alors un trait commun aux œuvres cinématographiques qui, dans les années 1970, en Europe, se préoccupent de la question nationale, qui n'ont aucune hésitation à revisiter, sur de longues périodes, l'histoire du passé national[30].

Ce sont des « films-bilan » du passé national, au nom des exigences du présent. Ce sont des films qui pratiquent l'enquête cinématographique, au nom du présent, sur le passé, et qui se questionnent sur *« le présent, et l'histoire »*[31].

Ce peut-être alors un cinéma qui s'efforce, en re-interrogeant des formes et des œuvres antérieures de la culture nationale, d'ouvrir artistiquement de vastes enquêtes sur les trous noirs et les non-dits du passé national : qui peut mettre en scène artistiquement la forme de l'enquête au service du procès, au sens de réunir les pièces du procès judiciaire, équitable, mais sans concession, comme le fait Hans Jürgen Syberberg dans son film *Hitler, un film d'Allemagne*.

---

[29] A cette liste de « l'école allemande » de l'époque, il faudrait ajouter les noms des français Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, grands inventeurs de formes, qui, jusqu'en 1972, sont alors établis en Allemagne et travaillent, dans un moment décisif de leur carrière, en langue allemande.

[30] Par exemple, en Pologne, au même moment, dans *L'homme de marbre*, le cinéaste Andrzej Wajda revient sur trente ans d'histoire de la Pologne, soit toute l'histoire de la Pologne socialiste, de 1945 à 1976. Dans le cas de *L'homme de marbre*, le face-à-face artistique n'est pas un face-à-face du cinéma et de la littérature, mais un face-à-face du cinéma avec lui-même, ou, autrement dit, du cinéma d'art et du cinéma libre avec les images d'actualités et le cinéma de propagande.
Ce que j'appellerai, pour le cinéma portugais, « la fiction inquiète du pays », répond ainsi à ce qu'en Pologne un auteur appelle, s'appliquant à la tendance affirmée dans le cinéma polonais des années 1970, « le cinéma d'inquiétude morale » : T. Lubelski, *Wajda. Portret misztra w kilku odslonach [Wajda. Portraits du réalisateur]*, Wyd. Dolnoslaskie, Wroclaw, 2006.

[31] C'est ce que dit le personnage principal du film de Wajda, une jeune étudiante en cinéma qui enquête, contre la volonté des autorités, sur la figure déchue d'un ancien héros stakhanoviste, *« le sujet de mon film, c'est le présent, et l'histoire »*. C'est une exacte définition de ces films qui interrogent l'être national de leur pays.

On peut prendre ce film de Hans Jürgen Syberberg comme exemple car il occupe une place centrale dans ce mouvement de réflexivité sur la culture allemande. Outre des références à l'histoire du cinéma mondial (le premier studio d'Edison, la Black Maria ; Eisenstein ; Chaplin ; Stroheim, Hollywood ...), Syberberg y convoque la culture allemande par tous ses bouts : la musique (Haydn, Beethoven, Wagner), l'opéra (Wagner), le guignol et le théâtre de marionnettes, le cabaret et le comique populaire (Karl Valentin), la littérature (Karl May, Thomas Mann), le cinéma (de « Caligari », que Siegfried Kracauer considérait comme l'archétype du cinéma de Weimar, jusqu'à la cinéaste nazie Leni Liefenstahl) :

> *« Le film comme fiction réfléchie se déploie lui-même en bilan de toutes les fictions culturelles de l'Allemagne, de sorte à tenter une proposition de bilan du nazisme, à partir de la thèse que l'essence de l'Allemagne est largement esthétique »*, écrit Louis Sellières[32].

Questionner l'Allemagne, et l'être allemand, pour Syberberg, c'est *« questionner le rapport entre l'art allemand et l'histoire politique de l'Allemagne »* ; c'est interroger les figures de la culture allemande (Wagner, Karl May ...) en rapport avec des figures politiques du pays (Louis II de Bavière, Bismarck, Hitler).

Le silence du cinéma allemand, entré en crise à la fin des années 1980 en même temps que s'est épuisé le souffle subjectif de cette interrogation renouvelée sur l'Allemagne, constitue une preuve négative de la validité de l'hypothèse d'un art cinématographique nourri par le questionnement sur le pays. Certes, cet épuisement de la réflexion artistique sur la question nationale se fit dans le plus grand paradoxe, puisqu'il est, en dernière analyse, contemporain de la réunification des deux Etats en un Etat-nation retrouvé, sous la figure d'une seule Allemagne (le mouvement de 1989 étant venu de la société civile de la partie orientale du pays, et non de sa partie occidentale).

La situation actuelle du cinéma allemand semble en suspens, et ce n'est que depuis deux ans environ, si on en juge à travers la nature des films allemands présents aux deux dernières éditions du Festival du Film de Berlin, qu'on réexamine les possibilités d'une renaissance et qu'on guette un éventuel « retour », avec de jeunes et nouveaux cinéastes, de l'art du cinéma allemand[33].

### *2.5. Le paradoxe iranien : les ruses de la liberté créative avec l'ordre moral et la censure*

Dans les années 1980, le cinéma iranien constitue une incontournable référence de ce lien entre affirmation cinématographique et événement politique national. Il a connu alors une

---

[32] Louis Sellières, « Cinéma allemand et conjoncture en France : raisons d'un succès », numéro 5 (nouvelle série) de la *Feuille Foudre*, revue trimestrielle du groupe Foudre, été/automne 1979.

[33] Ces observations sur cette période particulière, dans le cas allemand, et sur l'histoire (non continue) de son lien à la question nationale sont confirmées par la lecture du grand livre de Bernard Eisenchitz, *Le cinéma allemand*, qui se cache, sous la forme-objet d'un très petit livre (collection *Cinéma 128*, Paris, Nathan Université, 1ère édition, 1999, 2ème édition 2001). Relevons que cet ouvrage, qui s'attache à l'entièreté de l'histoire du cinéma allemand, s'ouvre par cette phrase : *« L'histoire du cinéma allemand se confond avec celle du siècle. Le cinéma est devenu l'histoire même de l'Allemagne, il en a été partie prenante et l'a modelée, opinion et vision. Les ruptures y sont plus visibles qu'ailleurs »* (souligné par moi).

remarquable affirmation sur la scène internationale, où il est devenu une référence artistique mondiale.

Mais le cas du cinéma iranien, dans son lien à la révolution nationale iranienne de 1979 (qui, il faut le rappeler, quand elle se déclenche, engage de nombreuses forces laïques, la victoire des partis religieux s'imposant ensuite sur ces dernières), se présentait, lui, dans le paradoxe suivant : l'affirmation du dynamisme productif et de la créativité artistique des cinéastes y était totalement contemporaine de l'institution d'un système de censure culturelle à fondement religieux.

En Iran,

> *« alors que les forces islamistes de 1979 brûlaient les salles de cinéma (par puritanisme plutôt que par respect d'une doctrine théologique) et alors que l'art du grand cinéma aurait pu - comme en Arabie saoudite et plus tard en Afghanistan - être mis au ban de la société, le cinéma connaît, contre toute attente, un essor particulier, quantitatif et qualitatif, sous le régime issu de la révolution islamique »*[34].

Comment pouvait-on rendre compte de ce lien, et de ce paradoxe ?

Certes, en Iran, on trouve une situation interne du cinéma beaucoup plus ouverte qu'on ne le croit généralement à l'extérieur de ce pays, et qui tranche avec d'autres usages régionaux : le rapport que les Iraniens entretiennent actuellement avec le cinéma est très actif et assez libre. La figure-phare des réalisateurs iraniens, Abbas Kiarostami décrit ainsi ce lien, dans un entretien donné en 1992 aux *Cahiers du Cinéma* :

> *« L'Iran est un pays étrange qu'on ne connaît pas assez bien. La plupart des choses possibles ailleurs sont impossibles en Iran, tandis que l'impossible est parfois possible. Je crois que c'est la puissance de fascination du cinéma qui permet ce genre de choses. La caméra peut ouvrir des portes. Elle vous protège en quelque sorte. Ce phénomène n'a aucun rapport avec la religion ou les croyances. Ce type de fascination est un phénomène universel. Il ne faut pas oublier que le cinéma est une relative nouveauté en Iran. C'est un peu comme en France jusqu'après la guerre »*[35].

Décrivant un pays *« fasciné par l'image »*, là où les autorités publiques ont mis en place un dispositif de contrôle de l'image cinématographique, Kiarostami tient à préciser, sur cette frénésie cinéphile dans l'Iran d'aujourd'hui, qui reste inaperçue dans la représentation qui se forge, à l'extérieur, de ce pays :

> « *Je ne peux pas vous décrire ce phénomène de fascination par l'image en Iran. Il faudrait que vous puissiez le voir de vos propres yeux. Parfois, les gens sortent à trois heures du matin des salles de cinéma. Parfois, ils attendent des heures pour obtenir un ticket d'entrée dans une salle. Si un jour, vous allez à*

---

[34] Agnès Devictor, *Politique du cinéma iranien (de l'âyatollâh Khomeiny au président Khâtami)*, Paris, CNRS Editions, 2004.

[35] Abbas Kiarostami, entretien sur *Et la vie continue*, propos recueillis par Laurence Giavarini et Thierry Jousse, au festival de Cannes, le 9 mai 1992, *Les Cahiers du Cinéma*, n°461. « *Vous ne pouvez vous rendre compte de ce phénomène qu'une fois sur place* », ajoute Kiarostami, « *Gilles Jacob (le délégué général du Festival de Cannes) était étonné de voir que les Iraniens connaissaient l'oeuvre de Bresson* ».

*Téhéran, vous pourrez vous rendre compte vous-même. C'est valable pour tous les films. Des films de Bresson et de Tarkovski sont projetés parfois pendant un an dans des salles de cinéma de Téhéran. Il y a beaucoup de cinéphiles qui suivent de près le cinéma mondial et qui écrivent des articles à ce sujet. Ils lisent les critiques du monde entier ».*

Une approche historique permet de :

> *« déceler dès les années 1960 la naissance d'un mouvement historique fertile, porteur d'une modernité cinématographique 'à l'iranienne' qui continue de caractériser ce cinéma aujourd'hui »*[36].

Elle permet de mettre en évidence le rôle du Kanoun, l'Institut pour le développement culturel des jeunes enfants, une structure culturelle d'Etat créée, du temps du Shah, par l'épouse de ce dernier, ainsi que sur un genre, le film d'enfants.

L'activité du Kanoun a été maintenue, après 1979, en dépit des « normes islamiques » de la censure du Ershad (le Ministère de la Culture et de l'Orientation islamique), et le Kanoun a été le premier producteur, après la révolution, à envoyer des films iraniens dans les festivals à l'étranger, où Abbas Kiarostami qui, précisément, avait ouvert en 1969 la section cinéma du Kanoun avec sa première fiction, s'est imposé comme chef de file d'une cinématographie qui se présentait comme un mouvement collectif (ce qui ne veut pas dire unité des styles) : derrière Kiarostami, on comptait aussi Mohsen Makhmalbaf, et d'autres cinéastes, comme Rakhshan Bani-Etemad, Amir Naderi, Abdolfaz Jalili, Bahram Beysaï, Dariush Mehrjui, Jafar Panahi et Kyanush Ayari ...

Adossé à cette histoire antérieure à 1979, l'historien du cinéma iranien Mahmat Hagighat pense ainsi que le cinéma iranien doit le succès de sa « projection internationale » au fait que, contrairement aux intentions de propagande qu'ont pu nourrir ses protecteurs officiels, *« une nouvelle génération de cinéastes a offert au monde une image très différente de l'Iran »*[37], et que des oeuvres majeures, et au premier chef celles d'Abbas Kiarostami, articulent cette représentation de l'Iran et de la vie des gens de ce pays à une exploration des hypothèses formelles possibles pour l'art du cinéma aujourd'hui.

Ecartant l'approche essentiellement historique comme l'approche monographique de grandes figures du cinéma iranien (comme celle d'Abbas Kiarostami), Agnès Devictor recherche, quant à elle, l'explication du paradoxe au cœur même de la singularité des institutions culturelles et de la politique publique de la culture en Iran :

> *« Pour l'Etat iranien, le cinéma, considéré comme le miroir d'un système de croyances et de pratiques sociales, a pour fonction de présenter de manière visible et exemplaire les normes de la société islamique iranienne, normes que l'ancien régime « athée » et « immoral » avait reniées. Davantage que toute autre expression artistique, il doit projeter l'image d'une société régie par les codes de l'Islam à laquelle le nouvel Etat est supposé donner forme. Ainsi, le cinéma iranien n'apparaît pas comme le miroir anthropologique de la société*[38],

---

[36] Agnès Devictor, 2004, op. cité.

[37] « After the revolution, the cinema will cary us », article de Mahmat Hagighat dans le dossier *The rage for asian cinema*, dans la revue *The UNESCO Courier*, numéro d'octobre 2000.

[38] Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire, essai d'anthropologie*, Paris, Editions de Minuit, 1956.

*mais comme la projection d'une image idéale de la société iranienne, au point qu'à l'écran, les codes de comportement censés régir l'espace public, s'appliquent également à l'espace privé, en décalage complet avec la réalité quotidienne (...) ».*

Elle fait place, cependant, dans son analyse, aux stratégies de réponse des cinéastes aux exigences institutionnelles, dans ce face à face avec l'Etat :

*« Résultat d'une politique de l'intervention de l'Etat (par la censure, les directives et les allocations de ressources), le cinéma contemporain iranien est aussi le résultat d'attitudes très diverses adoptées par les réalisateurs à l'égard de l'idéologie du régime. Certains cherchent à créer un cinéma différent, en harmonie avec la morale islamique et indépendant des formes cinématographiques occidentales, tandis que d'autres, beaucoup plus réticents à la commande idéologique et à l'application des réglementations, inventent des formes artistiques nouvelles pour faire face à la situation »* [39].

Quelles que soient les explications apportées à ce paradoxe d'une invention artistique sur fond de contrôle étroit des normes sociales, la situation iranienne disposait un lien original entre création cinématographique et révolution nationale iranienne.

Dans cette évocation de six situations nationales, le propos sera, pour finir, le cas du cinéma portugais d'après 1974 (le 6ème), son évocation restant néanmoins réduite, dans cette phase de l'introduction, à une esquisse : l'esquisse aussi de ce que furent les conditions de sa rencontre.

## *2.6. Le cas portugais*

De premières observations faites sur le cas du cinéma portugais, à partir d'une poignée de films visibles en France dans la seconde moitié des années 1970, où ils avaient été commercialement distribués, permettaient de réunir un certain nombre de signes attestant que le Portugal était susceptible de fournir un autre exemple de ce type d'affirmation d'une cinématographie sur la scène mondiale, affirmation qui ne soit pas sans rapport direct avec l'événement politique qui avait engagé le pays de façon majeure, et mis en jeu sa définition en termes subjectifs.

De cette cinématographie, dans quelques festivals, un nombre très réduit de cinéastes et de films circulaient alors, dont ces références, absolument atypiques dans le cinéma mondial de l'époque que sont *Amour de Perdition* de Manoel de Oliveira (1978) et *Tras-Os-Montes*, d'Antonio Reis et Margarida Cordeiro (1976), que je découvris, pour ma part, lors de leur distribution en France au printemps 1979[40].

---

[39] Agnès Devictor, 2004, op. cité.

[40] Je fus même associé, au printemps 1979, à Paris, à une projection du film *Tras-Os-Montes* dans une réunion publique d'information sur les mobilisations paysannes au Portugal, et surtout d'hommage à la résistance des paysans sans terre à la restitution, aux propriétaires fonciers, des terres qu'ils occupaient au sud du Portugal. Film strictement non militant, film sur le monde de la petite paysannerie isolée dans les montagnes désolées du Nord-Est du pays, *Tras-Os-Montes* s'était glissé –

L'événement politique n'était plus de ceux qui bousculent la définition d'une nation traumatisée par une entreprise politique et une défaite historique sans précédent et, de surcroît, divisée en deux territoires et en deux Etats, comme en Allemagne. Il n'était pas non plus une révolution nationale, « anti-occidentale » et anti-américaine, comme celle de l'Iran de 1979, prenant de profonds aspects de révolution « culturelle ».

Il s'agissait, au Portugal, en 1974, de l'échec politique d'une guerre coloniale en même temps que de l'effondrement historique d'une « projection impériale » de ce pays dans le monde, sous la forme d'un empire colonial multiséculaire, ou plus précisément, de l'effondrement du dernier domaine colonial issu de successifs empires :

> *« formés, au fil des siècles, par les conquêtes outre-mer et soumis à des mouvements de bascule géographiques et à des alternances de colonisation : Empire du Nord-ouest africain, Empire d'Orient, Empire brésilien/angolais (atlantique), voire des modalités intermédiaires, tiraillées entre le guerre et la marchandise »*[41].

Cet effondrement n'était pas qu'une simple substitution de régimes politiques : il fut le produit du processus entremêlé d'un coup d'Etat militaire, le 25 avril 1974 et d'une révolution populaire commencée dès ce jour, comportant des inventions politiques ouvrières et paysannes tout à fait spécifiques, mobilisant très largement la petite bourgeoisie urbaine, et qui secoua tout le pays pendant les années 1974 et 1975, et la paysannerie du sud du pays jusqu'en 1979.

Dans ce pays qui s'était construit comme nation sans que *« les problèmes nationaux ne [soient] résolus dans le cadre national »*[42], cet effondrement emportait bien sûr avec lui un régime autoritaire et policier, sinon fasciste (le régime salazariste), à tendance autarcique, mais beaucoup plus que cela. Il emportait aussi la définition que ce régime, dernier à incarner par la domination coloniale cette forme de présence du Portugal au monde, avait proposé du pays, depuis quarante longues années : une définition (de la nation) à la fois impériale et provinciale.

Quinze ans plus tard, à la fin des années 1980, le phénomène de sa diffusion internationale s'étant un peu étendu, la cinématographie de ce pays jouissait sur la scène des grands festivals mondiaux et dans la critique internationale, notamment européenne, d'une place appréciable, surtout pour un pays qui ne fournissait que quelques films par an : quelques films supplémentaires avaient confirmé la tendance qui s'était fait jour dès 1976, au delà de ceux qui avaient été la pointe avancée du rayonnement, en France notamment, de cette cinématographie.

Le rapprochement des deux phénomènes (l'événement politique de 1974-75 ; l'affirmation du cinéma portugais sur la scène artistique mondiale dans les années 1970 et 1980) était d'autant plus tentant qu'une première enquête sur les œuvres, menée en 1990, au Portugal même, dans les archives filmiques de la Cinémathèque Portugaise (qui ne conservait alors que les films antérieurs au 25 avril 1974) et de l'Institut Portugais du Cinéma (qui avait en charge la conservation et la promotion des films postérieurs à 1974) avait permis

---

comme dans une rencontre singulière entre l'art et la politique – dans cette réunion qui marquait, de fait, la fin du mouvement révolutionnaire paysan de l'Alentejo.

[41] Vitorino Magalhes Godinho, « Identité culturelle et nouvel ordre culturel mondial », *Identité culturelle et humanisme universalisant*, Lisboa, Instituto Português de Ensino a Distância, 1982.

[42] Vitorino Magalhes Godinho, 1982, op. cité.

d'observer, dans la production de films de la période récente, une récurrence thématique significative de la question du Portugal.

De surcroît, on observait cette récurrence thématique dans une dissémination relative (relative à la petite taille du pays et de sa production) sur plusieurs noms d'auteurs (citons Joao Botelho, Paulo Rocha, Joao César Monteiro, Alberto Seixas Santos, José Alvaro Morais, Jorge Silva Melo), ce qui interdisait de réduire cette thématique à un seul nom (Manoel de Oliveira) ou à deux noms d'artistes qui s'en fassent le ou les porteurs (Manoel de Oliveira, le couple Antonio Reis/Margarida Cordeiro).

Cette prolifération relative venait, en outre, renforcer l'indice de la distinction des styles observés dans les oeuvres de Manoel de Oliveira, d'une part, et du couple Antonio Reis/ Margarida Cordeiro, d'autre part, qui viennent d'être cités pour avoir joué le rôle de possibles « hirondelles » ayant annoncé au monde ce printemps cinématographique portugais.

## 3. Côté nation : l'idée que le cadre national n'est pas obsolète

### *3.1. Ne pas déclarer trop vite la péremption du lieu national, comme cadre de pratiques sociales et comme objet pour l'analyse*

Dans cette réflexion comme dans cette expérience, je m'inscrivais alors dans la conviction intellectuelle que, s'il était certes soumis à de nécessaires re-définitions, le cadre national n'était pas parvenu au niveau d'obsolescence qui lui était, déjà, généralement attribué (la mondialisation ayant depuis renforcé ce type de jugements) et qu'il restait un lieu majeur de constitution des subjectivités, que celles-ci s'expriment par la création artistique ou qu'elles s'expriment dans une activité politique.

Je savais bien que *« l'histoire des nations nous est toujours présentée dans la forme d'un récit qui leur attribue la continuité d'un sujet »*[43], que *« les nations sont elles mêmes des narrations »*[44], même si elles ne sont pas que cela.

Et que pour remplir toutes leurs fonctions, elles doivent même être de belles, de convaincantes et de désirables narrations, car, comme l'écrit Benedict Anderson[45], *« qui mourrait volontiers pour le Comecon ou pour la Communauté économique européenne ? ».*

Aujourd'hui, les difficultés politiques de l'Europe en construction sont bien des difficultés subjectives qui handicapent la construction et l'acceptation d'une narration commune, comme l'atteste aujourd'hui l'absence de toute figure historique, qu'elle soit politique, intellectuelle ou artistique, sur les billets de banque de l'Euro, au profit de l'adoption, comme médiocre dénominateur commun, de la représentation de ponts, de porches, de passerelles et de routes.

---

[43] Etienne Balibar, « La forme nation : histoire et idéologie », *Race, nation, classe. Les identités ambigües*, Etienne Balibar et Immanuel Wallerstein, Paris, La Découverte, 1988.

[44] *« Comme l'a suggéré un auteur, les nations elles-mêmes sont des narrations »*, Edward D. Saïd, *Culture and Imperialism*, New York, Knopf, 1993, que j'utilise pour ma part dans la traduction française de Paul Chemla, *Culture et impérialisme*, Fayard (et Le Monde diplomatique), Paris, 2000.

[45] Cité par Dominique Schnapper, *La communauté des citoyens. Sur l'idée moderne de nation*, Paris, Gallimard, 1974.

J'avais à l'esprit que le « lieu national » n'avait pas cessé d'être un lieu significatif de la production culturelle d'imaginaire et de récits, dans le premier sens que Edward Saïd donne à la « culture », c'est-à-dire :

> *« toutes les pratiques - tels les arts de la description, de la communication et de la représentation – qui jouissent d'une certaine autonomie par rapport à l'économique, au social et au politique, et revêtent souvent des formes esthétiques dont l'une des finalités essentielles est le plaisir »*[46].

Je pensais qu'il l'était resté aussi en ce qui concerne la structuration des comportements politiques, et la conjoncture de la fin des années 1980 ne rendait pas judicieux, c'est le moins qu'on puisse dire, de conclure à une déclaration prématurée du décès de l'espace national.

### *3.2. Crise de l'Etat-nation et « revivals » primordialistes*

La faillite complète des constructions étatiques du socialisme bureaucratique (effondrement de l'Union soviétique et de ses Etats satellites, chute du mur de Berlin) provoquait un « déchaînement » de la question nationale, au sens littéral (elle était déchaînée, puisque déliée des projets volontaristes, liés à l'ambition communiste initiale, de constituer de grands ensembles fédératifs, comme l'Union soviétique ou la Yougoslavie, ou des regroupements plus modestes de petites nations, comme la Tchécoslovaquie), et au sens imagé : elle ouvrait la voie à toutes les surenchères nationalistes et à toutes les reconstructions et « revivals » de type primordialiste, fondés sur l'affirmation des origines et des caractères « ethniques » comme sur la mise en avant de l'antériorité de présence, ou prétendue telle, sur des territoires.

En Europe occidentale, les (vieux) Etats-nations, qui s'efforçaient par ailleurs de construire un (nouvel) ensemble européen supra-national, étaient devenus les lieux d'une immigration nouvelle, caractéristique de la phase post-coloniale de leur histoire : ils connaissaient sur leur sol le développement de tendances à l'« ethnicisation » des rapports sociaux, et étaient ainsi soumis au double impératif de réinterroger la place qu'ils savaient faire ou ne pas faire aux non-nationaux, et de reformuler leur définition politique : quand la France, par exemple, n'est évidemment plus « la (seule) France des Français » (l'a-t-elle jamais été ?), qu'est ce que la France, si elle veut compter tous ceux qui y habitent ?

Les années 1980, dès leur début, ont été marquées en France par la construction, dans le discours politique et dans la pratique étatique, de l'immigration comme « problème », puis par le développement du Front national, tournant majeur qui a inauguré le « post-classisme », comme nouveau dispositif des représentations de l'Etat et de la politique, tel que Sylvain Lazarus a pu en faire des propositions de pensée[47].

J'ai pu étudier ce phénomène, et la logique de discours et de pratiques qui le caractérise, à travers le cas des mobilisations et des régularisations de « sans-papiers » en France, depuis dix ans, par des enquêtes à Lille, à Maubeuge et au Havre, ainsi que dans des mobilisations

---

[46] Edward D. Saïd, 2000, op. cité.

[47] Sylvain Lazarus, *Anthropologie du nom*, Paris, Le Seuil, 1996, ouvrage majeur pour qui veut penser les modifications de la politique et de ses représentations, dans le « post-classisme » qui saisit tout à la fois la politique parlementaire et la politique révolutionnaire à l'aube des années 1980.

parisiennes de sans-papiers[48]. Au-delà de la description et de l'analyse objective de ces phénomènes, j'inscrivais cette étude dans une inclination générale, dessinant une double perspective.

La première perspective est celle de la nécessité d'une redéfinition de l'Etat-nation dans son rapport à la question de la « nationalité » et dans sa relation aux étrangers qui, habitant et travaillant sur son territoire, participent de sa société, comme dans son rapport aux nationaux d'origine étrangère qui ne cessent d'être considérés comme des « immigrés ».

Liée à la précédente, la seconde perspective met en avant le caractère au contraire non nécessaire (sauf à s'engager dans de graves dérèglements sociaux et politiques) d'une substitution des catégories sociales de classement (comme « travailleur », ou « ouvrier ») par des catégories de classement ethnicisées (comme « immigré »), culturalisées ou encore confessionnalisées (comme « musulman »), telle qu'elle fut pratiquée ces années-là - et qu'elle est encore pratiquée -. Substitution non nécessaire, en effet, et même si les modes antérieurs de représentation, de la société comme combinaison objective de classes sociales, et de la politique comme produit des luttes et/ou des alliances de classe (pensée classiste), ont cédé la place (au début des années 1980, comme on l'a dit) à des modes de représentation post-classistes[49] : contre leur désignation sur la scène publique, désignation stigmatisante et séparatrice, comme « immigrés sans-papiers », des sans-papiers ont pu se mobiliser et s'organiser depuis 1997 et s'organisent encore en France, par exemple, à partir d'une représentation d'eux-mêmes comme « ouvriers sans-papiers », et s'efforcent alors de faire advenir l'idée d'une figure ouvrière renouvelée, non seulement objectivement (ce ne sont plus seulement les ouvriers d'usine, mais aussi les ouvriers du bâtiment, de la restauration, du nettoyage), mais surtout subjectivement, dès lors qu'il ne s'agit plus de l'ancienne figure politique de la « classe ouvrière ».

### *3.3. Au Portugal, intégration européenne et projet national*

Le Portugal, que j'allais donc étudier, n'en était pas encore là, du fait, au moins, du retard que ce pays avait connu dans le processus de décolonisation de son empire d'outre-mer.

---

[48] On peut se reporter aux trois publications suivantes, qui articulent l'étude des politiques publiques en matière d'immigration, des modes de représentation de l'étranger et des protestations de « sans-papiers » :
- « Le mode de désignation des étrangers en France à l'épreuve du mouvement des 'sans-papiers' de 1996-1997. Propositions d'analyse à partir de la situation de Lille », *Constructions et mobilisations identitaires, approches théoriques et comparaisons internationales*, Université des Sciences et Technologies de Lille, 1997.
- « Le mouvement des 'sans-papiers' en France (1996-1998). Eléments de périodisation et d'analyse », *Ethnicité et mobilisations sociales*, pages 299 à 331 (Gabriel Gosselin et Jean-Pierre Lavaud, coord.), Paris, L'Harmattan, collection « Logiques sociales », 2001.
- « De l'importance et de l'urgence d'étendre, dans le travail social, la critique des catégories d' 'intégration' et d' 'immigré'. Remarques libres sur la thématique des 'politiques sociales à l'égard de l'immigration en Europe' », *« Travail social et immigration. Interculturalité et pratiques professionnelles »*, pages 91 à 103 (Elisabeth Prieur, Emmanuel Jovelin, Martine Blanc, dir.), Paris, L'Harmattan, collection « Compétences interculturelles, 2006.

[49] Sylvain Lazarus, 1996, op. cité.

Il ne connaît le développement d'une immigration nouvelle (venue d'abord du Cap-Vert, de Guinée-Bissau, d'Angola, surtout, puis du Brésil) que dans les années 1990 vraiment. Ce n'est qu'à cette date que, d'historique pays d'émigration, il devient un pays d'immigration. Puis il connaît ensuite un phénomène original, en recevant, à partir de 2000, une immigration venue de pays d'Europe orientale (Ukraine, Russie, Moldavie) sans lien historique aucun, à la différence des précédentes, avec le Portugal et son influence coloniale[50]. J'ai étudié plus tard, au cours d'une mission d'enquête qui s'est déroulée au printemps 2001, certains aspects de cette immigration au Portugal et de la politique de régularisation de l'Etat portugais, dans une comparaison avec la France[51].

Mais en 1990, s'agissant du Portugal, ce qui constituait le centre de mon intérêt et le cadre de mon interrogation, c'étaient les formes et les conséquences, en termes culturels, du processus tout neuf d'adhésion du Portugal à la Communauté économique européenne (1978-1985) et la particularité, après tant de temps passé « dos à l'Europe », de ce soudain et nouvel arrimage de la nation Portugal à l'Europe institutionnelle.

Mon intérêt propre pour la société portugaise est antérieur à cette séquence, et renvoie aux années 1975 à 1978, au cours de laquelle, jeune étudiant en sociologie, ayant déjà alors une certaine expérience des enquêtes à la campagne (centrées sur la petite paysannerie non modernisée, en Basse-Normandie et dans le centre de la Bretagne, pour l'essentiel), j'avais manifesté un intérêt pour certaines formes de mobilisation sociale et politique liées à la révolution de 1974-1975, et participé à des enquêtes collectives au Portugal, en milieu urbain comme en milieu rural, notamment sur le mouvement des coopératives paysannes qui s'étaient constituées en Ribatejo et Alentejo, et qui faisaient suite à l'occupation, à partir de mars 1975, des grandes propriétés latifundiaires du sud du Portugal par les salariés agricoles, authentiques paysans sans terre[52].

Réengager une recherche sur le Portugal entrant dans la Communauté européenne était un mode de fidélité aux passions intellectuelles et aux découvertes politiques de cette séquence, en même temps qu'une manière de mesurer ce qui était désormais en jeu, dans cette société, au moment où le Portugal s'engageait, quinze ans après les incertitudes de la séquence révolutionnaire, dans son nouveau destin de pays membre de la Communauté européenne.

---

[50] Le cinéma portugais de ces toutes dernières années (2003 et 2004) s'est fait l'écho de cette situation nouvelle, tant dans le cinéma dit documentaire, que dans le cinéma de fiction. Pour le cinéma documentaire, citons *Entremuros* de João Ribeiro et José Filipe Costa (2003) et *Lisboetas* de Serge Trefaut (2004). Pour le cinéma dit de fiction, citons *Andre Valente,* de Catarina Ruivo (2004) et *Noite escura,* de João Canijo (2004). Il est également significatif que, pour fêter l'anniversaire de ses cinquante ans, la Fondation Calouste Gulbenkian, la grande fondation privée qui a soutenu la culture au Portugal quand le salazarisme se méfiait de la « liberté culturelle », soit en train de produire une série de douze films courts sur la question de l'immigration, dont un a été confié au portugais Pedro Costa. Une *Journée cinématographique de sociologie et d'anthropologie* réunira à l'Université des Sciences et Technologies de Lille, en 2008 et à mon initiative, une sélection de ces films documentaires, sous le titre « Gens venus de l'est, au finistère sud-ouest de l'Europe ».

[51] Jacques Lemière, « Regularização de estrangeiros indocumentados em Portugal e em França. Elementos comparativos », *A imigraçao em Portugal,* Lisboa, éditeur SOS-Racismo, 2002.

[52] Ces enquêtes ont abouti à la publication en France, à laquelle j'ai participé, de quelques numéros du journal *Nouvelles du Portugal révolutionnaire* » comme de la revue *Luttes de classes au Portugal* ainsi que d'un recueil commenté de textes (traduits et présentés par Judith Balso) du mouvement portugais MRPP (« Mouvement pour la réorganisation du parti du prolétariat ») dans l'ouvrage *Le Portugal de près. Textes et documents,* paru en 1976 aux éditions François Maspero.

***Quel Portugal en Europe, et dans le monde ?***

Après une première période de domination, dans les vitrines et présentoirs des librairies du pays, des ouvrages à couverture « bleu-Europe avec cercle d'étoiles dorées » (des ouvrages d'histoire des institutions communautaires, de droit public européen, d'économie et de gestion, surtout) - domination nouvelle qui tranchait elle-même avec les couleurs et les titres de la période révolutionnaire précédente, couleurs qui y combinaient souvent le rouge et vert du drapeau national avec le rouge et or des révolutionnaires -, on pouvait relever dans le pays, surtout depuis le lancement du processus d'adhésion, l'existence d'un faisceau de questionnements (qui plonge toutefois ses racines dès 1975) sur le lien entre ce processus d'intégration européenne et le maintien d'un projet national.

Ceci se manifestait dans les titres de nombreuses publications, ouvrages ou numéros spéciaux de revues : « Le labyrinthe de la Saudade » (1978), « Penser le Portugal aujourd'hui » (1979), « Identité culturelle et humanisme universalisant » (1982), « Sur l'identité nationale : enquête » (1983), « Nation/nationalisme » (1985), « Portugal, le défi nationaliste. Psychologie et identité nationales » (1985), « Nation : fin ou métamorphose » (1990) « L'Europe introuvable. Jalons pour une mythologie européenne » (1991), et un peu plus tard « Héritage tricolore » ...[53].

C'était l'époque où se tenaient dans le cadre somptueusement boisé de la Bibliothèque de l'Imprimerie nationale, à Lisbonne, des débats aux intitulés comme : « Le Portugal, la CEE et la renaissance du (des) nationalisme(s) »[54], débats qui se prolongeaient alors jusque dans les dossiers spéciaux d'une presse d'extrême gauche a priori non suspecte de passion pour la question nationale[55].

---

[53] Je donne quelques exemples de titres, dans l'ordre chronologique (il s'agit d'essais, à l'exclusion de toute source historienne ou littéraire) :
- *Le labyrinthe de la Saudade*, 1978 (Eduardo Lourenço, Lisbonne, Sagres-Europa, seconde édition en 1988)
- *Pensar Portugal hoje*, 1979 (Joao Martins Pereira, Lisbonne, Don Quixote),
- *Identité culturelle et humanisme universalisant,* 1982 (Vitorino Magalhaes Godinho, le Braudel portugais, Institut Portugais d'Enseignement à Distance, Lisbonne),
- *Sobre a identidade nacional, inquerito*, 1983 (*Prelo*, Revista da Imprensa Nacional, Lisbonne, n° 1),
- un numéro spécial de la revue *Prelo* a été consacré à Eduardo Lourenço, l'auteur du *Labyrinthe de la Saudade*, en 1984,
- *Naçao/nationalismo* 1985 (*Prelo*, Revue de l'Imprimerie nationale, Lisbonne, n° 9),
- *Portugal, o desafio nationalista. Psicologia e identidade nacionais*, 1985 (Rui Aragao, Lisbonne, Teorema),
- *Naçao: fim ou metamorfosa*, 1990 (José Fernandes Fafe, Imprimerie nationale, Lisbonne)
- *L'Europe introuvable. Jalons pour une mythologie européenne*, 1991 (Eduardo Lourenço, Paris, Métailié), puis - *Herança tricolora* (Francisco Louça, Lisboa).

[54] « Portugal, a CEE e o renascimento do(s) nacionalismo(s) », 23 avril 1990, rencontre à la Biblioteca da Imprensa Nacional - Casa da Moeda, à l'initiative conjointe de la revue *Risco* et de l'Imprensa Nacional, avec Carlos Pimenta, Joao Cravinho, Jorge B. de Macedo et José Fernandes Fafe.

[55] Journal *Combate*. *Combate* est le journal du Parti Socialiste Révolutionnaire, une formation politique très singulière (ce cas portugais est très original en Europe) puisqu'elle réunit, à la fin des années 1980, après le reflux de la vague révolutionnaire de la deuxième moitié des années 1970, des militants et des cadres venus du maoïsme (du MRPP, Mouvement pour la Réorganisation du Parti du Prolétariat et de l'UDP, Union Démocratique Portugaise) et des militants venus du trotskisme (du

Dans une conférence de 1982, Vitorino Magalhaes Godinho, le grand historien portugais des Découvertes, le « Braudel portugais », professeur au département de sociologie de l'Université Nouvelle de Lisbonne[56], caractérisait ce contexte comme celui de :

> *« la crise récente [qui] oblige[ait les Portugais] à mettre en cause les fondements d'affirmations communément acceptées, puisqu'il s'agit de la fin d'un Empire de cinq siècles dans lesquels, selon toutes les idéologies, [les Portugais] étaient profondément engagés ou au moins impliqués, un Empire qui paraissait inhérent à la définition du Portugal et des Portugais ».*

J'étais alors réceptif à ce type de questionnements, sur un mode assez proche de Vitorino Magalhaes Godinho qui, dans cette même conférence de 1982, l'exprimait ainsi :

> *« Quelle est la Nation, ou quel est le Portugal possible dans le monde d'aujourd'hui, dans un monde ouvert, entre le rouleau compresseur de l'homogénéisation universalisante et les autonomies régionales et locales qui prétendent réduire substantiellement la part de quelque pouvoir qui se situe entre elles et l'humanité ? Cette réflexion nous conduit à poser le problème de savoir ce que nous sommes, si nous pourrons être une Nation, si nous fûmes une Patrie, et ce que cela signifie »*[57].

***Et quel nouveau récit de l'histoire du Portugal ?***

Notons que ce questionnement est ouvert par Vitorino Magalhaes Godinho dans une occurrence très précise dont la portée institutionnelle n'est pas mineure : il s'agit d'une conférence de clôture du cycle de conférences pour les professeurs d'Histoire de l'enseignement secondaire, réalisées au Musée d'Ethnologie de Lisbonne, pendant l'année universitaire 1981-1982 et ce cycle, à la date et dans le lieu où il se déroule, est très significatif de la nécessité dans laquelle se trouvent les Portugais, après 1974, de réexaminer leur histoire, en même temps que la manière de la transmettre.

Les programmes scolaires ont fait l'objet d'une commission de révision en 1974-1975, et surtout on réinsère dans le programme des lycées l'enseignement spécifique d' « Histoire du Portugal » que le salazarisme avait supprimé dans les années 1960 :

> *« Il est symptomatique que [dans cette décennie] le Ministère de l'Education ait résolu de supprimer l'Histoire du Portugal comme discipline autonome*

---

groupe portugais affilié à la 4ème Internationale). Ce regroupement permettra plus tard, en s'adjoignant d'autres groupes et associations, la formation d'une coalition électorale plus large nommée « Bloco de Esquerda » (Bloc de gauche) capable de remporter, dans les années 1990, pour l'extrême gauche, quelques sièges au Parlement de la République (laissant le MRPP dans un grand isolement, et sans capacité électorale).

[56] Diplômé de sciences économiques et sociales, en 1955, à l'Ecole pratique des hautes études, à Paris, et docteur en histoire, en 1959, à la Sorbonne, puis professeur à l'Université de Clermont-Ferrand, il rejoint comme professeur le département de sociologie de l'Université Nouvelle de Lisbonne, à sa fondation, après le 25 avril 1974.

[57] Vitorino Magalhaes Godinho, « Reflexao sobre Portugal et os Portugueses na sua historia » (« Réflexion sur le Portugal et sur les Portugais dans leur histoire »), *Reflexoes sobre Historia et Cultura Portuguesa*, 1985, op. cité.

*dans l'enseignement secondaire pour l'intégrer dans celle de l'Histoire Universelle. On dira que le régime [salazariste] lui-même avait cessé d'avoir confiance dans le discours historique patriotique destiné aux adolescents »*[58].

Dans le temps qui suit le 25 avril 1974, et dans ce processus de réappropriation, aux fins d'une nouvelle transmission, d'un nouveau discours historien sur le pays, le rôle de la jeune Université Nouvelle de Lisbonne a été déterminant, en donnant en même temps aux sciences sociales le champ de développement, de visibilité et de légitimité institutionnels qui leur avait été jusqu'alors interdits au Portugal, à l'exception des programmes de recherches soutenus pendant un temps par la Fondation Calouste Gulbenkian et de l'instillation progressive de la sociologie, sous le couvert de l'honorabilité de l'étude « du travail et de l'entreprise », à l'ISCTE, Institut des Sciences Sociales du Travail et de l'Entreprise, dans le cadre de l'Université dite classique de Lisbonne.

Important aussi le rôle direct de Vitorino Magalhaes Godinho lui-même, qui n'est pas seulement le grand historien portugais de la période des Découvertes : non seulement lui est confié en 1974, par le nouveau régime, la fonction ministre de l'Education et de la Culture, mais il fut alors le responsable plus direct encore de cette redéfinition du « Cours d'Histoire du Portugal » dans l'enseignement secondaire portugais[59]. Il n'est pas anodin non plus que ces charges de réorganisation de l'enseignement sur l'histoire de la nation aient été confiées à un savant des Découvertes portugaises, qui avait projeté, sur cette part souvent héroïsée de l'histoire nationale, non seulement son regard d'humaniste, mais sa science d'historien formé à l'Ecole des Annales.

C'est dans cette conjoncture intellectuelle, culturelle et politique que le cinéma portugais m'est apparu comme une véritable « plaque sensible » de la situation subjective où le Portugal se trouvait, tant sur le plan des œuvres cinématographiques qu'il produisait, que sur le plan de certaines caractéristiques du groupe professionnel qu'il constituait : une « plaque sensible » de ce cycle accompli par le Portugal de 1974 à 1990, et un lieu de questionnements sur les évolutions à venir.

Sur la question délicate de la nation, à la fois entendue comme objet de l'analyse sociologique ou anthropologique, et comme lieu de l'action et des pratiques sociales, je me situais donc dans la double perspective suivante : premièrement, le lieu national reste un lieu déterminant de structuration des comportements politiques ; deuxièmement, il reste un lieu significatif de production de narrations et d'imaginaire culturel.

### *3.4. Le lieu national, lieu de structuration des comportements politiques*

Le thème et le registre de la « nation » ont été trop souvent, et restent encore souvent, niés comme cadre pertinent d'analyse, au motif (sinon exprimé, au moins intériorisé), des appropriations et des instrumentalisations conservatrices et « nationalistes », dont il était (et dont il reste) l'objet.

---

[58] José Mattoso, « Historia Nacional e Nacionalismo », *Naçao/Nacionalismo, Prelo*, Revista da Imprensa nacional/Casa da Moeda, n°9, Lisboa, octobre-décembre 1995.

[59] Vitorino Magalhaes Godinho fut aussi responsable du Groupe d'études de culture portugaise de l'Institut Portugais d'Enseignement à Distance qui, créé en 1981, a statut d'établissement d'enseignement supérieur, dépendant du ministère de l'Education.

***Les réticences, savantes et profanes, face à l'objet « nation »***

Devant la question de la nation, il y a, on le sait, une forte tradition de réticence, et d'inaccomplissement des analyses, dans la tradition sociologique ainsi que dans la tradition ethnologique, attitude qui compte diverses explications possibles.

Ces réticences de la sociologie des fondateurs face à l'objet « nation » sont bien étudiées par Dominique Schnapper, qui parle des *« réticences des sociologues »*[60], par Pierre Birnbaum, pour qui sur ce point *« les sciences sociales furent longtemps muettes et indifférentes ... »*[61], et par Gérard Noiriel, qui évoque *« les dilemmes de la sociologie »* devant le thème national[62]. Daniel Fabre fait une analyse tout à fait semblable, et compatible, pour la tradition ethnologique, sous le titre : *« La nation : ce qui nous échappe »*[63].

Les explications à cette situation vont du souci de la sociologie naissante de se pencher sur la question de l'organisation sociale à travers, avant tout, la question des classes et de la division du travail, à son souci de se pencher sur « des individus réels » et de contourner un phénomène qui passait pour abstrait et, de plus, pour sociologiquement difficilement conceptualisable, en passant par l'ambition universaliste des pères fondateurs de la discipline, même s'ils n'ont pas toujours su tenir en la matière, en des temps de violente exacerbation des chauvinismes, la distance et l'objectivité attendues d'une posture universaliste[64].

Concernant cette difficulté de conceptualisation, sociologues, anthropologues et historiens d'aujourd'hui (et même ceux qui s'y sont frontalement appliqués) persistent à déclarer la nation impossible à définir par des critères objectifs autant que subjectifs, ainsi qu'à analyser :

> *« Ni les définitions objectives ni les définitions subjectives ne sont satisfaisantes, et les unes comme les autres sont trompeuses. Dans tous les cas, l'agnosticisme est la meilleure attitude que puisse adopter un étudiant qui s'aventure pour la première fois dans ce domaine, et ce livre ne proposera aucune définition a priori de ce qui constitue une nation. Nous prendrons comme hypothèse de travail que tout groupe suffisamment important en*

---

[60] Dominique Schnapper, 1994, op. cité.

[61] Pierre Birnbaum, *Sociologie des nationalismes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

[62] Gérard Noiriel, 2001, op. cité.

[63] Daniel Fabre, « L'ethnologue et les nations », dans *L'Europe entre culture et nations*, Paris, 1996, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.

[64] Ce fut le cas du jeune Weber de la conférence de Freiburg en mai 1895, où il manifeste un *« nationalisme à résonance biologique qui s'exprimera par une agressivité raciste antislave »* (Jean-Rodrigue Paré, « Les 'écrits de jeunesse' de Max Weber : l'histoire agraire, le nationalisme et les paysans », Revue canadienne de science politique, septembre 1995 ; cité par Pierre Birnbaum, 1997, op.cité) et, dans une moindre mesure, du Weber de la maturité, qui a *« fait sien sans hésitation »* le nationalisme de son temps (Raymond Aron, *Les étapes de la pensée sociologique*, Gallimard, 1967). Sur ces questions du rapport de Max Weber à la « nation », on peut se reporter à *Max Weber et la politique allemande*, de Hans Mommsen (Paris, Presses Universitaires de France, 1985) et *Max Weber et les relations ethniques. Du refus du biologisme racial à l'Etat multinational*, d'Elke Winter (Les Presses de l'Université Laval, 2004).

*nombre dont les membres se considèrent comme faisant partie d'une même 'nation' sera considéré comme tel »*, écrit Eric Hobsbawm en 1990[65].

*« Nation, nationalité, nationalisme sont autant de notions notoirement difficiles à définir, à fortiori à analyser. Les théories vraisemblables restent d'une minceur qui tranche sur l'influence considérable que le nationalisme a produit sur le monde moderne »*, écrivait, en 1983, Benedict Anderson[66].

Et Hugh Seton-Watson, en 1977 :

*« Ainsi suis-je forcé de conclure qu'on ne peut concevoir de 'définition scientifique' de la nation : reste que le phénomène a existé et existe »*[67].

Ces réticences ne se limitent pas à la pratique savante de la sociologie ou de l'ethnologie, car elles se vérifient également dans les pratiques profanes, et notamment dans une tradition politique marquant les mouvements et les partis de gauche, dont on tend (et qui tendent eux-mêmes) à oublier aujourd'hui qu'on a basculé, à la fin du 19ème siècle, *« d'un nationalisme à l'autre »* et que les valeurs du patriotisme et de la nation leur furent longtemps associées[68].

Pourtant, comme le rappelle pragmatiquement Hugh Seton-Watson, la question nationale existe bien, et, pour ma part, j'étais alors convaincu qu'il ne servait à rien de faire comme si elle n'existait pas, au plan intellectuel comme au plan politique, et que, sur ces deux plans, il n'était sans doute pas inéluctable qu'à cette question ne soient apportées que des réponses chauvines et réactionnaires : il existe une réalité de la « question nationale », qui n'a pas de raison d'être reconnue et traitée par les seules forces intellectuelles ou politiques ayant pour tradition de la constituer en leur usuel cheval de bataille conservateur.

***Le retour, au début des années 1980, des études sur la nation et les mouvements nationaux***

La première partie des années 1980 fut marquée par un franc retour du thème national dans les recherches anthropologiques, sociologiques et historiennes, notamment avec l'impulsion que vont lui donner les sciences sociales de langue anglaise, comme les travaux

---

[65] Eric Hobsbawm, *Nations and nationalism since 1780. Programme, myth, reality*, 1990, dont j'utilise la traduction française de Dominique Peters : *Nations et nationalismes depuis 1780. Programme, mythe, réalité,* Paris, Gallimard, 1992.

[66] Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflection on the Origin and Spread of Nationalism*, dont la première édition a été publiée à Londres (Verso) en 1983. Dans le présent travail, j'en utilise la version française (*L'imaginaire national*, traduction d'Emmanuel Dauzat), dont la transformation du titre, dans cette importation du livre d'Angleterre en France, mérite une observation : l'éditeur (La Découverte, à Paris) a décidé que, pour la France, le terme « communauté(s) » du titre original, devait disparaître et que le terme « national » monter d'un rang.

[67] Hugh Seton-Watson (*Nations and States. An inquiry into the Origins of Nations and the Politics of Nationalism*, Westview Press, Boulder, Colo., 1977, page 5), *« auteur d'un essai sur le nationalisme qui est de loin le meilleur et le plus complet en anglais*, selon Anderson, qui le cite.

[68] Raoul Girardet, *Le nationalisme français. Anthologie, 1871-1914*, Paris, Le Seuil, 1983.

d'Ernst Gellner[69], de Benedict Anderson[70] ou d'Eric Hobsbawm[71], et ceux, d'orientation différente aux précédents, d'Anthony Smith[72]. Eric Hobsbawm, qui souligne que le nombre d'ouvrages :

> *« qui éclairent véritablement le problème de la nature des nations et des mouvements nationaux ainsi que leur rôle dans le développement historique »* [a été plus important] *« au cours des vingt ans qui se sont écoulés de 1968 à 1988 que pendant toute autre période antérieure deux fois plus longue »,*

n'en identifie que trois (dans une liste des onze ouvrages qu'il sélectionne en appui de son observation, et dont aucun n'est français) qui soient antérieurs aux années 1980[73].

Ces travaux de langue anglaise que je viens de citer, je n'en ai à cette date, pour ma part, pas encore pris connaissance, ne les découvrant que plus tardivement, dans les années 1990. Dans les années 1980, ayant, notamment, beaucoup travaillé la question du rapport des paysans à l'Etat et à la politique[74], j'étais plus familier d'une entrée plus indirecte dans la question nationale (la nation, l'Etat-nation et leurs différentes figures historiques) soit par le biais de travaux sur la sociologie de l'Etat (notamment ceux de Pierre Birnbaum[75]) ou sur

---

[69] Ernst Gellner, *Nations and nationalism*, Basil Blackwell, Oxford, 1983. Edition française : *Nations et nationalisme*, Paris, Payot, 1989.

[70] Benedict Anderson, 1983, op. cité.

[71] Eric Hobsbawm a signé en 1983, avec Terence Ranger, *The Invention of Tradition* (Cambridge University Press), avant de publier en 1990, aux mêmes éditions, *Nations and nationalism since 1780*, 1990, op. cité.

[72] Anthony Smith, *The ethnic origins of nations*, Oxford, Blackwell, 1988.

[73] Eric Hobsbawm, 1992, op. cité.
Ces ouvrages pionniers sont, outre celui de Charles Tilly, *The formation of national states in Western Europe* (Princeton, 1975), largement utilisé et commenté par les sociologues politiques en France, celui de John W. Cole et Eric R.Wolf, *The hidden frontier : ecology and ethnicity in a alpine valley* (New York et Londres, 1974) et celui du tchèque Miroslav Hroch, *Social preconditions of national revival in Europe* (Cambridge, 1985, mais l'édition originale est de 1968, à Prague).

[74] Une première orientation de mon travail de recherche sur le Portugal a failli être la question de la relation des paysans portugais aux exigences de l'intégration européenne de leur agriculture, comprise dans la spécificité des structures agraires portugaises (« minifundio » au nord, « latifundio » au sud). Deux événements d'ordre différent en ont décidé autrement : la mort prématurée de Placide Rambaud, qui, après la séquence ruraliste de ses recherches, venait d'engager une réflexion sur l'Europe, et avec qui j'avais commencé un bout de chemin dans cette perspective, à l'Ecole des hautes études en sciences sociales, en 1989, et la rencontre avec la puissance créatrice du cinéma portugais, en 1990, qui en ont décidé autrement. Mes premiers séjours de recherche au Portugal en 1989 et 1990, sur l'intégration européenne du Portugal, portent la marque de cette éventuelle orientation.

[75] Pierre Birnbaum et Bertrand Badie, *Sociologie de l'Etat*, Paris, Grasset, 1979, notamment. Ces travaux, d'abord découverts dans un remarquable cours d'agrégation reçu de Pierre Birnbaum à l'Institut d'études politiques de Paris, sont pour moi des indicateurs de la pertinence d'une sociologie historique de l'Etat (au sens d'une sociologie qui apprend de - et en ce sens respecte - l'historicité des situations) pour avancer dans une sociologie historique de la nation.

l'histoire du capitalisme (comme ceux d'Immanuel Wallerstein[76]) soit par celui de travaux sur l'histoire de la « socialisation nationale » et de la « nationalisation de la société »[77] en France, comme ceux de Maurice Agulhon[78] et d'Eugen Weber (Eugen Weber se différenciant de Maurice Agulhon dans ses conclusions sur la processus de transformation des *« peasants into Frenchmen »*)[79], ou l'entreprise collective dirigée par Pierre Nora[80] et le retour final sur la France de Fernand Braudel (*L'identité de la France*[81]). Dans ce groupe, les travaux de Maurice Agulhon sur les modalités du ralliement des paysans à l'idée républicaine en France au milieu du 19ème siècle, et donc de leur rapport au sentiment national sont, rappelons-le, des travaux pionniers, si on les rapporte à la période d'effacement du traitement de l'objet « nation » par l'histoire et les sciences sociales en France. Ce sont à vrai dire les seuls qui soient nettement antérieurs au retour de la question nationale dans l'anthropologie de langue anglaise.

La question nationale, disais-je plus haut, ne saurait être réduite au seul constat de la « saturation » qu'en a produite une longue histoire d'instrumentation réactionnaire de cette question[82]. L'ouvrage, publié en 1997, du géographe Yves Lacoste, *Vive la nation. Destin d'une idée géopolitique*, qui se propose d'engager le débat *« pour une idée nouvelle de la nation »*, ouvrage très mal accueilli dans la « gauche intellectuelle » française à l'époque, conforte rétrospectivement ce diagnostic. Yves Lacoste y écrit dès le premier chapitre :

---

[76] Immanuel Wallerstein, *Le capitalisme historique*, Paris, La Découverte, 1985.

[77] La formule est d'Etienne Balibar, « La forme nation : histoire et idéologie », dans : Etienne Balibar et Immanuel Wallerstein, *Race, nation, classe. Les identités ambigües*, Paris, La Découverte, 1988, page 125. Elle est reprise par Gérard Noiriel dans « Nations, nationalités, nationalismes », chapitre 4 de *Etat, nation et immigration. Vers une histoire du pouvoir*, Paris, Belin, 2001.

[78] Maurice Agulhon, *La République au village*, 1970, puis *Marianne au pouvoir*, Paris, 1989.

[79] Eugen Weber, *La fin des terroirs. La modernisation de la France rurale, 1870-1914*, Paris, Fayard, 1983.
Paru en 1976 aux Presses de l'Université de Stanford, sous un titre américain qui dit mieux que le titre français l'enjeu de « nationalisation des sociétés paysannes » et de « francisation » des paysans, *Peasants into Frenchmen*, l'ouvrage d'Eugen Weber plaide la thèse de l'extrême retard de l'intégration des paysans français à l'ensemble national. Même si cette thèse a été très discutée en France (on a pu reprocher à Eugen Weber de ne s'être intéressé qu'aux campagnes situées au sud de la fameuse ligne Saint Malo-Genève du baron Charles Dupin, et d'avoir privilégié l'étude de régions de montagne, par définition plus isolées), ce livre a pu néanmoins jouer un rôle de mise en garde contre les dangers d'idéalisation, en termes de précocité et de solidité, du processus de construction de l'unité nationale en France, qui, pour l'auteur, n'est vraiment réalisée, sous l'impulsion de la 3ème République, qu'au 20ème siècle.

[80] La considérable entreprise dirigée par Pierre Nora, qui donne les trois tomes collectifs des *Lieux de mémoire* (*1. La République, 2. La nation, 3. Les France*, Gallimard, 1984-1992), entreprise dont le commencement, contemporain des travaux britanniques cités plus haut, marque vraiment la reprise en compte en France de l'objet « nation ».

[81] Fernand Braudel, *L'identité de la France. Espace et histoire*, Paris, Arthaud, 1986.

[82] Yves Lacoste, *Vive la nation. Destin d'une idée géopolitique*, Fayard, Paris, 1997.

*« Nombre d'intellectuels ressentiront ce titre comme une provocation, car il n'est pas 'politiquement correct', de nos jours, d'invoquer la nation. Bien plus, certains trouveront vraiment irresponsable de prétendre relancer ce qui fut le cri de Valmy contre l'invasion, alors qu'un parti nationaliste d'extrême droite dénonce les immigrés comme des envahisseurs et demande leur exclusion. Voilà justement pourquoi je me suis lancé dans cette aventure, car je pense qu'il est extrêmement dangereux de laisser au Front national ce qui est encore - quoi qu'on en dise - une idée-force »*[83].

Sans doute aucun, le lexique de la nation (« nation », « Etat-nation ») est-il d'ores et déjà marqué par une telle « saturation », à cause précisément de cette domination, ancienne et renouvelée, des usages réactionnaires qui en ont été faits, à la fois dans l'ordre de la pratique sociale, et dans l'ordre du discours, et à cause aussi du défi que le caractère multinational des origines des habitants de nos sociétés contemporaines impose aux vieux Etats-nations, sommés de se redéfinir.

Sans doute aucun, faut-il savoir prendre acte de cette « saturation » dans le choix et l'emploi des termes que nous pratiquons, sur de tels sujets.

Mais le cadre national, comme espace de référence pour des représentations et pour des conduites ou pour des décisions, n'en disparaît pas pour autant, et le « national », comme « matière » à réfléchir ces conduites ou ces décisions, non plus.

***Question nationale et question sociale***

Ainsi, dans l'ordre politique, il n'est ni impossible ni déraisonnable de soutenir l'idée que la politique aurait pour « matière » les trois éléments que sont : la question sociale, la question nationale et la question de la démocratie. Et que chaque dispositif politique existant, dans l'histoire ou dans le présent de la politique, apporte un type de réponse qui lui est spécifique à chacune de ces questions. D'où la possibilité que s'établisse, dans les discours politiques comme dans les pratiques étatiques, un certain type de « jeu » entre le registre de la question sociale et le registre de la question nationale - la question nationale ayant elle-même deux versants : celui de la relation d'un Etat-nation aux autres, sur la scène du monde, c'est-à-dire la question de la guerre et de la paix ; et celui de la relation, dans l'espace de cet Etat-nation, entre les « nationaux » et les étrangers, c'est-à-dire la question nationale « de l'intérieur », si on peut dire.

Les occurrences historiques sont nombreuses où on a vu des forces politiques et des gouvernements pratiquer un traitement croisé et pervers de la question nationale, dans l'une ou l'autre de ses composantes, *contre* la question sociale, ou pour déplacer un terrain politique fortement travaillé par cette question sociale.

L'historien et critique littéraire Henri Guillemin, chrétien qui s'est partiellement formé dans la proximité de Marc Sangnier et du mouvement du *Sillon*[84], a proposé de stimulantes interprétations de la séquence 1789-1870 en France, mettant à jour des fils qui relient l'histoire de la Révolution française à celle du déclenchement de la guerre de 1870 et de la Commune de Paris[85], ou encore ce qui rapproche la situation de 1870-1871 à celle de 1940[86] (incluant

---

[83] Yves Lacoste, *Vive la nation. Destin d'une idée géopolitique*, Fayard, Paris, 1997.

[84] Henri Guillemin, *Une certaine espérance. Conversations avec Jean Lacouture*, Paris, Arléa, 1992, et *Parcours*, Paris, Le Seuil, 1989.

[85] Henri Guillemin, *L'avènement de M. Thiers et Réflexions sur la Commune*, Gallimard, 1971.

l'analyse du déclenchement de la guerre de 1914-1918). Il y décrypte le type de relation croisée que la bourgeoisie, en France, entretient à la question sociale et à la question nationale : garantir l'ordre social à l'intérieur du pays, et contenir le danger révolutionnaire, fût-ce au prix de la trahison nationale et du pacte avec l'ennemi (Bazaine et Thiers en 1870, Pétain et Laval en 1940)[87].

Marc Bloch, dans *L'étrange défaite*, cet ouvrage intellectuellement si courageux, rédigé dès l'été 1940, ne suggère pas tellement autre chose quant aux causes profondes de l'effondrement de 1940, dépassant même Guillemin quand il interroge non plus seulement, chez ce qu'il appelle chez *« le bourgeois de chez nous »*[88], le comportement « national » des élites, mais la tension (« pacifiste », quand le fascisme submerge l'Europe) entre question sociale et question nationale telle qu'elle se donne, quatre années après juin 1936, chez les ouvriers, dans le peuple et dans les organisations syndicales et politiques qui le représentent[89].

Dans l'Europe de l'entre deux guerres, les organisations fascistes ne firent, au fond, pas autre chose qu'instrumenter la question sociale par la question nationale, que ce soient les « nationaux-socialistes » du « Parti national-socialiste *ouvrier* allemand » en Allemagne, ou les Doriotistes (et autres) en France (et dans d'autres pays). Et plus près de nous dans le temps, le général Jaruzelski en Pologne en décembre 1981, quand il tenta de monnayer par un coup d'Etat et la proclamation de l'état d'exception, la répression de Solidarnosc contre la promesse d'une non-intervention de l'armée soviétique en Pologne, ce qui revenait à garantir une « solution polonaise » à la question du maintien de l'ordre social et politique auprès d'un peuple polonais qui avait largement rejoint le mouvement « Solidarité », depuis août 1980, étendu sa base sociale et gonflé ses forces.

Ou, encore les gouvernements qui mettent en tension la question des « étrangers » quand ils sentent faiblir leur légitimité sur le terrain de la question sociale, comme en France le gouvernement Juppé, en 1996, quand il tenta de masquer son incapacité à répondre aux exigences, sur les services publics, du grand mouvement social de novembre et décembre 1995 par la mise en œuvre d'une législation plus répressive sur la question des étrangers, cette fois face au mouvement des sans-papiers de mars 1996, dit « de Saint-Bernard », bien que surgi à l'Eglise Saint-Ambroise à Paris[90].

Les occurrences sont nombreuses aussi, et ce peuvent être partiellement les mêmes, où des partis ou des mouvements progressistes, ou « de gauche », n'ont pas su articuler leur

---

[86] Henri Guillemin, *Nationalistes et nationaux (1870-1940)*, Paris, Gallimard, 1974.

[87] Sur 1870-1871 : *« Ah ! Dieu merci ! Les Prussiens sont là ! C'est le cri universel des bourgeois »*, observation de Flaubert dans une lettre du 29 avril 1871, citée par Henri Guillemin, 1971, opus cité, page 260. Sur 1940, c'est la tentation du mot d'ordre *« Plutôt Hitler que le Front Populaire ! »*, qu'on lit, diversement décliné, avant l'effondrement de mai 1940, dans une certaine presse.

[88] La prudence de cette expression (*« le bourgeois de chez nous »*, plutôt que « la bourgeoisie française ») signale un chef d'œuvre de définition, où se manifeste, dans la conjoncture de la France des années 1930, l'exercice le plus précautionneux et le plus rigoureux, à mon sens, de définition sociologique de la bourgeoisie qu'on puisse donner, et auquel doivent beaucoup, me semble-t-il, les catégories d'analyse de Bourdieu sur la domination de classe (*L'étrange défaite).*

[89] Marc Bloch, *L'étrange défaite*, Gallimard, 1945.

[90] J'en détaille l'analyse dans l'article, déjà cité : Jacques Lemière, 2001, « Le mouvement des 'sans-papiers' en France (1996-1998). Eléments de périodisation et d'analyse ».

mobilisation sur la question sociale à un engagement franc et véritable (et progressiste) sur la question nationale. Ceci correspond à différents types de situations.

Soit un tel engagement n'a pas du tout été pratiqué, cas dans lequel ces partis ou mouvements ont laissé la question nationale en errance, sous le seul effet des instrumentations réactionnaires, et n'ont considéré que la seule question sociale : c'est l'exemple des grèves et de la politique du gouvernement du Front populaire à l'heure de la guerre civile espagnole et de l'armement hitlérien.

Soit la question nationale est investie et placée dans un jeu trouble et pervers avec la question sociale, la seconde étant mise en avant dans un déni de la première : ce sont, par exemple, les tracts et des journaux clandestins du parti communiste français qui, en juillet 1940, interpellent le gouvernement de Vichy (quand celui-ci est en train de mettre en place les premières lois antisémites) sur le point que les ouvriers français veulent *« du pain, et non des juifs »*, et enjoignent ainsi le gouvernement de s'atteler à la réorganisation des transports et de la production[91].

Soit la question sociale est annulée par un certain usage de la thématique nationale : c'est l'exemple du gouvernement d'union de la gauche, en janvier 1982, dont le premier ministre devant faire face à une grève des ouvriers spécialisés (d'origine étrangère, le plus souvent) de l'atelier de peinture de l'usine Renault de Flins, déclare que cette grève, qui porte pourtant sur des revendications sociales bien identifiées comme telles (le passage au statut de P1 pour les OS), est *« étrangère aux réalités sociales de la France »*[92], et dont le ministre de l'intérieur désigne le lendemain ces grévistes comme *« chiites »*, dans un contexte géopolitique troublé par la révolution iranienne de 1979 où on associe le chiite khomeyniste à la figure du terroriste international ; ou c'est l'exemple encore celui du parti communiste français qui, à la même date, lance une campagne générale sur le thème « Fabriquons français », dans un pays où la majorité des ouvriers non qualifiés, sur les chaînes de montage de l'industrie, est désormais d'origine étrangère.

### *3.5. Le lieu national, lieu de production de narrations et d'imaginaire*

C'est la seconde perspective.

Il me semblait que le cadre national, comme instance ou comme échelon des phénomènes sociaux, était beaucoup trop vite déclaré comme dépassé, du fait de la montée en puissance de l'échelon local ou régional, d'un côté, et de la valorisation des nouveaux lieux d'action ou de décision « transnationaux » ou « supra-nationaux », de l'autre.

(Pour ne pas faire d'anachronisme, n'omettons pas qu'on ne parlait pas encore, en 1990, de « mondialisation » ou de « globalisation », qui ne deviendront un thème de préoccupation pour nos sociétés et pour les sciences sociales qu'à la toute fin des années 1990)[93].

---

[91] Voir Jean-Yves Boursier, « Le Parti communiste français et la question nationale, 1936-1944 », Thèse de doctorat, sociologie politique, Université de Paris-8, 1989.

[92] Sylvain Lazarus examine cette « inversion » (une désignation confessionnelle et culturelle en lieu et place d'une désignation de désignation sociale) et ce qu'elle exprime d'une mise en dérive complète du mot « immigré » par rapport à son assise classiste (le « travailleur immigré » des années 1970) dans *Anthropologie du nom*, 1996, op. cité.

[93] Ce n'est par exemple qu'en 2000 que l'Association internationale des sociologues de langue française prend le thème de la mondialisation ou de la globalisation comme thème central d'un de ses congrès, le 16ème, à l'Université Laval, à Québec.

***Le national entre le local et le global***

En Europe occidentale, on commençait pourtant à déjà apercevoir la solidarité qui pouvait s'établir, dans leur affirmation simultanée, entre ces deux « niveaux », le supra-national et l'infra-national : le niveau communautaire européen (tel qu'il s'exprime par son appareil bureaucratique permanent) ne parvenait guère à dissimuler sa préférence pour les régions (ou pour les petites nations), et le niveau régional projetait ses attentes et ses ambitions dans un développement de la « construction européenne ».

Dans un ouvrage paru en 1970, et très caractéristique du régionalisme et de l'affirmation des *« minorités nationales ethniques et culturelles »* dans l'après-1968[94], Morvan Lebesque écrivait déjà :

> *« L'Europe unie ne saurait être une Europe massifiée mais une Suisse équilibrant les droits de ses cantons ; et par là j'entends, au-delà des Etats, les minorités nationales, ces communautés ethniques et culturelles que M. Grandmoujin appelle d'un si beau nom, les 'justes patries'. Justes en effet par leurs dimensions et devant l'histoire, les minorités nationales doivent participer pleinement à l'Europe - à cette échelle aussi, la volonté d'être ensemble ne se conçoit que dans l'épanouissement des pluralismes ».*

Pourtant cet auteur ne prônait pas la dissolution du *« tiers pouvoir »* représenté par l'échelon étatique national :

> *« Mais, dira-t-on, à quoi bon conserver les Etats si les nations* [entendre les minorités nationales] *renaissent ? La raison nous répond que dans le système fédéral européen, l'Etat, non plus tyran mais régulateur, sert d'intermédiaire indispensable. Entre la base et le sommet, les responsabilités régionales et l'Autorité européenne, s'insère naturellement ce tiers-pouvoir sans quoi les 'cent drapeaux d'Europe' risqueraient la balkanisation »*[95].

*« Ecologie, région, Europe fédérée, même avenir »* résumait Denis de Rougemont, une décennie avant Morvan Lebesque, dans le cours d'une réflexion sur l'histoire de l'Europe et de l'idée européenne ; Denis de Rougemont[96], cité par Edgar Morin qui, lui, écrit, en 1987, évoquant ce qui se passe à partir des années 1960 en *« Bretagne, Alsace, Corse, Flandres, Wallonie, Galles, Ecosse, Euzkadi, Catalogne »* :

> *« Il y a donc désormais, au sein des Etats-Nations d'Europe occidentale, des aspirations infra-nationales qui tendent à sauvegarder, au sein des Nations mêmes, et parfois contre l'Etat, la polyculture de ces nations. L'Etat-nation*

---

[94] Morvan Lebesque, *Comment peut-on être breton ? Essai sur la démocratie française*, Paris, Le Seuil, 1970.

[95] Morvan Lebesque, 1983, opus cité, pages 224 et 225. « L'Europe aux cent drapeaux » est une expression empruntée, nous dit Morvan Lebesque, au titre d'un ouvrage, de 1934, du militant culturel et politique breton Yann Fouéré, *« qui fut en 1932 l'inventeur de la formule Europe supranationale ».*

[96] Denis de Rougemont, *Vingt-huit siècles d'Europe. La conscience européenne à travers les textes, d'Hésiode à nos jours*, Paris, Payot, 1961. Cité par Edgar Morin, *Penser l'Europe*, Paris, Gallimard, 1990 (édition originale en 1987).

*commence à être pris en sandwich entre ces aspirations infra-nationales fortes, et une aspiration supra-nationale encore faible, mais peut-être déjà apte à s'associer à l'aspiration infra-nationale »*[97].

*« Les phénomènes culturels sont pluridimensionnels »*, rappelait en 1982 l'historien portugais Vitorino Magalhaes Godinho, présentant, sur un mode qui apparaît aujourd'hui bien classique, leurs divers *« étagements »*[98].

A l'échelon local et à l'échelon régional s'expriment incontestablement des pratiques culturelles, et existent *« des complexes culturels ordonnés autour des sites ou des paysages en tant que contours géographiques d'une manière de vivre »*. Au sommet, l'échelon transnational et cosmopolite dispose *« l'immense espace des grandes religions œcuméniques, de la science, des technologies, des moyens de communication de masse extrêmement puissants et multinationalisés, voire au service d'impérialismes larvés, et encore la diffusion de certaines formes d'art »*. Dans cet espace paradoxal, en même temps que se loge la tendance vers *« l'homogénéisation accablante »*, s'exprime aussi *« la tension créatrice vers l'universel humaniste respectueux des diversités »*.

Entre les deux pôles, le cadre national joue son rôle de *« synthèse intermédiaire et médiatrice »*, qui d'une part rassemble les différences intra-nationales, et d'autre part dresse des barrières à *« l'homogénéisation mortelle du monde »*. Prenant en charge le refus de l'uniformité, l'échelon national *« filtre les expériences de tous les hommes de toute part et de tous les temps, et en fait l'intégration contrôlée »*.

Pareillement, il me semblait qu'entre le local (ou le régional) et le supranational (ou le transnational), ce cadre national, qui, selon cet auteur, *« filtre »* et *« fait l'intégration contrôlée des expériences de tous les hommes de toute part et de tous les temps »* restait culturellement efficient, et particulièrement s'agissant de l'industrie, et de l'art, du cinéma, comme je l'ai suggéré plus haut avec l'évocation des exemples allemand ou iranien.

Concernant l'art et la culture, et concernant le cinéma, très spécialement, j'étais dans une vision proche de celle ainsi exprimée par Vitorino Magalhaes Godinho, après avoir souligné la nécessité, dans un pays, d'une *« conscience des problèmes nationaux »* :

> *« J'ai souligné le mot « national » et je pense qu'il est en ce moment extrêmement important : parce que la nation est la médiatrice entre les identités et différences locales ou régionales, et l'humanisme universalisant auquel d'un autre côté nous tendons ; par là même, elle est ainsi un cadre privilégié pour de grandes actions qui permettent de résister au rouleau compresseur de l'homogénéisation du monde, qui nous menace, comme au morcellement en petites unités inopérantes qui s'ignorent les unes les autres, comme le sont si souvent les petites contrées ou les petites régions »*[99].

---

[97] Edgar Morin, 1990 (1987), op. cité.

[98] Vitorino Magalhaes Godinho, *Identité culturelle et humanisme universalisant*, Instituto Português de Ensino à Distância, Lisbonne, 1982.

[99] Vitorino Magalhaes Godinho, « Introduction », *Reflexoes sobre a historia e a cultura portuguesa*, 1985, op. cité.

J'étais très attentif à ce que le cinéma portugais disait spécifiquement du Portugal (et ce cinéma en disait beaucoup), en même temps que soucieux aussi d'équilibrer cette prise en compte de la question nationale par une préoccupation de l'universel.

J'étais très confiant dans l'idée d'une dialectique du *singulier* et de l'*universel* telle que la dessinait Pierre Vidal-Naquet, avec des mots plus heureux peut-être car moins emphatiques, dans sa préface à *L'invention de la politique*, le grand livre de Moises Finley, l'historien britannique de la Grèce antique :

> *« Ce que les Athéniens nous ont légué de plus général (la tradition de la démocratie grecque) est ce qu'ils ont de plus particulier, ce qui faisait le lien de leur communauté »*[100].

Je n'hésitais à penser que cette dialectique s'appliquait assez bien au cinéma portugais que je découvrais, la question du Portugal en représentant le pôle du « plus particulier » ; la matérialisation, que j'y lisais, d'une confiance dans le cinéma comme art en constituant le pôle du *« plus général »*.

C'est avec cet état d'esprit que j'abordai, en 1990, une expérience singulière de « passeur culturel », dans mon propre espace national, en France, de cette cinématographie portugaise qui, elle, portait haut les couleurs de son histoire et des caractères propres de sa culture nationale.

Il est probable qu'on compliquerait sérieusement aujourd'hui, quinze ans plus tard, cette vision très classique, en la confrontant, mondialisation oblige, à l'anthropologie de la mondialisation, et à la pensée de la « post-nationalité » contemporaine, que propose Arjun Appadurai[101]. Bouleversant de fond en comble la définition du « local » (certains auteurs parlent de « glocalization »), cette anthropologie détruit ce type d'analyse « par étagements » (local, national, global). Rien n'empêcherait néanmoins de maintenir, contre certaines conclusions d'Appadurai, une hypothèse d'assez bonne résistance du cadre culturel national, et d'une très forte résistance pour ce qui concerne le cinéma dit « d'auteur ».

Avant de procéder à la présentation et à l'auto-analyse de cette expérience, précisons que c'est seulement à partir de 1993-1995 que des publications appuyées sur des enquêtes anthropologiques et historiennes vont venir informer, détailler et enrichir la connaissance du rôle joué par l'art et la culture dans la *« création des identités nationales »*.

### *A partir de 1993-1995, de nouvelles études sur le rôle de l'art et de la culture dans le récit national*[102]

Cette deuxième moitié des années 1990 est véritablement caractéristique d'une conjoncture intellectuelle, y compris dans ses prolongements institutionnels, où sont

---

[100] Pierre Vidal-Naquet, préface à : Moises Finley, *L'invention de la politique*, Paris, Flammarion, 1985.

[101] Arjun Appadurai, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Editions Payot et Rivages, Petite Bibliothèque Payot, pour l'édition française, 2001 (et 2005). Regents of the University of Minnesota, 1996, pour l'édition originale américaine.

[102] Ou du récit « national impérial », quand il s'agit de produire l'imaginaire qui accompagne la construction par un Etat-nation d'un empire colonial.

mobilisés des arguments pour une explication du fait national comme mobilisation artistique et culturelle.

Je pense, concernant la formation des nations en Europe, aux travaux, portant sur tous les arts et formes culturelles, d'Anne-Marie Thiesse (1999)[103] et à ceux de Franco Moretti, sur le roman (2000)[104], à des diverses études sur la Belgique et ses « mythologies » (1995-1996)[105], ainsi qu'aux travaux d'Edward Saïd sur le rôle du roman dans la formation du destin colonial des grandes nations impérialistes (1993, mais 2000 seulement pour sa publication en français)[106].

C'est dans cette conjoncture que s'est inscrit également le colloque de la mission du Patrimoine ethnologique, à Tours, à la fin de 1993, et la publication en 1996 de l'ouvrage collectif qui en est issu[107], après qu'en 1992, au Creusot,

> *« la mission du Patrimoine ethnologique [ait convié] les chercheurs européens à réfléchir aux relations qui unissent ethnologie, patrimoine, identité/altérité, lien national et nationalisme »*[108].

S'agissant spécifiquement du cinéma, ce n'est qu'en 1998 qu'apparaît, en France, adossée à la définition que Benedict Anderson donne de la nation comme *« communauté politique imaginée »*, une proposition, assez systématique, de penser *« la consanguinité du cinéma et de la nation »*, sous la figure de la *« projection nationale »*, avec l'ouvrage de Jean-Michel Frodon[109]. Cet ouvrage fut précédé de sa préfiguration sous la forme d'un article homonyme donné en 1997 au numéro intitulé « Anciennes nations, nouveaux réseaux » des *Cahiers de médiologie*, fondés par Régis Debray[110].

---

[103] Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales, Europe 18ème - 20ème siècle*, Editions du Seuil, Paris, 1999.

[104] Franco Moretti, *Atlas du roman européen, 1800-1900*, Paris, Editions du Seuil, 2000 (1997 pour l'édition italienne originale), surtout pour son premier chapitre « Roman et Etat-nation ».

[105] *Histoire des nations belges*, Lode Wils, éditions Quorum, Ottignies (1996 pour l'édition française, et 1992 pour l'édition flamande). *Les grands mythes de l'Histoire de Belgique, Flandre et Wallonie*, sous la direction d'Anne Morelli, Editions Vie Ouvrière, à Bruxelles, 1995. *Historiographie et politique en Belgique*, Hervé Hasquin, Editions de l'Université de Bruxelles et Institut Jules Destrée, 1996. Plus tôt, pour la France, voir les travaux de Suzanne Citron.

[106] Edward W. Saïd, 2000 (1993, édition originale), op. cité.

[107] Sous la direction de Daniel Fabre, *L'Europe entre cultures et nations*, publié par les Editions de la Maison des sciences de l'homme, à Paris, en 1996, dans la collection « Ethnologie de la France, Regards sur l'Europe ».

[108] Gérard Ermisse, avant propos à *L'Europe entre cultures et nations* (sous la direction de Daniel Fabre), op. cité, page IX.

[109] Jean-Michel Frodon, *La projection nationale, Cinéma et nation*, Paris, Editions Odile Jacob, 1998. La thèse de Jean-Michel Frodon sera présentée et discutée plus loin.

[110] Jean-Michel Frodon, « La projection nationale », *Anciennes nations, nouveaux réseaux, Cahiers de médiologie*, numéro 3, 1997.

Beaucoup plus tard, au printemps 2005 puis au printemps 2006, une revue française de cinéma ayant toujours marqué une attention pour la présence de la question nationale dans les films qu'elle analyse, la revue *L'art du cinéma,* a consacré successivement deux numéros thématiques à l'analyse de films, de diverses origines nationales, explicitement réunis pour la raison qu'ils ont *« au cœur de leur propos la question du devenir d'un pays »*[111].

Concernant l'édition au Portugal, et concernant le cinéma portugais, le premier ouvrage à inscrire, dans son titre *(« Portugal, un portrait cinématographique »)* et dans sa table des matières, une préoccupation explicite du lien entre cinéma et pays n'est apparu que très tard, en juillet 2004, et encore se dédouble-t-il entre des contributions qui s'opposent, certaines contributions y décelant une liaison effective et expressive, et d'autres une liaison négative et stérilisante : liaison positive, par exemple, dans « O Nosso Caso » [« Notre cas »], contribution poétique et photographique des artistes Regina Guimaraes et Saguenail, issue d'un travail cinématographique homonyme sur le cinéma portugais ; liaison négative pour le dialoguiste, acteur et sociologue Paulo Filipe Monteiro qui voit le cinéma portugais comme écrasé par *« le poids d'une nation »* [« O fardo duma naçao »][112].

## 4. Une recherche adossée sur une pratique d'acteur culturel

### *4.1. Une expérience singulière de « passeur culturel » de films portugais en France*

Ceci étant rappelé, je voudrais présenter maintenant cette expérience singulière, qui fut la mienne depuis 1990, de « passeur culturel » d'une partie de la cinématographie portugaise en France. Je voudrais en dégager deux ordres d'observations.

En premier lieu, comme je l'ai dit en ouvrant cette introduction, je voudrais en retenir ici les éléments qui éclairent les conditions méthodologiques de réalisation de cette recherche ainsi que ce que fut la position du chercheur[113].

En second lieu, je voudrais aussi témoigner des premières manifestations et des premières formes de présence, dès le début de cette expérience de « passeur », de mon

---

[111] Elisabeth Boyer, « Présents de pays », introduction au n°46-47-48-49, *Présents de pays* de la revue *L'art du cinéma*, printemps 2005. Le numéro suivant (50-51-52), présenté *« en dyptique avec le précédent »* est paru au printemps 2006 sous le titre *Le pays en question.*
L'expression *« présent de pays »* est reprise d'une conférence d'Alain Badiou dans le cadre de *Cité-Philo 2002, semaines européennes de la philosophie*, à Lille, le 10 novembre 2002, conférence que j'avais suscitée, en accompagnement d'un cycle « Cinéma portugais : des films qui permettent la pensée du Portugal, de ses poètes, et du cinéma », que j'avais conçu et organisé.

[112] Nuno Figueireido et Dinis Guarda (coordination), *Portugal : um retrato cinematografico*, Lisboa, Numero, 2004. Je reviendrai dans le cours de ce travail sur le type de position prise, sur la question, par Paulo Filipe Monteiro.

[113] J'ai été invité, comme chercheur, à présenter cette expérience, le 21 janvier 2001, dans le cadre d'un séminaire du Mastère *Comunicacçao, Cultura e Linguagens* du Département de Sociologie de l'ISCTE (Institut Supérieur des Sciences du Travail et de l'Entreprise) de l'Université de Lisbonne. Une partie, mais une partie seulement, des éléments de ce que je présente ici sont librement inspirés par cette communication, qui avait pour titre : « Quelques réflexions à propos d'une expérience d'intervention sur le cinéma portugais artistique en France ».

interrogation sur le lien entre création cinématographique et lieu national ; et me faire aussi l'historien, dans l'objectivité des archives de cette expérience, de ma propre démarche, et de la première qualification du cinéma portugais qui y fut proposée.

Il s'agit de disposer les éléments qui me permettront ensuite d'indiquer, en me plaçant autant qu'il est possible dans une position d'auto-analyse, ce que cette position spécifique de « passeur » a induit dans le processus de la recherche (c'est ce que je ferai dans le point suivant : 4.2. « Une nécessaire auto-analyse de cette double position »).

***La fondation d'une association « pour la connaissance du cinéma portugais »***

L'intention, que je m'étais donnée, de soumettre de premières observations et une hypothèse initiale sur le lien cinéma/événement politique/lieu national à une connaissance plus précise, et si possible assez systématique, du cinéma portugais, m'a conduit à m'engager dans une expérience de « passeur culturel » de cette cinématographie, sous la forme de la fondation et de l'animation d'une association « pour la connaissance du cinéma portugais » : ce sont les termes exacts de sa dénomination officielle, *« Cineluso, association pour la connaissance du cinéma portugais »*, tels qu'ils furent déclarés en mars 1990 à l'administration compétente, en même temps que le fut son objet officiel, publié dans le Journal du même nom : *« contribuer à la connaissance du cinéma portugais au moyen de toutes manifestations appropriées (projections, conférences, publications) »*.

Cette association, fondée en mars 1990 à Rouen, a, selon les cas, pris directement en charge ou accompagné, entre 1990 et 2002, de nombreuses manifestations de présentation de films portugais dans des lieux différents en France. D'abord, entre décembre 1990 et janvier 1995, à un rythme annuel, les « Journées de cinéma portugais de Rouen », puis, pour ne nommer que les principales, des rétrospectives de films portugais dans des festivals, à Nantes et à Aix-en-Provence en 1994, à Dunkerque en 1996 puis en 1998, à Pau en 2001 ; au Studio National des Arts Contemporains du Fresnoy à Tourcoing en 1999 ; et enfin, en 2002, au festival *Travelling* de Rennes et, la même année, dans le cadre de *Cité-Philo* (6èmes semaines européennes de la philosophie) à Lille[114].

A sa fondation, une distinction est faite entre « connaissance » et « reconnaissance », à partir de l'idée que, sur la base de sa singularité, est alors attribuée en France au cinéma portugais une notoriété (une reconnaissance) qui n'est pas à la hauteur de la connaissance véritable qu'on en ait. En atteste le premier document public où ce projet culturel soit décrit (l'éditorial du catalogue de la première Semaine de cinéma portugais de Rouen, en décembre 1990[115], qui est en même temps celui du programme et du communiqué de presse de la manifestation), document qui précise, dans son incipit, l'objet de cette « connaissance » :

> *« Au Portugal existe un cinéma, singulier, dans ses thèmes, dans ses formes, dans les parcours et les destins de ses artistes, dans ses procédures de production et de distribution.*

[114] On en trouvera une présentation plus détaillée et une chronologie dans la partie 4 de l'annexe 1 : « S'entretenir, rencontrer, observer. Répertoire des situations d'enquête ». L'association *Cineluso pour la connaissance du cinéma portugais*, re-localisée à Lille en 1995, existe toujours, bien qu'actuellement ralentie dans son activité par d'autres activités concurrentes.

[115] « Présentation », *Catalogue de la Semaine de cinéma portugais*, Rouen, Cineluso.

*C'est un cinéma audacieux, car inventif dans son rapport aux œuvres écrites, en même temps que soucieux des textes ; libre dans son usage du temps, dans le rythme et la durée des films ; plus émancipé qu'ailleurs des lois dominantes de la production d'images et des esthétiques télévisuelles.*
*C'est le cinéma d'une terre qui donne des poètes et où les poètes sont célébrés.*
*En France ce cinéma est plus reconnu que connu.*
*Nous voulons rendre possible cette connaissance ».*

La fondation de l'association *« pour la connaissance du cinéma portugais »* coïncidait donc avec le souci d'engager un processus de recherche sur le terrain portugais. Entre l'engagement dans l'intervention culturelle, d'une part, et le projet de recherche, de l'autre, il n'y avait pas de lien absolu de préméditation, mais l'idée d'une articulation raisonnée. Il y avait une passion véritable pour les œuvres cinématographiques que le Portugal adressait hors de ses frontières, leur singularité irréductible, leur souci des formes, leur interrogation sur le Portugal en même temps que sur le cinéma, et un très sincère désir de faire partager, y compris publiquement, cette passion. Il y avait la conscience que cette entreprise de transmission pouvait avoir un certain caractère d'utilité publique, pour les spectateurs qui, en France, découvriraient ses œuvres comme pour les artistes portugais dont les œuvres seraient montrées.

Il y avait, aussi, la certitude que cette activité, très effective, de transmission, avec tout ce qu'elle impliquait aussi de travail de contact et d'organisation, était le plus sûr moyen de rendre plus proche de moi un pan significatif de la réalité sociale et culturelle de ce Portugal éloigné de 2000 kilomètres, en même temps qu'elle m'approcherait du milieu professionnel du cinéma portugais. Je voyais dans cette position de « passeur culturel » un mode irremplaçable d'entrée dans cette société dont j'avais tant à apprendre, à commencer par la langue.

Une telle activité de programmation et d'action culturelle, dans un tel cadre associatif, aura sans aucun doute été extrêmement dévoreuse d'énergie et de temps, et il n'est pas imaginaire de dire qu'elle aura, logiquement et paradoxalement, pesé sur les délais de rédaction de cette thèse ; mais, indépendamment de toutes ses autres vertus, elle aura été un mode d'entrée irremplaçable dans le réel de la situation portugaise. Elle a constitué un cadre très privilégié pour l'enquête, qu'elle soit enquête sur les films (visionnement), ou enquête sur les cinéastes saisis dans leur milieu (entretiens, rencontres, observation).

Peut-être a-t-elle été aussi une manière de contribuer, sans jamais faire de dépenses somptuaires et toujours avec un grand souci du bon usage des subventions publiques (qu'elles soient françaises ou portugaises[116]), à la solution de certaines questions logistiques de financement des déplacements et séjours de recherche : quand l'acteur de l'action culturelle

[116] Outre des prêts de films par l'Institut Portugais du Cinéma et la Cinémathèque Portugaise, les *Journées de cinéma portugais de Rouen,* par exemple, étaient régulièrement subventionnées ou aidées (autrement que par des subventions) par l'Etat français (Direction Régionale de l'Action Culturelle, Ministère de la Culture), le Département de Seine-Maritime, les Villes de Rouen et de Mont-Saint-Aignan, par l'Etat portugais (Ministère des Affaires Etrangères, Direction générale des affaires consulaires et des Communautés portugaises, *Institut Camoes* de Lisbonne, Ambassade du Portugal à Paris, Consulats du Portugal à Rouen, puis à Lille) et par la *Fondation Calouste Gulbenkian* à Paris et à Lisbonne. La TAP, Transports aériens portugais, transportait les cinéastes invités. Ponctuellement, *Cineluso* a eu le soutien financier de la *Fondation Oriente*, qui appuyait les initiatives valorisant le lien historique du Portugal à l'Orient.

se déplaçait au Portugal pour sa noble cause publique, le chercheur en sciences sociales, porteur de ses interrogations spécifiques, voyageait avec lui.

### *Un cadre privilégié pour l'enquête : visionner, s'entretenir, rencontrer, observer*

Le présent travail de recherche s'est appliqué à connaître *des films* et à les situer respectivement dans l'ensemble de la période dans laquelle ils avaient été conçus, produits, réalisés et diffusés, mais il s'est aussi appliqué à connaître *les parcours* de ceux qui les faisaient. Sous l'angle de ce questionnement du rapport du cinéma à l'idée nationale, en tant qu'elle était affectée par le post-25 avril, cette recherche s'est fondamentalement intéressée à *des parcours d'artistes.* L'enquête n'a été étendue aux institutions qui encadrent le cinéma portugais et aux producteurs que parce qu'il était nécessaire, et pour autant qu'il était nécessaire, de situer le cadre complet dans lequel, et sous quelles contraintes, ces artistes portaient leurs projets, en réunissaient des conditions de production, réalisaient ces films et oeuvraient à leur diffusion publique.

Le cadre associatif de l'action culturelle a été un cadre privilégié pour l'enquête : visionner, réaliser des entretiens avec les cinéastes, les rencontrer, observer leurs activités et leurs interventions publiques[117].

#### *Visionner*

Une règle a été appliquée au visionnement des films : ne pas avoir à découvrir les films sur un écran réduit (écran de télévision ou moniteur vidéo), mais sur leur support d'origine, sur grand écran et en situation de projection en salle obscure. J'ai fait à quelques reprises l'expérience de la mésaventure qui consiste à sous-estimer, ou à avoir l'impression de « ne pas avoir vu », un film qui est découvert sur petit écran, dans une édition en vidéo qui ne le sert pas spécialement : dans la plupart des cas, la projection sur l'écran de télévision ne restitue pas toute une série d'émotions, et (ce qui est très fâcheux pour un *« art du temps »*) *« avant tout, elle ne permet pas de voir le temps »*, me confirmait récemment un cinéaste portugais, à qui je faisais état du constat impressionnant de cette différence dans la projection comparée, en projection domestique sur écran vidéo et en projection en salle sur grand écran d'un film portugais récent[118].

Quand les films n'avaient pas été découverts ou ne pouvaient pas l'être à l'occasion de leur présentation dans un festival tiers (en France et à l'étranger), de leur sortie publique en salle commerciale ou dans quelques cas, en projection de presse préalable organisée par le distributeur ou par une structure de labellisation du secteur de l'art et essai (type Groupement des salles d'art et essai et de recherche), l'appui des institutions portugaises du cinéma a été décisif pour l'organisation de visionnements systématiques, soit dans les installations de la Cinémathèque Portugaise (à son siège central dans Lisbonne ou, quand celles-ci ont été construites dans la campagne nord de Lisbonne, à l'ANIM, Archives Nationales des Images en Mouvement), soit dans celles de l'Institut Portugais du Cinéma[119]. Les rares exceptions à

---

[117] Annexe 1, « S'entretenir, rencontrer, observer. Répertoire des situations d'enquête ».

[118] Il s'agissait précisément de *Quaresma*, de José Alvaro Morais, film de 2003.

[119] L'Institut Portugais du Cinéma (IPC, à sa fondation, suite à une loi de 1971), dont les fonctions correspondent au Centre National du Cinéma en France (CNC), a connu des modifications dans son appellation officielle dont l'histoire est très significative. Avant de revenir spécialement sur l'analyse de ces transformations et de leur signification, dans « L'évolution du métier de cinéaste au Portugal », j'utiliserai par convention cette appellation d'origine « Institut Portugais du Cinéma ».

cette règle ont été la découverte de quelques films peu accessibles sur une table de montage de la Cinémathèque Portugaise ou de l'ANIM, et de quelques autres sur écran vidéo, quand, malheureusement, et ponctuellement, l'Institut Portugais du Cinéma avait renoncé à mobiliser sa salle de projection sur grand écran.

Le travail plus approfondi sur les films, que permet la technique de la vidéo et, depuis quelque temps, du DVD, a toujours été postérieur (sauf ces rares exceptions) à la découverte du film ou à une nouvelle projection d'un film déjà connu, du film en salle obscure.

***S'entretenir et rencontrer***

Je détaillerai un peu plus loin les conditions particulières du recueil de la parole et du témoignage des cinéastes et autres professionnels, notamment pour ce qui concernait, dans ce processus, l'interférence possible entre l'activité culturelle et l'enquête[120]. Je souhaite ici préciser une autre règle, que je me suis donnée, qui concernait la connaissance des œuvres des artistes, et que j'ai appliquée autant qu'il était possible.

La règle était la suivante : ne pas solliciter d'entretien formalisé avec un cinéaste dont je n'avais pas préalablement pris connaissance de la totalité de l'œuvre filmée, de sorte à ne pas être pris dans les effets des discours construits, par la critique (portugaise ou internationale) ou par le milieu professionnel du cinéma portugais, sur le cinéaste concerné, et à être dans la meilleure position de connaissance directe et de respect de son travail final.

J'appliquais ainsi à mon enquête sur le cinéma et les cinéastes portugais une règle purement intuitive que je m'étais un jour donnée dans un voyage maritime, où j'avais refusé l'opportunité (pourtant tentante !) de rencontrer à son domicile un vieil écrivain renommé, pour la raison que je n'avais jamais de ma vie lu une ligne de ses romans et que j'estimais que, dans ces conditions, je n'avais pas de légitimité à le rencontrer[121].

Cette règle me semblait importante, et je n'attendais pas d'elle qu'un principe d'efficacité : qu'est-ce qu'un entretien avec un artiste dont on ne connaît pas l'entièreté de l'œuvre ? Elle attestait également, selon moi, d'un esprit de sérieux dans le rapport à l'œuvre qui devait crédibiliser, aux yeux des artistes, ma volonté de ne pas les aborder à partir de la réputation, de presse ou de bouche à oreille, qui les précédait (dont je n'étais évidemment pas exempt) et, à ce titre, je la range parmi les moyens de protection de l'indépendance de ma démarche. Cette règle était fort contraignante, mais, incontestablement, elle a densifié les temps d'entretien.

J'ai pu l'appliquer dans la quasi-totalité des cas des « entretiens », mais elle ne s'est cependant pas appliquée à des « rencontres », pourvoyeuses d'échanges de vues et d'informations, mais que je ne confonds pas, dans le dispositif de l'enquête telle qu'elle s'est construite, avec ces entretiens. Les entretiens se sollicitent, et répondent à des règles formalisées de déroulement ; les rencontres adviennent, et gardent un caractère informel[122].

---

[120] Voir, plus loin, « Recueillir la parole et le témoignage des artistes et autres professionnels ».

[121] C'était en 1987, à Tanger, et il s'agissait du romancier américain Paul Bowles, qui s'était établi de longue date dans cette ville, dont il est devenu une des figures littéraires.

[122] La liste détaillée, et chronologiquement classée, de ces entretiens et de ces rencontres figure dans l'annexe 1, « S'entretenir, rencontrer, observer. Répertoire des situations d'enquête ».
Au total 34 *entretiens* ont été réalisés, répondant aux règles de l'entretien semi-directif : entretiens avec des cinéastes (26, engageant 12 cinéastes différents), avec des producteurs (5, engageant 4

Un des effets de la règle évoquée plus haut a été quelquefois, faute d'avoir pu prendre connaissance intégrale de l'œuvre d'un cinéaste, de laisser au statut de « rencontre » avec lui ce qui aurait pu devenir « entretien ».

Prendre la connaissance entière de l'oeuvre supposait non seulement une mobilisation de temps, mais une mobilisation de moyens, dès lors que pour des films récents mais non encore distribués commercialement, ou pour des films anciens et retirés du marché de la distribution, il fallait obtenir et mobiliser les moyens d'une projection en salle, et, pour la mobilisation de ces moyens, il s'est vérifié que le statut « participant » de la recherche, adossé sur des initiatives de projection des films en France, et qui autorisait le recours aux institutions étatiques du cinéma portugais, fut capital.

***Observer***

Outre les lieux, à Lisbonne et à Porto, où vivent et travaillent les cinéastes et autres professionnels du cinéma portugais, dont la géographie particulière sera analysée plus loin[123], les lieux privilégiés de l'observation ont d'abord été, toute une série de situations (festivals, rétrospectives, tables rondes) dans lesquelles les cinéastes et/ou des acteurs portugais accompagnaient leurs films, et/ou dans lesquels des responsables institutionnels du cinéma portugais s'exprimaient. Ces occurrences pouvaient être de l'initiative directe de *Cineluso* (Rouen de 1990 à 1995, Lille en 1999 et 2002) ou accompagnées de près par *Cineluso* (Val de Marne en 1992, Nantes et Aix-en-Provence en 1994, Dunkerque en 1996 et 1998, Pau en 2001, Rennes en 2002).

Mon engagement personnel, lié à celui de *Cineluso*, dans la tenue de ces manifestations y renforçait mon intériorité à la situation.

A ces situations, s'en sont ajoutées d'autres, hors Portugal, où je pus être présent, et le plus souvent également intervenant : des rétrospectives tierces, des grandes, quelquefois exhaustives (Bobigny, 1992 ; Turin, 1999 ; Turin, 2000 ; Paris, 2001), et des moins grandes, car partielles (Amiens, 1993 ; Bruxelles, 2002). Mais aussi, au Portugal, des initiatives d'hommages à des cinéastes disparus (Antonio Reis, à Faro, 1997 ; José Alvaro Morais, à Faro, 2005), ou liées à des événements particuliers : commémoration du centenaire du cinéma au Portugal (Faro, 1996) ; anniversaire, organisé par la Cinémathèque Portugaise, des 90 ans de Manoel de Oliveira (Porto, 1998) ; inauguration des nouveaux locaux de la Cinémathèque Portugaise (Lisbonne, 2003).

---

producteurs) et avec des responsables institutionnels du cinéma portugais (3, engageant deux responsables et deux institutions différents).

Plus de 180 *rencontres* sont advenues : rencontres avec des cinéastes (différents des précédents, ce nombre ne recensant pas les multiples rencontres avec les cinéastes objet des « entretiens »), avec des producteurs et membres de structures de production (différents des précédents), avec des monteurs, ingénieurs du son ou assistants de réalisation, avec des actrices et des acteurs, avec des responsables d'institutions liées au cinéma, avec des responsables ou membres de structures de distribution et de programmation, avec des écrivains, avec des sociologues de la culture, historiens ou historiens du cinéma, avec des critiques de cinéma et journalistes, et avec des responsables institutionnels non liés au cinéma et des responsables, militants et témoins politiques.

Ne sont pas comptées dans ce nombre les rencontres professionnelles (colloques, échanges Erasmus-Socrates), non articulées directement à mon enquête, avec des collègues portugais sociologues d'autres spécialités que la culture.

[123] Voir, plus loin (page 48), « Un petit monde social géographiquement concentré à Lisbonne ... et géographiquement concentrés dans Lisbonne, dans une forte situation d'interconnaissance ».

Dans la plupart des cas, je dois d'y avoir été personnellement invité au rôle de « passeur » du cinéma portugais dans lequel je m'étais engagé.

S'y sont ajoutées cinq situations d'observation de cinéastes au travail (sans que toutefois cette recherche ne se soit nullement donné comme objectif une ethnographie du travail artistique) et deux situations, coïncidant par hasard avec ma présence à Lisbonne, inscrites dans des mouvements de protestation des cinéastes contre l'institution de financement du cinéma au Portugal (juillet 1993, mai 2003).

La liste ordonnée et chronologiquement classée de ces situations d'observation figure dans l'annexe « S'entretenir, rencontrer, observer. Répertoire des situations d'enquête » dans sa partie « Observer ».

***Les formes initiales de présence, dans cette pratique culturelle de « passeur », de l'hypothèse primitive sur cinéma et idée nationale***

Si je réinterroge, dans un esprit d'auto-analyse, les plus anciennes archives (octobre 1990) de ce travail de « passeur » culturel, je peux y retrouver les formes initiales de présence de cette hypothèse primitive sur le lien entre cinéma et idée nationale, appliquée au cinéma portugais.

Cette présence passe d'abord par le choix que je fis, pour commencer, d'une rétrospective intégrale d'un cinéaste (Paulo Rocha), pour la raison que ses derniers films, outre leur *« grande exigence esthétique »*,

> *« témoignent de sa réflexion sur l'Histoire et l'identité du Portugal, et de sa fascination pour les pérégrinations de portugais lancés dans l'aventure de l'Orient et dans la découverte de mondes nouveaux »*[124].

Il ne s'agissait pas d'un choix « à la mode » : ce cinéaste, dont la contribution au cinéma portugais était (et est) notoire, n'était pas alors dans une phase de succès : son dernier film du moment, *Les Montagnes de la Lune*, à l'affiche une seule semaine à Paris à la rentrée de septembre 1987, après une sélection au festival de Venise, et montré en octobre en une seule séance spéciale à la Cinémathèque Portugaise à Lisbonne, était resté, trois ans plus tard, commercialement inédit au Portugal.

Deux questions parmi celles qui sont posées, le 30 octobre 1990, à ce cinéaste, dans l'entretien réalisé et publié pour l'occasion, - la première et la dernière de l'entretien, et les deux seules qui ne se rapportent pas à son parcours et à son oeuvre propres -, mettent en jeu, l'une, une singularité du cinéma portugais, et l'autre (singularité de la singularité ?) son rapport particulier à la question du Portugal.

Singularité (c'est la première question) :

> *« Dire* 'il y a un cinéma portugais'*, ce n'est pas qualifier seulement d'un adjectif de nationalité l'existence de films et de cinéastes originaires d'un pays donné, en l'occurrence le Portugal. C'est souligner une singularité, à partir du sentiment que dans ce pays-là, une vision du cinéma continue à vivre, qui a souvent disparu et qui n'existe pas ailleurs. D'où vient, à votre avis, et comment la qualifiez-vous ? »*[125].

---

[124] « Présentation », *Catalogue de la Semaine de cinéma portugais*, Rouen, Cineluso.

[125] « Six questions à Paulo Rocha. Restitution vraie d'un entretien par fac-similé », *Catalogue de la Semaine de cinéma portugais*, Rouen, Cineluso.

Dans cette question, le point très important est que la définition recherchée du cinéma portugais n'est pas enfermée dans un strict critère de nationalité juridique des cinéastes ou des films, ce qui est marqué par la déclaration de l'existence d'une « situation » événementielle du cinéma portugais, sous la forme du : *« il y a [un cinéma portugais] »*. Une singularité a fait irruption dans ce cinéma de ce pays, qui ne s'étend pas nécessairement à tous les films et à tous les cinéastes qui en partagent la nationalité.

Rapport particulier à la question du Portugal (c'était la deuxième interrogation) :

> *« Le cinéma portugais en général (...), le vôtre en particulier (...) semble détenir une capacité particulière et forte de réfléchir la question du Portugal, la question de l'être national. Comment l'expliquez-vous, au-delà de la particularité du Portugal d'être, dans les rapports de force du monde d'aujourd'hui, un petit pays, en même temps que riche d'une grande histoire ? »*[126].

La place centrale donnée par le cinéma portugais à la réflexion sur la question du Portugal était donc d'emblée donnée comme un critère fondamental de sa singularité. Un article de la fin de 1992[127] parle d'un cinéma :

> *« singulièrement capable de réfléchir la question du Portugal, la question de l'être national, non comme seule interrogation historique, mais comme souci pour aujourd'hui (...) comme si, au Portugal, le cinéma se trouvait spécialement investi, plus que les autres arts, non seulement d'exprimer un imaginaire national, mais de penser et de soumettre à l'examen l'état de la conscience du pays ».*

***Trois critères pour définir le cinéma portugais comme une « situation »***

De ces premières séquences de l'enquête, liées à l'expérience de l'action culturelle à Rouen, il résulta une définition de cette « situation » du cinéma portugais qui tenait dans la formulation d'une *« triple hypothèse »*, que j'adoptai publiquement, pour la première fois, sous cette forme, dans un texte écrit en février 1994 :

> *« Des œuvres traitant le cinéma comme art moderne, des cinéastes se concevant comme des résistants à une normalisation industrielle et/ou européenne, et pratiquant sur un mode majeur l'interrogation sur la question*

---

[126] « Six questions à Paulo Rocha. Restitution vraie d'un entretien par fac-similé », *Catalogue de la Semaine de cinéma portugais*, Rouen, Cineluso. Le moment n'est pas venu d'examiner les réponses que fit, à ces deux questions, le cinéaste interrogé au début de cette expérience, mais on dira toutefois, par anticipation, qu'elles tenaient tout à la fois en des termes objectifs (l'absence d'industrie du cinéma) et dans des termes subjectifs (des éléments d'imaginaire, notamment secrétés par Lisbonne).

[127] Jacques Lemière, « Un cinéma qui lutte contre la fatigue du cinéma », article écrit pour les Rencontres cinématographiques du Val de Marne, *L'œil vers ... le Portugal*, novembre 1992, et repris, dans une version légèrement remaniée, pour le *Catalogue de la Semaine de cinéma portugais*, Rouen, Cineluso, janvier 1993.

*nationale. Voici ce qui fusionnait sous l'énoncé : il y a un cinéma portugais »*[128].

Cette définition était prise dans l'idée que le cinéma était un art *« national et séquentiel »*, comme l'atteste d'ailleurs le titre d'une conférence dans laquelle, deux mois plus tard, je systématisai l'argumentation du texte précédent : « Présence et absence de l'art du cinéma au Portugal, 1930-1994 »[129].

Cette définition de la singularité du cinéma portugais n'a cessé d'être mon guide dans l'enquête tant sur cette filmographie que sur la situation du métier de cinéaste au Portugal.

A partir de l'examen, sur un ensemble de films saisi sur la période des années 1970-1980, du sujet de ces films, de leurs caractéristiques formelles, des conditions économiques et techniques dans lesquelles ils ont été réalisés et du discours porté par leurs réalisateurs sur ces conditions, je proposais de qualifier cette singularité par le croisement des trois critères suivants : (1) invention formelle et inscription du cinéma dans une nouvelle étape de la modernité cinématographique, (2) affirmation de la liberté du cinéaste et recherche constante des moyens de cette liberté, contre toute norme industrielle, (3) primat donné à la pensée de la question nationale.

Trois critères que plus tard, un commentateur de ce texte, nommera comme *« le résultat d'une triple volonté »*[130] :

*Invention artistique*, parce que ces cinéastes s'inscrivent dans le mouvement du cinéma comme art, travaillent dans une dimension non figurative, refusent l'action et la psychologie, confrontent le cinéma aux autres arts (littérature, théâtre, peinture, opéra) et accordent un primat aux textes, qu'ils saisissent, dans leur traitement cinématographique, tout à la fois avec une grande rigueur et une grande liberté d'invention de formes. De sorte qu'ils ont dessiné une contribution portugaise tout à fait décisive à la modernité cinématographique de cette double décennie.

*Résistance à toute normalisation industrielle*, parce que les gestes et les temps de la réalisation sont au Portugal, dans cette période surtout, constamment tendus par la quête et la protection de la liberté de l'artiste, ce qui donne là-bas une figure très vite conflictuelle et sans cesse bouleversée, finalement jamais stabilisée, à l'histoire des rapports réalisateur/producteur et des rapports réalisateur/Etat, dans un contexte de cinéma non industriel. Mais aussi un contexte où la précarité économique de l'artiste et de l'oeuvre, qui est le prix payé de cette passion de la liberté, et qui peut être une source de souffrances, semble, sous certaines conditions, pouvoir être transformée en force esthétique.

---

[128] Jacques Lemière, « A quelles conditions y a-t-il un cinéma portugais ? », *Post-Scriptum, Cahier-mémoire de la culture portugaise en France*, Marseille, numéro 4, printemps 1994.

[129] Conférence du 23 avril 1994 au Musée archéologique Henri Prades, à Lattes (Hérault), publiée en janvier 1995 : Jacques Lemière, *Présence et absence de l'art du cinéma au Portugal (1930-1994)*, Rouen, Cineluso, 1995.

[130] Denis Lévy, « Manoel de Oliveira et le cinéma portugais », introduction à *Manoel de Oliveira*, revue *L'art du cinéma*, numéro 21/22/23, automne 1998 : *« Il y a eu, dans les années 1970 et 1980, une constellation singulière de films, identifiée avec pertinence par Jacques Lemière comme le résultat d'une triple volonté : invention artistique, résistance à la normalisation industrielle, et interrogation sur la question nationale portugaise ».*

*Interrogation sur la question nationale*, trait absolument central des oeuvres de cette séquence, et quelles que soient les formes de cette interrogation, entendue non pas comme le seul écho d'un imaginaire national constitué ailleurs (dans l'histoire, la littérature ...) et dont le cinéma se ferait le représentant, le porteur de la représentation, mais comme un véritable exercice de pensée, par les formes et les procédures mêmes du cinéma, rapporté à l'état de la conscience sur le pays.

Le processus de l'affaiblissement du salazarisme, à partir de 1968, puis de la contestation de la guerre coloniale et de l'Empire que la guerre vise à conserver, le 25 Avril 1974 lui-même et la période révolutionnaire qu'il ouvre, constituent le cadre à partir duquel l'idée du Portugal se trouve soumise au plus radical examen, et l'art cinématographique semble se fixer alors à lui-même comme tâche ce qui fut aussi une tâche que put, antérieurement, se donner la littérature (comme Fernando Pessoa fustigeant, et se proposant, par la pensée, de pallier l'abaissement national et la médiocrité de la vie politique portugaise du début du siècle) et qu'elle se donne encore au Portugal (dans le roman moderne portugais d'aujourd'hui, avec José Saramago et Antonio Lobo Antunes).

### *4.2. Une nécessaire auto-analyse de cette double position*

Se référer à cette expérience, associative et bénévole, d'acteur culturel est ici nécessaire, du fait que la nature même de cette expérience a influencé les conditions de la réflexion intellectuelle, nourrie de l'exemple portugais, sur ce lien cinéma/événement politique/pays, et qu'elle a déterminé le type de position, qu'en tant que chercheur j'avais par rapport à l'objet et au terrain de cette étude.

Cette position, en même temps que cette expérience, de fondateur et de principal animateur[131] d'un tel travail culturel d'accompagnement du cinéma portugais en France, doit donc être analysée ici, pour ce qu'elle engage des conditions de l'enquête sociologique et anthropologique ainsi ouverte sur la situation du cinéma portugais et sur la nature de son lien avec la situation politique nationale. Il s'agit d'une indispensable auto-analyse des conditions dans lesquelles a pu se déployer le travail d'investigation scientifique sur les questions que cette recherche veut traiter.

Cette position et cette expérience spécifiques, qui relève de la méthode de l'observation participante, ont déjà marqué le cadre de l'enquête sociologique et anthropologique au sens où le processus de connaissance du cinéma portugais ainsi initié, s'est lié, pour moi, dès la fondation de l'association *Cineluso*, à un processus public non seulement d'action culturelle mais aussi d'écriture sur le cinéma portugais.

Il n'est pas indifférent pour moi que l'association dont on parle porte officiellement et publiquement, dès sa constitution, les mots et les objectifs : *« pour la connaissance du cinéma portugais »*, manifestant ainsi une recherche de cohérence entre l'objectif de connaissance tel qu'il peut être porté par le chercheur en sciences sociales et l'objectif de connaissance tel qu'il peut être porté par l'acteur d'une action culturelle. Une telle recherche de cohérence,

[131] J'en ai partagé l'animation, de la fondation de l'association en 1990, jusqu'en 1993, avec Nazaré Torrao, alors lectrice de portugais à l'Université de Rouen, puis je l'ai animé seul à partir de 1993, quand la co-fondatrice, actuellement lectrice de portugais à l'Université de Genève, a quitté la France pour la Suisse.

sans sous-estimer la différence de registre qui caractérise les deux domaines, ne me semble pas de mauvais aloi[132].

***Ecrire sur le cinéma portugais, comme acteur culturel et comme chercheur***

On vient d'évoquer un engagement sous forme d'écrits publics sur le cinéma portugais. Ceci aura eu des conséquences pour le chercheur comme pour l'acteur culturel, dès qu'il s'est agi d'écrire des textes sur un cinéma portugais en train de se faire (*« work in progress »*), qu'il s'agisse d'écrire sur des œuvres anciennes ou nouvelles, ou encore sur des parcours singuliers d'artistes contemporains au travail.

L'acteur culturel, responsable de l'association organisatrice des « Journées de cinéma portugais », par exemple, écrivait des éditoriaux dans les catalogues des manifestations, pratiquait des entretiens (avec les cinéastes) destinés à y être publiés, composait et agençait ces catalogues avec des textes sur les films, publiait des brochures ou rédigeait des interventions ou conférences accompagnant des rétrospectives, ou encore des textes pour des festivals. Par ces actes d'écriture, il se considérait comme l'indispensable gardien d'un *sens intellectuel et artistique* donné au choix des films et à leur programmation, et donc à une représentation donnée du cinéma portugais. Cela affectait le moindre paragraphe de présentation d'un film ou la moindre notule sur un cinéaste, dès lors que l'entier de cette activité d'écriture était immédiatement articulé aux actes de programmation et d'organisation de l'expérience des œuvres par les spectateurs.

Le chercheur en sciences sociales publiait des articles, dans des revues professionnelles, ou faisait des communications dans des colloques ou séminaires universitaires, qui à chaque fois mettaient en jeu une analyse de la situation ou de la périodisation du cinéma portugais, en ce qu'elle intéressait, par exemple, la contribution du cas portugais à une meilleure connaissance des articulations entre la mondialisation et des résistances locales ou nationales à cette mondialisation[133], ou la manière dont la cinématographie portugais s'était faite l'écho de l'événement du 25 avril 1974[134], ou encore les transformations en cours dans le métier de cinéaste au Portugal : en cela, il veillait à ce que l'inévitable normativité en matière de préférences artistiques, ou l'incontournable système de jugement sur les effets de telle réforme de la législation en vigueur sur le financement du cinéma, ne vienne pas perturber l'analyse objectivante des phénomènes.

---

[132] C'est la leçon que je retire de ma lecture de la polyphonie des réponses à la question « A quoi sert la sociologie ? » dans l'ouvrage, paru sous ce titre, et sous la direction de Bernard Lahire : *A quoi sert la sociologie*, Paris, La Découverte, 2000.

[133] Jacques Lemière, « Un centre dans la marge. Construction et défense d'une exception cinématographique nationale : le cas du cinéma portugais », *Dynamiques locales et mondialisation, Cahiers lillois d'économie et sociologie*, coordonné par Michel Rautenberg, Paris, L'Harmattan, 2003.
Une traduction en portugais de ce texte a été publiée à Lisbonne par la revue de l'ISCTE, *Analise Social*, dans son numéro 180 (3ème trimestre 2006), sous le titre : « Um centro na margem : o caso do cinema português ».

[134] Jacques Lemière, « Le cinéma et la question du Portugal après le 25 avril 1974 », *Mémoires d'Avril, 1974-2004, trente ans de la révolution des œillets au Portugal*, numéro 80, octobre-décembre 2005, de la revue *Matériaux pour l'histoire contemporaine*, publiée par la Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine, Nanterre.

Sans aucun doute la double identité du rédacteur de ces textes (l'acteur de l'action culturelle, le chercheur en sciences sociales) s'est-elle faite jour dans les textes relevant de l'intervention culturelle : je me souviens d'un jugement du conseiller culturel de l'Ambassade du Portugal à Paris, un universitaire en détachement diplomatique, aujourd'hui revenu à ses fonctions de professeur à l'Université Nouvelle de Lisbonne, féru, entres autres savoirs, de cinéma et aussi de cinéma portugais, fidèle soutien de mon activité de programmation, qui avait un jour évoqué publiquement *« la minutie quasi-philologique de la rédaction des catalogues des Journées de cinéma portugais de Rouen »*. Ce jugement porté sur le travail d'action culturelle alors accompli m'apparaît comme un symptôme du fait qu'ont pu se rejoindre et se mêler les deux styles d'engagement intellectuel et d'écriture que je relevais plus haut.

Dans les deux cas (textes pour le public dans le cadre de l'intervention culturelle, textes pour la communauté académique dans les colloques et les revues), il faut remarquer que l'écriture se faisait sous le regard des professionnels du milieu cinématographique portugais : artistes, producteurs, responsables des institutions.

Et pas n'importe quels artistes (Manoel de Oliveira, le maître qui a traversé le siècle du cinéma, *« seul cinéaste encore en activité ayant tourné à l'époque du muet »*, comme il est devenu si courant de lire ici et là ... et tant d'autres artistes de grande qualité) ni n'importe quels producteurs (Paulo Branco, un des plus importants et des plus rusés producteurs européens, maîtrisant parfaitement, de surcroît, et la scène portugaise, et la scène française, où ses sociétés de production et de distribution sont doublement présentes) ni n'importe quels responsables d'institutions (à la tête de la Cinémathèque portugaise dans toute la période concernée, Joao Bénard da Costa, une figure intellectuelle du Portugal d'aujourd'hui[135] et, à ses côtés, José Manuel Costa, le bâtisseur du nouveau centre des archives cinématographiques portugaises, le plus moderne d'Europe, et subtil historien de cinéma et analyste du cinéma documentaire[136]).

J'ai, depuis 1990, sur le cinéma portugais, appris cet exercice de la liberté et de la responsabilité, et quelquefois tremblé pour l'appréciation qui serait portée, sur le système de jugements ou le dispositif de périodisation, implicite ou explicite, que j'avais mis en œuvre dans telle analyse, par tel cinéaste, ou tel écrivain de cinéma, mais surtout par les cinéastes, qui engagent tout leur être dans leurs créations, et qui sont extrêmement sensibles aux jugements portés sur leur travail et aux systèmes de classements qu'impliquent ces jugements.

Mais je n'ai abdiqué ni de mes propres hypothèses ni de mon libre jugement.

---

[135] Directeur adjoint, puis président de la Cinémathèque Portugaise, après avoir été responsable pour le cinéma (production, programmation et aide au cinéma) à la Fondation Calouste Gulbenkian de Lisbonne, il est écrivain de cinéma, et titulaire de chroniques dans la presse hebdomadaire (*O Independente*) puis quotidienne (*Publico*), après avoir été lié à la critique des années 1960 (*O tempo e O Modo*). Il a enseigné l'histoire du cinéma à l'Ecole supérieure de cinéma du Conservatoire national. Il est président de la Commission pour les commémorations nationales.

[136] Directeur adjoint de la Cinémathèque portugaise, il y conçoit et bâtit l'ANIM, *Arquivos Nacional das Imagens em Movimento* [Archives Nationales des Images en Mouvement]. Il impulse et anime depuis plusieurs années des festivals qui sont autant de lieux successifs de la projection et de l'analyse du cinéma documentaire au Portugal (Festival *Amascultura de Cinema Documental*, Festival *Doc-Lisboa*, *Encontros de Serpa*), et publie régulièrement des analyses sur le cinéma documentaire. Il enseigne l'histoire du cinéma à l'Université Nouvelle de Lisbonne.

Ce ne fut pas sans risques. J'ai souvenir du fait que cela m'ait coûté, une fois au moins, je crois bien, le refus d'un article dans une publication qui accompagnait, en Italie, une importante manifestation de cinéma portugais.

Il s'agit d'un article (titré : « A propos de la catégorie de cinéma portugais et de l'énoncé : 'il y a un cinéma portugais'»), que j'avais rédigé à la demande de Roberto Turigliatto, pour *Amori di Perdizioni, Storie di cinema portoghese, 1970-1999* (Edizioni Lindau, 1999) le livre édité à l'occasion d'une grande rétrospective de cinéma portugais, organisée par le 17ème festival de Turin.

Cet article n'avait pu, m'a-t-on alors dit à Turin, intégrer cette publication, pour des raisons de délais, parce qu'il avait fallu en reprendre une seconde fois la traduction en italien, qui dans un premier temps avait d'abord été fort mal faite. Je n'ai, au fond, jamais été complètement convaincu par cette explication officielle, et j'ai toujours pensé que deux caractéristiques de cet article pouvaient être la vraie cause de cette absence : un certain pessimisme que j'y manifestais, à ce moment, sur l'évolution à venir, « à terme », du cinéma portugais, d'un point de vue artistique général ; et une incontestable position de « centre » qui y était donnée, dans la configuration portugaise, à Manoel de Oliveira, à qui je donnais l'absolue primauté dans la résistance aux signes négatifs de cette évolution.

Cet article a été accueilli trois ans plus tard par la Délégation à Bruxelles de l'Institut Camoes, l'institution de diffusion à l'étranger de la culture portugaise, sous tutelle du Ministère des Affaires étrangères du Portugal, cette Délégation étant peut-être moins gênée que le Festival italien par les deux inflexions de ce texte : le festival italien, avec cette manifestation de grande ampleur, et dans sa relation axiale à la Cinémathèque portugaise (qui lui fournissait l'essentiel des copies des films, et un gros appui documentaire) se voulait assez volontiers propagandiste de la vision d'une dynamique positive du cinéma portugais, et se faisait assez œcuménique dans la répartition de ses mérites de cette cinématographie entre les différentes générations de cinéastes[137].

La vision du cinéma portugais défendue dans cet article est aujourd'hui objet de discussion au Portugal dans des travaux universitaires[138], dans un moment où l'université portugaise s'est engagée (ce fut loin d'être le cas dans le passé, même proche) dans la constitution du cinéma portugais comme objet d'études.

On touche là à la sensibilité extrême qu'a un tel cinéma, très dépendant du jugement de l'extérieur, à la représentation qui y est donnée de lui.

On reviendra de façon plus détaillée et plus explicite sur les raisons profondes de cette extrême sensibilité. Mais il est possible d'en donner un autre exemple.

Quelques années plus tôt, j'avais ainsi reçu, à la veille d'une conférence, sur la réception du cinéma en France, qui se déroulait dans un lieu stratégique pour l'image du

---

[137] Jacques Lemière, *A propos de la catégorie de cinéma portugais et de l'énoncé 'il y a un cinéma portugais'*, Délégation à Bruxelles de l'Institut Camoes, Ministère des Affaires étrangères du Portugal, Bruxelles, 2002.

[138] En 2003 : Tiago Baptista, *Tipicamente português. O cinema fictional mudo no inicio dos anos vinte* [Tipiquement portugais. Le cinéma fictionnel portugais au Portugal au début des années 1920], Dissertaçao de Mestrado em Ciências da Communicaçao, variante de Culturas Contemporâneas e Novas Tecnologias, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, mai 2003.
En 2004 : Paulo Filipe Monteiro, « O fardo duma nação » [Le fardeau d'une nation], dans l'ouvrage collectif *Portugal, um retrato cinematográfico* [*Portugal, un portrait cinématographique*], Numero - Arte e Cultura Ed., Lisbonne, juillet 2004.

cinéma portugais à Paris (c'était au Centre culturel portugais de la Fondation Calouste Gulbenkian à Paris, en 1995)[139], et sans doute aussi à un moment stratégique, un long fax qui m'était adressé par le président de la Cinémathèque Portugaise, et qui dressait un tableau honnête et complet de la situation d'alors de ce cinéma, mais un tableau coloré d'une inébranlable confiance en son avenir.

J'évaluai alors très bien, pour avoir reçu ce même président de la Cinémathèque, six semaines avant cette conférence, comme invité de la cinquième édition des *Journées de cinéma portugais* que j'organisais alors à Rouen, que son fax, amical, long et minutieux, était destiné à corriger une impression de doute sur la pérennité de « l'école portugaise » que j'avais laissé percer dans un débat public comme dans nos conversations privées à Rouen.

En même temps, cette liberté et cette responsabilité de l'écriture, non négociables, devaient au long cours rester compatibles avec mes bonnes relations avec chacun, relations absolument nécessaires à la poursuite du travail d'enquête dans ce petit monde social et professionnel du cinéma portugais, géographiquement concentré *à* Lisbonne et *dans* Lisbonne, dans une forte situation d'interconnaissance.

***Un petit monde social géographiquement concentré à Lisbonne***

Le petit monde social du cinéma portugais forme un milieu professionnel très réduit et, sauf quelques rares exceptions, c'est-à-dire, en fait, l'exception des artistes de Porto, il est concentré à Lisbonne : Lisbonne, la capitale, où se trouvent toutes les institutions publiques du cinéma et presque toutes les structures privées de production.

Il est important d'avoir dans l'esprit cet ordre de questions, qui concerne la géographie dans laquelle se situent et se meuvent les artistes, car il n'est pas sans influence sur ce que Pierre Bourdieu nomme la genèse et la structure du champ artistique[140]. En ce sens, cette géographie peut devenir une géopolitique des relations qui régissent, en termes de légitimité, le champ artistique concerné. L'exemple brésilien du « cinema novo », dans la décennie 1960, a par exemple montré que, dans son travail collectif de constitution d'une nouvelle légitimité artistique, *« cherchant à gagner pouvoir et prestige, à détrôner d'autres groupements et à éviter des rivaux »*, le groupe du cinéma novo, essentiellement associé à la ville de Rio de Janeiro, n'étendait pas sa reconnaissance aux artistes établis à Sao Paulo :

> *« Les cinéastes habitant à Sao Paulo - comme Joao Batista de Andrade, Renato Tapajos, Francisco Ramalho, Maurice Capovilla et Luiz Sergio Person - bien que tout à fait identifiés aux propositions 'cinemanovistes' n'étaient pas reconnus par ce groupe »*[141].

***L'exception des artistes de Porto***

Qu'en est-il dans le cas portugais ? Précisons et expliquons d'abord « l'exception des artistes de Porto ».

---

[139] « Heureux comme Dieu en France. A propos de la réception du cinéma portugais en France », conférence au Centre culturel portugais, Fondation Calouste Gulbenkian, Paris, mars 1995.

[140] Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ artistique*, Paris, Le Seuil, 1992.

[141] Marcelo Ridenti, 2005, article cité, « Artistes et politique : Brésil, années 1960 ».

Porto est une ville qui a joué un rôle très important (comparé à celui qu'elle joue aujourd'hui) dans les tous premiers débuts du cinéma portugais, notamment avec une tentative industrielle pionnière, la société *Invicta Filmes*. Puis elle a compté avec un ciné-club de très vieille tradition, le CineClube do Porto, très important dans les années 1950-1960, autour de sa figure centrale, le critique et militant culturel Alves da Costa. Enfin, elle a donné au cinéma portugais quelques unes de ses plus grandes figures contemporaines : Manoel de Oliveira, Antonio Reis, Paulo Rocha.

Y sont installés, depuis toujours, le grand et vieux maître, Manoel de Oliveira ; « l'école » des cinéastes d'animation de Porto, regroupés autour d'Abi Feijo ; et le couple très indépendant Régina Guimaraes et Serge Abramovici, connu quant à lui sous son nom d'artiste, Saguenail.

Pour chacun des trois cas, on ne donnera pas la même signification à ce trait, pourtant partagé, d'une localisation excentrée dans la capitale économique du nord, assez loin de la capitale politique, et principale ville du pays, qu'est Lisbonne.

Manoel de Oliveira est ainsi, sans conteste, un produit de Porto. Dans les travaux préparatoires de son film *Oliveira, l'Architecte*, le cinéaste Paulo Rocha, originaire de Porto, a pensé découvrir les preuves de sa *« théorie, un peu extravagante »* de cette *« production »* :

> *« Lisbonne fut toujours une ville impériale, la ville de la politique, des colonies, de la classe dirigeante. Porto, en dépit d'être plus petite, plus provinciale, industrielle et commerçante, est la ville par laquelle sont entrées dans le pays les diverses modernités économiques, culturelles et politiques.*
> *A Lisbonne existe un héritage arabe important, un goût sensuel pour les formes, mais qui est très mathématique, immatériel. Porto, c'est la peinture flamande, beaucoup plus concrète ; Porto est chrétienne au sens médiéval : le corps humain, la voix, l'âme. Ceci explique Oliveira. Si nous joignons, à la peinture flamande du 15ème siècle, le futurisme de Milan, les avions et la lumière électrique, nous avons Oliveira.*
> *Et nous avons Porto, une bourgeoisie qui se fiche du pouvoir central (...), qui veut faire les choses à sa manière (...). Durant le salazarisme, quand l'art officiel était rétrograde et quand le parti communiste imposait des valeurs qui n'étaient pas très modernes, pour moi il fut clair, après mes quinze ans, que Porto, à cause du commerce, était la ville moderne, des arts modernes : l'architecture, peut-être pas la musique, mais certainement le cinéma »*[142].

Pour Oliveira, qui a commencé à tourner à Porto dès 1930 à l'âge de 22 ans, qui a acquis sa réputation dans le cinéma portugais avant que Lisbonne n'y prenne la primauté actuelle, et qui est resté dans sa ville de naissance de même il s'est aussi tenu à distance esthétique et morale du cinéma de la période salazariste (l'un renforçant l'autre), le maintien à Porto est surtout l'indice d'une notoriété internationale qui lui a permis, à partir de 1990, dans le cadre de sa collaboration continue avec le producteur Paulo Branco, de développer son travail, sans toutefois contourner ni se passer complètement de Lisbonne, autour d'un axe Portugal/Paris qui, dans la combinaison de son travail et de sa vie personnelle, est avant tout un axe Porto/Paris[143].

---

[142] Paulo Rocha, « Isole sommerse » (« Iles submergées », entretien avec Roberto Turigliatto), dans : *Paulo Rocha*, coordonné par Roberto Turigliatto, Turin, Lindau, 1995.

[143] Dans les années 1990/2004 de cette collaboration avec Paulo Branco (leur rupture est intervenue en 2004), qui sont ses années de production les plus régulières, Oliveira a toujours fait le montage de ses films à Paris, où il séjournait, chaque fin d'hiver, pendant plusieurs semaines.

Pour les autres artistes de Porto, cette seule présence d'Oliveira contribue, je pense, à « déprovincialiser » Porto, sans que cela détermine leurs propres raisons de s'y maintenir. Pour le groupe des réalisateurs de cinéma d'animation de Porto, être à Porto, ou y rester, c'est surtout l'histoire d'une aventure de groupe, couronnée par un résultat majeur : la reconnaissance de compétences spécifiques dans le cinéma d'animation, qui a été surtout été marquée quand, à l'occasion de la manifestation *Porto, 2001, capitale européenne de la culture*, les institutions culturelles du pays et de la ville leur ont édifié à Porto, et confié la gestion, d'une « Maison du cinéma d'animation » : au Portugal, le cinéma d'animation, c'est dès lors, en quelque sorte, une spécialité de Porto. C'est le seul cas, me semble-t-il, une sorte de division géographique du travail cinématographique soit ainsi reconnue dans ce pays.

Pour le couple Regina Guimaraes et Saguenail, aux talents artistiques multiples (écriture, cinéma, théâtre, pour le volet créatif ; activité critique, édition de revue, programmation et enseignement de l'art pour les autres volets), leur localisation maintenue dans la ville du nord relève incontestablement d'une manifestation d'irréductible indépendance, et d'une certaine acceptation d'une position « à la marge », ce qui ne signifie pas pour autant un isolement complet par rapport au milieu professionnel lisboète.

### *A Lisbonne, une forte situation d'interconnaissance*

Mais tous les autres cinéastes et professionnels du cinéma sont à Lisbonne. Le petit monde social du cinéma portugais n'est même pas seulement géographiquement concentré à Lisbonne, mais il l'est aussi *dans* Lisbonne, où les lieux de rencontre, dans la ville, pour les professionnels du milieu cinématographique, ne sont pas si nombreux.

Parmi ces lieux, on compte ce qu'il reste des installations de la société *Tobis*, institution des années 1930-1940 du cinéma au Portugal, alors située aux limites de la ville (qui l'a depuis englobée), dans des installations à l'architecture moderniste du style de l'entre deux guerres, abritant les grands studios de la *Tobis portuguesa*, qui était la filiale d'une société allemande, qui représenta, aux débuts du cinéma portugais, une des rares tentatives (avec Invicta Filmes à Porto) de cinéma industriel au Portugal. Encore pratiquée, dans les années 1970-1980, pour son vaste studio central, par le cinéma d'auteur, la *Tobis* est pour lui restée aujourd'hui importante pour deux ressources techniques : d'une part ses salles de montage et d'autre part son laboratoire de tirage des copies.

Il y a aussi les séances spéciales de programmation de la Cinémathèque Portugaise, mais aussi la Cinémathèque en liaison à d'autres usages et à d'autres fonctions que celle de programmation (son centre de documentation, ses archives, son rôle d'éditrice sur le cinéma portugais) ; la salle d'attente des rendez-vous à l'Institut Portugais du cinéma, lieu du dépôt des candidatures aux concours de financement des films ; les avant-premières des films, organisées par les distributeurs ; et dans tel quartier, tel café ou restaurant, proches de maisons de production ou de lieux du travail technique du cinéma ; ou encore tel jardin public et la terrasse de son café central.

Aux différentes séquences historiques du *temps* du cinéma portugais correspond une histoire séquencée de ces *lieux* privilégiés de rencontres professionnelles et de convivialité entre cinéastes, en même temps que de l'ancrage de leur cinéma dans ces lieux privilégiés.

### *Années soixante, café Vava*

Le mythique café *Vava* fut, dans les « avenidas novas », les « nouvelles avenues » urbanisées à la fin des années 1950 au nord de la ville, le quartier général des cinéastes du « cinema novo » du début des années 1960. Paulo Rocha a magnifiquement filmé ce lieu et ce temps de *Vava*, ainsi que les « avenidas novas », dans le film *Les Vertes Années*, en 1962, qui inscrit pour longtemps l'ambiguïté de cette période de Lisbonne, à la fois définissable par l'extension modernisatrice de la ville et le temps suspendu des jours gris et nocturnes du salazarisme.

Le cinéaste Fernando Lopes, quand en 1996 il évoque ses débuts, parle bien de ce territoire commun de *Vava* [144]. Et même de l'enjeu qu'il y avait à les filmer, au risque de la concurrence, entre les débutants du « cinema novo », pour ces lieux (concurrence qui est aussi en toile de fond de la « solitude partagée » dont parlera Serge Meurant) et de l'obligation à se partager le filmage de la ville :

> « *Quand j'ai connu Paulo [Rocha], en 1962, grâce à Cunha Telles, au* Vava, (...), *Telles m'annonça que Paulo allait faire un film de sa production,* Les Vertes Années. *Et que le film se passait dans les Avenidas Novas et dans les environs. J'en fus fâché. Les Avenidas Novas étaient mon territoire naturel, et le* Vava *mon repaire quotidien. Qu'est-ce que c'était que cet intrus, venu du Nord et de surcroît de Furadouro, qui débarquait pour me voler ce que je considérais comme ma propriété privée ? Telles calma ma colère en me proposant* Belarmino.
> *Nous signâmes un contrat en nappe de papier du* Vava *et nous partageâmes la ville : je gardais le Lisbonne du Parque Mayer, du Rossio et des Portes de Saint-Antoine, et Paulo avec les Avenidas Novas et leurs territoires adjacents : ce que aujourd'hui nous connaissons sous le nom de Bairro do Relogio. Telles, l'esprit toujours pratique, conclut :* 'et ainsi nous allons, toi, moi et Paulo faire un nouveau cinéma portugais et porter un autre regard sur cette ville'.
> *Nous étions en 1962. Il y avait les luttes étudiantes. La volonté de changer de vie, de cinéma et de regard* »[145].

### *Aujourd'hui, Jardin du Principe Real*

Au café Vava des années 1960 répond aujourd'hui, depuis une petite vingtaine d'années, pour le cinéma portugais, le jardin du Principe Real.

Depuis une petite vingtaine d'années, la terrasse du café central de ce jardin public est, très particulièrement, un lieu éminent de ces rencontres, et, aujourd'hui, quasiment sous les fenêtres de la société du producteur qui truste l'essentiel des co-productions et de la production exécutive des films étrangers à Lisbonne (le même Antonio da Cunha Telles), et à une centaine de mètres de celle du producteur qui contrôle l'entièreté de la chaîne productive du cinéma d'auteur au Portugal (Paulo Branco, *Madragoa Filmes*).

---

[144] Dans *Paulo Rocha. O rio de ouro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema (coordination de Jorge Silva Melo), 1996, et dans *Fernando Lopes por ca*, Lisboa, Cinémateca Portuguesa - Museu do Cinema (coordination de José Navarro de Andrade), 1997.

[145] Fernando Lopes, dans *Paulo Rocha. O Rio de Ouro*, 1996, op. cité (texte du 18 septembre 1996).

L'Institut Portugais du Cinéma, qui octroie les subventions publiques pour la réalisation et soutient la promotion des films à l'étranger, est à moins de dix minutes à pied, un peu en contre bas. La Cinémathèque Portugaise pratiquement un peu plus loin, séparée du jardin du Principe Real par une plus forte pente et par un autre jardin, le Jardin Botanique, qui lui fait un peu écran, mais elle n'est quand même pas si loin. Pendant longtemps, l'Ecole supérieure de Théâtre et de Cinéma du Conservatoire, où un certain nombre de cinéastes furent professeurs (comme Antonio Reis, Paulo Rocha, Alberto Seixas Santos) était elle aussi très proche, dans le quartier voisin du Bairro Alto, où s'étaient aussi installées, dans les années 1980, des petites structures de production indépendantes, dont l'historique *VO Filmes* de Paulo Branco et Antonio-Pedro Vasconcelos (qui réunissait les grands noms du cinéma portugais de l'époque), puis la petite *Companhia dos Filmes do Principe Real* alors fondée pour s'auto-produire par le cinéaste Joao Botelho. Ajoutons que des cinéastes habitent les alentours du jardin (Joao Botelho, Pierre-Marie Goulet et Teresa Garcia) ou l'habitaient Antonio Reis, Margarida Cordeiro, Pedro Costa, Joao César Monteiro) à proximité.

Depuis qu'il est mort en septembre 1991, y plane *« l'ombre lumineuse et très vive de l'absent »*[146] qu'est le poète et cinéaste Antonio Reis, qui habita presque au coin du jardin, rue de l'Ecole Polytechnique, et depuis quelque temps celle aussi, vive sans doute mais plus ombrageuse, de Joao César Monteiro, mort en février 2003, qui était un des habitués du lieu, qui l'a filmé, et qui s'y est filmé, sous la figure de ses personnages burlesques Joao de Deus et Joao Vuvu. Car ce jardin et ses arbres centenaires ont été beaucoup filmés par les cinéastes du cinéma portugais d'auteur, de *Conversa Acabada* de Joao Botelho en 1982, à *Va et vient*, le dernier film de Joao César Monteiro (2003), de sorte qu'il est désormais, par ces images, à jamais attaché à ce quart de siècle de l'histoire du cinéma portugais. Il n'est pas du tout hasardeux que l'image de couverture choisie pour un dictionnaire du cinéma portugais récemment publié soit une image de Joao César Monteiro, dans son dernier rôle cinématographique, précisément assis sur un banc public, sous la frondaison du plus vieil et plus imposant arbre du jardin du Principe Real, photographie extraite de son film *Va et Vient*[147].

Les cinéastes et les professionnels du cinéma ne cessent de s'y rencontrer, sans rendez-vous, y partageant, selon la très opportune expression de Serge Meurant, *« leur solitude commune »*[148], et ils y donnent aussi des rendez-vous, en tous les cas ceux qu'ils peuvent afficher devant les autres membres de la profession, tant le lieu est partagé et peu secret.

Ce n'est sans doute pas par hasard que, sauf exception, les entretiens systématiques que j'ai réalisé avec des cinéastes se sont tenus en dehors de ce lieu ; mais le jardin s'est révélé être une très précieuse pour faire advenir, avec une grande souplesse (en s'y installant pour travailler, par exemple), ce que j'ai appelé plus haut, en les distinguant des entretiens formalisés, les « rencontres », et aussi pour renouer contact avec le « terrain », quand, de retour à Lisbonne après une longue absence, je n'avais pas forcément pu prendre contact préalablement à mon départ avec les cinéastes en question, de sorte à annoncer ma venue. Il

---

[146] Serge Meurant, poète et programmateur des rencontres cinématographiques *Filmer à tout prix*, à Bruxelles, dans son texte « Le jardin des cinéastes », catalogue de la 10ème édition de *Filmer à tout prix*, novembre 2002, Bruxelles.

[147] Jorge Leitao Ramos, *Dicionario do cinema português, pour la période 1989-2003*, Lisboa, Editorial Caminho, 2005.

[148] Serge Meurant, 2002, op. cité.

est arrivé aussi que des cinéastes m'y rejoignent spontanément, sachant que j'allais m'y trouver pour rencontrer tel confrère, de sorte, que, partis à deux, nous finissions à former table complète, comme il m'est arrivé de me retrouver à avoir passé une journée complète à m'informer dans le dit jardin.

Les cinéastes qui s'y retrouvent y observent avec malice, à l'heure de midi, *« la sortie des ouvriers de l'usine Paulo Branco »*, selon l'expression employée par un cinéaste, en référence au premier film de l'histoire du cinéma : ce petit spectacle est en fait celui de la sortie, pour la pause du déjeuner de midi, des employé(e)s de la maison de production *Madragoa Filmes*, ce qui est une manière ironique de relever, à travers la croissance de ses effectifs, l'importance prise par cette entreprise dans le paysage, historiquement artisanal, du cinéma portugais.

On y commente les nouvelles du jour, on y échange des jugements, quelque fois sans aménité, sur le dernier bout de film vu du travail d'un « confrère », on s'y raconte l'atmosphère d'une rencontre récente avec tel producteur, ou la dernière pression exercée sur les conditions d'un tournage, ou encore le dernier sombre projet prêté aux autorités de financement du cinéma. Quand l'occasion s'en présente cycliquement, et quand la mobilisation collective a su, dans telle conjoncture de résistance, forcer les barrages de l'individualité des démarches professionnelles de chacun, on y prolonge, par des temps de convivialité, un rassemblement de protestation, auprès de l'autorité centrale du cinéma portugais qu'est l'ICAM, qui s'est tenu quelque deux cent mètres en contrebas.

***Engagement et extériorité, non neutralité et indépendance***

Mais, outre par l'existence d'incontestables divergences proprement esthétiques, ce petit monde du cinéma portugais a aussi accumulé au fil du temps de fortes et solides divisions et inimitiés, amplifiées, d'une part par cette exiguïté du milieu, cette proximité des espaces-temps et cette densité de l'interconnaissance, et de l'autre par les enjeux d'une inévitable concurrence pour la ressource limitée, et non extensible, du financement public des films.

L'histoire, les manifestations et les raisons de ces conflits feront l'objet d'une analyse spécifique[149].

Pour ma part, comme acteur culturel montrant du cinéma portugais en France, je ne montrais pas tous les films de la cinématographie portugaise, je ne montrais pas les films de certains cinéastes, je me suis intéressé à certains parcours d'artistes et pas à d'autres, et, plus, je ne les invitais pas tous en France, ou pas encore. Dès lors que j'étais amené, dans l'écriture sur le cinéma portugais comme dans mon activité de programmation, à faire des choix et à marquer des préférences, la forte conflictualité des relations internes au milieu professionnel des cinéastes portugais, a pu quelquefois compliquer les choses.

J'ai pu, dans quelques cas, être conduit à m'autocensurer dans certaines démarches, par exemple en ne sollicitant pas d'entretien spécifique avec telle personnalité, dont je savais que ce qui était connu, par elle, de ma proximité d'avec certains artistes aurait pu sérieusement, par son contrôle d'informations sensibles ou de confidences inédites, limiter l'intérêt de l'entretien. Mais quand je l'ai fait, c'est que je savais que d'autres moyens d'enquête me permettaient d'accéder à la connaissance des principales informations que je cherchais, soit par le truchement d'autres informateurs soit même dans un décryptage des entretiens donnés par cette personnalité à la presse spécialisée, à des moments-clé. Je pense que l'information

[149] « L'évolution du métier de cinéaste au Portugal, 1974-2004 », 3ème partie.

retirée de ces sources extérieures à ma propre enquête a pu ne pas être inférieure, mais être même meilleure celle que j'aurais retiré d'un entretien ainsi appauvri et déséquilibré[150].

J'ai des preuves aussi qu'en dépit de mes engagements, sur des critères artistiques, dans la situation, et grâce à une certaine extériorité à ces conflits, en tant qu'observateur étranger, étranger au milieu professionnel et étranger au Portugal, des portes se sont ouvertes, pour des rencontres et entretiens, qui auraient pu, au regard des conflits existants, ne pas s'ouvrir.

J'ai aussi observé que, dans un milieu d'artistes aux frontières relativement peu dilatées et où la densité d'interconnaissance est extrêmement forte, cette extériorité et cette indépendance étaient favorisées par la répétition de séjours courts sur le « terrain », plutôt que par un ou de longs séjours[151].

Le long séjour, en banalisant la résidence dans la ville, a pu quelquefois provoquer des réactions d'étonnement devant ce qui était éventuellement ressenti comme une sur-présence (*« Ah, tu es encore là, toi ? »*), quand au contraire la répétition espacée de séjours courts redonnait à l'élément extérieur au milieu une sorte de garantie d'extériorité rassurante pour ce milieu. Trois fois dix jours, espacés dans l'année, à intensité égale, ou deux fois dix jours, dans une intensité concentrée par la brièveté du séjour, valaient sans doute mieux que trente jours continus (sauf cas d'immersion dans les archives de la Cinémathèque portugaise, ce qui réclamait du temps[152]) : parmi les vertus de l'absence, procurées par ce bain de jouvence extérieure, sans doute quelque chose existe comme ce *« puisque tu n'étais pas là, on va te raconter ce qui s'est passé, ou ce qui se passe »*.

Ceci n'était évidemment pas exclusif de réactions différentes. Je me souviens d'une réalisatrice qui s'amusait à l'idée que ma passion du cinéma portugais semblait me conduire à m'installer à Lisbonne : l'idée que cet étrange, fragile et petit cinéma portugais soit capable ainsi de fixer un étranger dans ce coin de l'Europe semblait lui plaire, comme une garantie de la puissance paradoxale de ce cinéma. Ou d'un réalisateur, soucieux de ne pas réduire son expérience de Lisbonne au milieu des artistes, mais d'y inclure la vie du peuple vivant aux marges de la métropole urbaine, qui s'étonnait, et en même temps se réjouissait, de me voir en possession du forfait mensuel (« passe ») des transports publics métropolitains, y compris fluviaux (la carte orange de Lisbonne), signe que je ne fréquentais pas que le cercle étroit des quartiers fréquentés par les cinéastes et les intellectuels, et que je partageais aussi les temps de transport publics et les parcours pendulaires des travailleurs qui traversaient le Tage entre domicile et lieu de travail : *« Ah, tu as le passe mensuel ... c'est bien »*.

J'ai bien sûr observé des règles susceptibles d'aider à la protection de cette relative extériorité.

Pour préserver mon indépendance, j'ai par exemple, en dépit des simplifications logistiques que cela m'aurait apporté, refusé des propositions de me loger qui ont pu m'être faites par tel artiste, qui se souciait des dépenses inutiles ou du manque de commodité, ou de

---

[150] Je n'ai ainsi finalement pas persévéré dans l'idée, qui non seulement m'a souvent traversé l'esprit, mais que je lui ai même formulée personnellement à l'occasion d'une rencontre un peu fortuite, à Lisbonne, en janvier 2003, de solliciter un entretien avec le producteur Paulo Branco.

[151] Une chronologie détaillée de ces séjours d'enquête et de leur contenu est donnée dans la quatrième partie de l'annexe : « S'entretenir, rencontrer, observer ».

[152] Ce qui fut le cas dans un séjour que j'y fis, accueilli par la Cinémathèque portugaise, et avec l'appui d'une bourse de séjour du Centre culturel portugais de la Fondation Calouste Gulbenkian (Paris) au mois de janvier 2001.

centralité, que pouvait m'occasionner le mode de logement indépendant que j'avais adopté, quel qu'il fût, le temps de mes enquêtes.

Conformément aux règles de l'hospitalité entre « national » et « étranger », aux logiques de statut qui unissent un programmateur et un artiste, et au mode de vie d'artistes dans une capitale européenne, j'ai bien sûr reçu et accepté de nombreuses invitations à déjeuner, qui s'inscrivaient aussi dans la construction progressive des relations de confiance et d'amitié, se constituant au fil des ans et au fil des rencontres ; quand il n'était pas possible d'en partager la dépense (la pratique de ce partage variant selon le degré de proximité et selon les écarts d'âge entre les artistes et moi, le partage étant plus pratiqué dans la proximité générationnelle), je m'assurais de ce que, en France, dans l'hypothèse d'une nouvelle rencontre, soit à Paris soit sur le terrain des invitations que je pouvais, dans une programmation, faire à ces artistes en même temps qu'à leurs films, je puisse faire fonctionner un principe de contre don.

En même temps, je n'ai pas cultivé le principe abstrait de l'absolue neutralité, ni sur mes goûts et choix artistiques de programmation, ni sur ce que je percevais être les lignes de conflit entre artistes et producteurs, ou entre artistes et puissance publique, notamment dans quelques moments de crise, très marqués, où des autorités officielles en charge du cinéma portugais ont ouvert les hostilités contre le cinéma dit d'auteur au Portugal, cherchant à en modifier radicalement les règles de soutien et de financement.

Dans certains cas, qui étaient des cas de discriminations particulièrement criantes ou d'attaques « ad hominem » très ciblées et très violentes contre certains artistes, de la part de ces autorités (telle était l'atmosphère autour de 1994 et 1995), il a même pu arriver que je me serve de la légitimité de la manifestation de Rouen et de son catalogue pour prendre position, dans tel texte ou note d'accompagnement d'un entretien, en faveur de tel artiste. Et j'ai, au moins une fois, engagé ma signature au bas d'un texte public, et international, de protestation contre le projet d'une loi de réforme de financement du cinéma portugais qui risquait de compromettre sinon la permanence, au moins le développement, de l'économie du cinéma dit d'auteur au Portugal.

De même, en exerçant cette fois non plus ma liberté de plume, mais en faisant une arme de ma ténacité de programmateur animé par la volonté de disposer d'une copie de tel film supposé perdu, ou de disposer d'une copie neuve de tel film supposé non montrable en raison de l'état très détérioré de la copie existante, j'ai pu exercer telle pression qui a débloqué, ou non, une situation de restauration qui restait en attente, ou tenter d'obtenir d'un producteur qu'il rende disponible, dans un nouveau support physique mieux adapté pour la projection de cinéma en salle, un film qui ne l'était que dans une version vidéo[153]. La même situation, assez fréquente celle-ci, pouvait concerner des films qui ne disposaient pas encore de sous-titrage, ou seulement un sous-titrage en langue anglaise ou italienne, de sorte à en obtenir le sous-titrage en français.

Je me souviens d'un cinéaste, me remerciant un jour de ce qu'il appelait mes *« luttes »* (en bousculant toute barrière de son orgueil, puisque c'était aussi reconnaître sa faiblesse dans le rapport de forces avec tel producteur ou telle institution mécène) : il avait raison, c'était autant de *« petites luttes »*, où l'artiste disposait de ce support que représentait

[153] Avant la généralisation du support numérique, tant dans les pratiques de tournage des cinéastes que dans les équipements des salles, l'existence d'un film en seul support vidéo, même professionnel (comme le format Betacam SP) restait vécue comme génératrice de complications techniques ou d'un moindre confort à la projection, et surtout comme moins noble et moins respectueuse de l'œuvre que la projection d'une copie du film en support film 35 mm. De même, pour certains artistes, le format 16mm pouvait être considéré comme moins valorisant, pour la projection en salle, qu'une copie en 16mm « gonflée » en 35 mm, si elle existait.

le désir et la volonté d'un programmateur, devenu, fût-ce à l'échelle d'une « petite lutte », le fabricant d'une parcelle supplémentaire de légitimité de l'artiste.

***Recueillir la parole et le témoignage des artistes et autres professionnels***

L'articulation spécifique de la recherche à cette pratique d'acteur culturel se lit donc également dans les conditions du recueil de la parole et du témoignage des artistes (les réalisateurs), ainsi d'ailleurs que des professionnels du milieu cinématographique, au premier rang desquels des producteurs (dans la phase de la recherche qui plus particulièrement intéressée au contexte de production des films et à son évolution).

Pour les cinéastes, j'étais le fondateur de *Cineluso, pour la connaissance du cinéma portugais*, l'organisateur des *Journées de cinéma portugais de Rouen* ou d'autres manifestations, dans d'autres villes, en même temps que j'étais l'universitaire qui travaillait à la connaissance de ce cinéma, étant susceptible de publier des articles et d'intervenir, par des conférences ou des communications, sur la situation du cinéma portugais. Clairement, j'étais donc aussi celui qui était susceptible de programmer leurs films dans une manifestation en France, et de publier dans des catalogues soit des entretiens avec eux, soit des jugements sur leur travail ; ou plus, j'étais souvent celui qui avait déjà décidé de leur faire une place dans telle programmation prochaine, ou de leur donner toute la place d'une rétrospective. Précisons que dès que je visionnais des films à la Cinémathèque portugaise ou à l'Institut portugais du cinéma, et même si je ne leur avais pas annoncé la perspective d'une programmation ou d'une rétrospective, les cinéastes savaient, même sans me connaître personnellement, que je voyais leurs films : ils le savaient soit en tant qu' « ayant-droit » directs (et ils l'étaient souvent, dans le cadre très artisanal du cinéma portugais, étant souvent leurs propres producteurs), soit qu'ils en aient été prévenus par leurs producteurs et distributeurs, - les institutions étatiques ayant dans les deux cas obligation de solliciter l'autorisation d'une telle demande de visionnement.

Ceci a évidemment des conséquences à la fois sur le mode de réalisation des entretiens semi directifs qui se trouvent à la base de cette recherche, comme sur leur contenu.

Ces entretiens sont au nombre total de trente-quatre, impliquant au total douze cinéastes (vingt-six entretiens au total), quatre producteurs (cinq entretiens au total), et deux responsables d'institutions publiques (Cinémathèque Portugaise et Institut Portugais du Cinéma, trois entretiens au total). Certains cinéastes et producteurs ont pu être rencontrés au titre de leurs responsabilités respectives dans une association professionnelle de cinéastes ou de producteurs. Le premier de ces entretiens date de novembre 1990[154], et le dernier d'octobre 2004[155], les deux entretiens situés à ces deux bornes étant l'un et l'autre insérés dans une initiative de programmation de films (1990) et/ou de publication (1990, 2004) en France. Dans certains cas, pour des cinéastes (cinq cinéastes) qui ont fait l'objet d'entretiens au début de cette longue séquence de temps, de nouveaux entretiens ont été réalisés plus en avant de

[154] Paulo Rocha, qui fut le premier cinéaste portugais que j'aie rencontré, en août 1990, à Lisbonne, dans le cadre de la préparation d'une rétrospective de son œuvre que j'ai organisée dans le cadre des activités de l'association *Cineluso* à Rouen en décembre 1990.

[155] Antonio-Pedro Vasconcelos, cinéaste, mais ici principalement rencontré au titre de sa responsabilité dans une association de réalisateurs (ayant comme volonté de réunir à la fois les réalisateurs sous la double dénomination du cinéma et de l'audiovisuel, l'ARCA, Association des réalisateurs de cinéma et de l'audiovisuel) et dans le regroupement dit « Plataforma » [Plateforme], qui réunit réalisateurs et producteurs.

cette séquence[156], de sorte à prendre en compte l'idée de leur parcours, sur l'ensemble de la période du cinéma portugais retenue pour cette entreprise de « connaissance » et d'enquête.

La plus grande part des entretiens a été réalisée dans des situations de face-à-face (trente sur un ensemble de trente-quatre), à Lisbonne généralement, ou Porto, plus rarement, pour les cinéastes qui ne sont pas installés dans la capitale portugaise, et plus exceptionnellement à l'occasion d'un séjour du cinéaste à Paris. Et toujours dans une grande générosité de leur temps de la part des cinéastes.

Certains de ces entretiens ont été directement liés à l'organisation d'une des éditions des *Journées de cinéma portugais de Rouen*, ou d'autres manifestations dans lesquelles j'étais impliqué[157], et, pour une petite minorité d'entre eux, les contraintes du temps et de la distance ont, dans certains cas (quatre entretiens), conduit à ce qu'ils soient conçus comme des questionnaires écrits, auxquels les cinéastes concernés avaient toute liberté de réponse, sans qu'aucune question nouvelle ni relance de ma part ne viennent peser sur leurs réponses. Quelques entretiens (cinq entretiens, dont quatre avec des cinéastes) ont également été réalisés de manière filmée, à l'occasion du déplacement des cinéastes à Rouen, pour les *Journées de cinéma portugais*.

Les entretiens avec les producteurs (cinq entretiens, avec quatre producteurs différents), tous réalisés en face à face, étaient d'emblée situés dans le cadre de mon enquête sur la situation économique et politique du système portugais de production des films, directement inscrite dans un processus de recherche ayant pour finalité la production d'un article de revue.

### *4.3. Le privilège, pour l'enquête, d'une pratique située à une frontière nationale, entre Portugal et France*

#### *Pour les cinéastes, des exercices privilégiés de « présentation de soi »*

Les entretiens réalisés avec les cinéastes portugais aux parcours desquels je me suis intéressé, entretiens qui servent de support essentiel dans cette recherche, sont donc de deux types : ou bien ils ont délibérément été réalisés dans l'optique d'une publication, et généralement publiés dans le mois ou les mois qui ont suivi leur publication ; ou bien ils étaient davantage détachés de l'objectif d'une publication. Mais dans les deux cas, ils étaient évidemment perçus par les cinéastes comme une opportunité de mise en valeur et de leur œuvre filmée, et de leur parcours artistique et personnel, et donc comme un moment privilégié, pour eux, de la « présentation de soi ».

S'agissant d'artistes, attachés à la valeur de leur parcours et de leur œuvre, et sans cesse en recherche de la reconnaissance de cette valeur, pourquoi et comment aurait-il pu en être autrement ? N'omettons pas qu'on était dans une situation caractéristique d'« importation » (du Portugal vers la France), situation qui est essentielle dans les processus de construction d'une légitimité artistique, et notamment, comme on l'expliquera, dans la situation du cinéma portugais.

---

[156] Par exemple, pour Paulo Rocha, novembre 1990 puis octobre 1998 ; pour Joao Botelho, août 1991, puis janvier 2003 ; pour Pedro Costa, décembre 1994, puis décembre 2002.

[157] C'est le cas de la *Rétrospective Paulo Rocha*, simultanément à Paris, Tourcoing et Villeneuve d'Ascq, en janvier 1999, ainsi que du cycle de Cineluso avec Cité-Philo, à Lille et avec le cinéma Le Méliès, à Villeneuve d'Ascq : *Cinéma portugais : des films qui permettent la pensée*, en novembre et décembre 2002.

Quand ces entretiens étaient destinés à publication, ils étaient clairement conçus par les cinéastes interrogés à la fois comme des textes qui seraient lus par des spectateurs, des journalistes et des acteurs institutionnels de la culture en France[158], mais aussi comme des textes destinés à circuler au Portugal dans trois cercles : le cercle des institutions liées au cinéma (Institut Portugais du Cinéma, Cinémathèque portugaise), le cercle des journalistes et critiques portugais spécialisés dans le domaine du cinéma, le cercle des confrères et collègues du milieu professionnel du cinéma portugais.

Aucune des deux dimensions, ni l'*adresse à la France*, via le texte publié en France, ni l'*adresse au Portugal*, via le texte publié en France, mais ayant vocation à circuler au Portugal, ne doit pas minorée.

La première dimension pouvait correspondre à des stratégies de « présentation de soi » sur le domaine français, qui a toujours été important pour la légitimation du cinéma portugais, y compris, voire surtout, dans ses effets en retour au Portugal même. Tel cinéaste pouvait par exemple y déclarer sa vision de la généalogie qui le plaçait dans une histoire du cinéma portugais tels que les français pouvaient se la représenter (du type : « je déclare que je suis un héritier d'Untel » - sous-entendu, « que vous avez déjà élu comme un repère majeur du cinéma portugais »), ou au contraire y déclarer un écart par rapport à tel autre repère, dans la connaissance (relative) ou la vision réductrice que la cinéphilie française avait du cinéma portugais.

Les entretiens destinés à publication immédiate (comme les catalogues des *Journées de cinéma portugais de Rouen*) ont pu aussi accueillir, sinon des attaques en règle, au moins, de vives interpellations des (jugées mauvaises) habitudes prises par la critique de cinéma et la cinéphilie française vis-à-vis du cinéma portugais. Ils sont alors toujours très instructifs quant à la nature de la tension qui s'est établie entre création portugaise et critique française.

La seconde dimension a été non négligeable, et elle l'a été d'autant plus, d'ailleurs, dans les rares cas où les cinéastes, sans la pression de la situation de face à face, jouissaient de la liberté de la réponse à un questionnaire sur lequel je ne pouvais pas exercer de droit de suite (cette procédure a sans nul doute renforcé la dimension « déclarative » de leurs propos, à destination interne au Portugal).

Il est arrivé que les entretiens destinés aux catalogues des *Journées de cinéma portugais de Rouen* soient utilisés soit (première hypothèse) pour annoncer, assez théâtralement, ou revendiquer une volonté de démarcation d'avec telle tendance artistique au Portugal, voire, au passage, pour des règlements de compte entre artistes, dont les causes obscures ou la dimension allusive restait opaque pour le lecteur français ; soit (seconde hypothèse) pour adresser une vive critique aux orientations suivies par le pouvoir politique portugais en matière de cinéma, et donc l'Institut portugais du cinéma.

Dans ce dernier cas, où les interpellations visaient le pouvoir politique, la « présentation de soi », sans s'annuler, épousait davantage les formes de mobilisations collectives en cours, et disait alors le type de position militante que le cinéaste concerné adoptait dans la

[158] Le service culturel de l'Ambassade du Portugal en France, qui disait ne pas disposer de documents aussi actualisés, demandait à *Cineluso*, à chaque édition des Journées de cinéma portugais de Rouen, une centaine d'exemplaires du catalogue de ces Journées, qui, les mois suivants, se trouvait donc mis en circulation élargie, au titre des activités, de soutien au cinéma portugais en France, par ce service culturel. Comme responsable des *Journées de cinéma portugais de Rouen*, et comme rédacteur de ce catalogue, à partir de 1992, j'ai, en conséquence de cette diffusion, était largement sollicité en France par des lieux culturels, festivals ou associations qui me demandaient des conseils de programmation ou une présence pour accompagner des films ou des rétrospectives.

mobilisation, position non exclusive d'une stratégie dans la construction d'un parcours propre.

De ces deux dimensions, on sera conduit à donner des exemples. Mais il importe d'ores et déjà de souligner combien cette expérience de programmation de films portugais en France fut d'emblée très instructive sur les enjeux que représente, pour le cinéma portugais, une diffusion, fût-ce non commerciale et artisanale, en France.

***Une expérience d'emblée instructive sur l'importance des enjeux, pour les cinéastes portugais, de leur reconnaissance à l'étranger***

La séquence 1990-1995 de cette expérience de « passeur » du cinéma portugais en France, sous la forme des *Journées de cinéma portugais de Rouen*, fut très vite éclairante sur la dimension stratégique, pour ces cinéastes, de leur relation à l'étranger.

Cette initiative de programmation systématique de films portugais est restée modeste dans son extension (sous tous critères : nombre de jours de chaque édition de la manifestation, nombre de séances, nombre de films, nombre de cinéastes invités, nombre de spectateurs) et dans sa notoriété (nombre de titres de presse en rendant compte et nombre de lignes dans les journaux), et concerne de surcroît une ville moyenne de la province française. Elle va néanmoins s'avérer être, vue du Portugal, la seule manifestation étrangère qui soit entièrement consacrée au cinéma portugais, et, par conséquent, apparaître, vue du petit Portugal sur la carte de France, comme une manifestation significative. En effet, en dépit de sa petite taille, elle stabilise la visibilité du cinéma portugais entendu comme cinéma d'art, qui peut commencer à y être disposé dans une certaine continuité : non pas le succès commercial d'un film donné ou l'attention portée sur un seul auteur, mais la mise en place progressive du paysage complet d'une cinématographie.

Très vite, des effets au Portugal de cette manifestation débutante, modeste, artisanale dans son fonctionnement, et entièrement bénévole dans ses ressources humaines, ont attesté de l'extrême réactivité du milieu du cinéma portugais à des choix de programmation et à des phénomènes positifs de réception des films qui se situent à deux mille kilomètres de ses bases.

La presse écrite portugaise a d'emblée donné un certain écho aux choix de programmation de cette manifestation française, et quelquefois plus qu'un écho, un jugement[159].

Mais on peut donner un exemple saisissant de cette forte réactivité. Deux mois seulement après la première *Semaine de cinéma portugais de Rouen*, le plus important producteur portugais du cinéma d'art et essai, Paulo Branco, très informé des mouvements relatifs au cinéma portugais en France[160], organisait en février 1991, à Lisbonne, par le truchement de ses sociétés lisboètes de distribution et d'exploitation cinématographique (*Atalanta Filmes et Medeia Filmes*), une « opération Paulo Rocha » qui permettait, non

[159] Voir notamment le jugement porté sur la programmation de la deuxième édition des *Journées de cinéma portugais* de Rouen par l'hebdomadaire « Expresso » de Lisbonne, en janvier 1992.

[160] Paulo Branco a construit son dispositif de production et de distribution sur un axe Paris/Lisbonne (*Gemini Films* à Paris, *Madragoa Filmes*, Atalanta Filmes et *Medeia Filmes* à Lisbonne). On expliquera l'originalité et les conséquences, pour le cinéma portugais, d'un tel dispositif de production et de distribution dans la troisième partie, « L'évolution du métier de cinéaste au Portugal, 1974-1990 ».

seulement la réunion rétrospective de l'œuvre de ce cinéaste, mais surtout la première présentation en salle commerciale au Portugal d'un film de ce cinéaste, *O Desejado* ou *As Montanhas da Lua* [Les Montagnes de la Lune], produit, quatre ans, avant en 1987, sorti en France la même année, mais encore jamais montré en salles au Portugal. Ainsi, ce producteur/distributeur avait très vite capté le sens à donner au succès, non seulement de fréquentation (1500 spectateurs en une semaine) mais aussi d'estime, dans la première édition des *Journées de cinéma portugais de Rouen*, d'une rétrospective intégrale consacrée à Paulo Rocha qui, pourtant, était alors en situation de disgrâce relative, en termes de distribution de ses films au Portugal[161].

Une petite manifestation débutante, artisanale, localisée en France et pas même à Paris, pouvait donc contribuer à modifier la donne à Lisbonne en termes de sortie commerciale d'un film resté sur les étagères de la production, et d'exposition rétrospective d'un cinéaste portugais important. La leçon était immédiate et décisive.

Bien d'autres exemples sont venus, par la suite, confirmer l'importance stratégique que représentait, pour les cinéastes portugais, tout soutien apporté, de l'étranger, fût-il modeste, à la réception de leur travail et de leurs œuvres.

En conséquence, la découverte de cette extrême sensibilité du monde du cinéma portugais à sa réception étrangère constitua d'emblée non seulement une piste pour la recherche, mais elle apporta aussi la certitude de la fécondité de cette position de « passeur culturel » pour avancer dans une investigation du cinéma portugais, du métier de cinéaste au Portugal et de son évolution, et de la relation de cette cinématographie et de ses artistes à l'espace national comme à l'espace international.

*

## *Ne pas séparer, dans l'analyse sociologique, l'étude des formes esthétiques et celle des pratiques sociales*

De ce système doublement constitué par les hypothèses de recherche et par les conditions spécifiques de l'enquête, il résulte une approche sociologique qui, sciemment, se propose de ne surtout pas séparer, et donc de bien tenir ensemble, la prise en compte, d'une part, de l'histoire et du présent des *formes artistiques* qui ont été produites par ce cinéma portugais d'après 1974, et d'autre part celle des *pratiques sociales*, à savoir : conditions de production, techniques, modes de diffusion, réception des films, effets politiques et médiatiques, textes et discours produits autour des films.

C'est en ce sens que, dans ce travail, l'étude sociologique ne sera pas conçue comme séparant l'étude esthétique des films qui seront convoqués pour l'analyse de celle des *parcours de cinéastes* qui les ont réalisés, dès lors que ces parcours pourront être considérés comme expressifs à la fois de leurs pratiques sociales d'artistes et des conditions sociales dans lesquelles ils travaillent, dans un champ de forces, souvent contraires, qui est déterminé par l'intersection de l'Etat, du marché (le cinéma portugais fût-il un cinéma quasiment sans marché), de la critique (nationale et étrangère) et des publics (nationaux et étrangers)[162].

---

[161] Annonce dans l'hebdomadaire *Expresso*, en février 1991, de ce qui est alors nommé par la société Atalanta Filmes l' « opération Paulo Rocha », au Forum Picoas, à Lisbonne.

[162] Nous n'oublions pas les leçons de Pierre Sorlin (*Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier-Montaigne, 1977), leçons qu'il s'est appliquées à lui-même dans son étude d'un cinéma national (le cinéma italien), quand il identifie le double danger qui se présente à l'historien ou au sociologue du cinéma :

## *Plan de la thèse*

Le plan d'exposition de la thèse est composé en trois parties.

La première partie s'intitule : **Le récit du Portugal comme nation**.

On commencera par y présenter l'événement politique qui saisit le Portugal en avril 1974, et comment les effets de cet événement ont dessiné le statut du Portugal contemporain : c'est-à-dire comment, à la fois marqué par l'effondrement de l'Empire colonial, et par le processus révolutionnaire ouvert en avril 1974, il a ouvert, dans cette articulation, à la question d'une redéfinition contemporaine du Portugal et de sa place au monde (chapitre 1).

Mais, de sorte à orienter la réflexion sur la relation entre cinéma et idée nationale, on y délivrera surtout un certain nombre de repères sur l'évolution des formes qu'a pris l'idée nationale au Portugal, en relation au processus historique de formation et de développement de cet Etat-nation (de formation très ancienne) en même temps qu'au processus de construction d'un « récit national » qui relève toujours, comme on sait, de « l'invention de la tradition ».

Sept repères seront alors proposés : processus et récit de la fondation d'un Etat indépendant (chapitre 2), question du caractère national de l'Etat en formation (chapitre 3), continuité et discontinuité de l'indépendance nationale (chapitre 4), frontières nationales (chapitre 5), représentations officielles (drapeau national et hymne national, fête nationale et principales commémorations nationales - chapitre 6), historiographie et littérature (chapitre 7) et patrimonialisation nationale (hauts lieux, principaux monuments commémoratifs - chapitre 8).

La seconde partie s'intitule : **Cinéastes et idée nationale à l'épreuve de l'événement politique**.

On y présentera d'abord la configuration générationnelle du monde social du cinéma portugais quand le pays est saisi par l'événement politique « 25 Avril » (chapitre 1).

Puis on y analysera comment, devant cet événement, les modifications subjectives qui affectent les artistes (et la société) ne produisent pas de seuls phénomènes de luttes centrées sur la prise du pouvoir dans les nouvelles institutions du cinéma, mais comment cette libération subjective s'accompagne d'une nouvelle liberté créative, et comment il s'agit bien davantage de « prise du pouvoir dans la création » (chapitre 2).

---

*« analyser les films en méconnaissant le groupe producteur et sa place dans la société »* (se contenter des *« intentions »*, de la biographie des *« auteurs »*, et surtout isoler un unique *« auteur »*), d'une part ; et *« s'en tenir à une exploration de la périphérie de l'institution cinématographique, rester étranger à la spécificité filmique »*, d'autre part.

Pour Pierre Sorlin, la sociologie (historique) du cinéma consiste en *« une approche des règles, socialement déterminées, des principes en fonction desquels les films sont construits et distribués dans une aire culturelle donnée »*. Son travail, qui a pris pour objet le cinéma en Italie, et la cinématographie italienne des années 1940-1950 (et notamment dix films de la période 1942-1962, de *Obsession* de Visconti à *8½* de Fellini) consiste à examiner comment *« des combinaisons sonores et visuelles, canalisées par la mentalité des réalisateurs, orientées par les attentes et les compétences des spectateurs, se distribuent suivant un mode de construction qui est le versant de l'idéologie occidentale, dans sa variante italienne, au milieu du 20ème siècle »* (l'Italie des années 1950). Le cinéma est alors défini comme *« un instrument servant à transcrire l'univers en combinaisons sonores et visuelles, puis à diffuser ces transcriptions »*.

Une étude particulière sera ensuite consacrée à deux cas de réception d'œuvres majeures et très emblématiques de la production du cinéma portugais postérieur à Avril 1974, *Tras-Os-Montes* (1976) et *Amour de Perdition* (1979) : décisives pour la reconnaissance internationale du cinéma portugais, leur réception est expressive d'un double système de contradictions, contradiction entre liberté créative de l'artiste et attentes révolutionnaires d'une partie de la société, mais aussi contradiction entre réception nationale et réception étrangère (chapitre 3).

Enfin, on étudiera le mode de présence, après « Avril », de la préoccupation pour le pays, autrement dit le mode de présence de la question du Portugal, dans l'œuvre et dans les parcours de quelques cinéastes de référence, à partir du moment où cette question est ré-ouverte par l'événement « 25 Avril ».

La troisième partie s'intitule : **L'évolution du métier de cinéaste au Portugal, 1974-2004. Les batailles de la légitimité**.

Le cinéma portugais d'après Avril 1974 reposant, en termes de conditions économiques et institutionnelles de production et de création sur la mobilisation tenace et durable d'un groupe d' « auteurs/réalisateurs » qu'on nommera « le groupe fondateur », on analysera comment, par leur mobilisation, ils ont cherché à définir selon leurs propres principes « le métier de cinéaste au Portugal ».

Cette étude nous conduira à spécifier les moyens mobilisés par ces cinéastes pour construire et défendre leur légitimité, et notamment à construire leur reconnaissance extérieure au Portugal, dès lors qu'ils agissent comme artistes libres de leur art dans un pays où leur légitimité interne ne va pas de soi.

Elle nous conduira également à analyser les effets produits par l'intégration européenne du Portugal, à la fin des années 1980, sur le « métier de cinéaste au Portugal », dans une évolution qui modifie tout à la fois les règles institutionnelles s'appliquant au cinéma, les relations entre cinéma et télévision, et les rapports entre cinéastes déclarant travailler « pour l'art du cinéma » et cinéastes déclarant travailler « pour le public ».

Deux périodes seront alors distinguées.

D'abord, la séquence 1974-1990, quand les cinéastes à l'offensive, au plus loin de l'industrie (chapitre 1).

Puis, la séquence 1990-2004[163], quand les « auteurs/réalisateurs » sont sur la défensive, sur fond d'industrialisation relative des manières de produire et d'européisation des institutions du cinéma portugais.

[163] 2004 n'est pas seulement une date qui peut-être retenue, sous certains critères, comme celle des derniers signes de clôture d'une séquence. Elle est celle de la clôture d'une enquête de terrain à caractère systématique sur les conditions de l'exercice du métier de cinéaste au Portugal.

# 1ère partie

# Le récit du Portugal comme nation

## *Pour une identification contemporaine d'un matériau historique national, fictif et réel*

## Introduction

## L'événement d' « Avril » et sept repères sur la construction du récit national

On commencera par présenter l'événement politique qui saisit le Portugal en avril 1974, événement que le nom d' « Avril » (avec la majuscule qui en fait plus que la seule date du 25 avril) suffit encore à le nommer au Portugal aujourd'hui.

Les conséquences de cet événement ont dessiné le statut du Portugal contemporain : à la fois marqué par l'effondrement de l'Empire colonial, et par le processus révolutionnaire ouvert en avril 1974, il a ouvert, dans son articulation, à la question d'une redéfinition contemporaine du Portugal et de sa place au monde.

Mais on doit aussi délivrer un certain nombre de repères sur les questions soulevées par l'évolution des formes qu'a pris l'idée nationale au Portugal, en relation au processus historique de formation et de développement de cet Etat-nation - c'est-à-dire de ce qui structure les formes que prend le récit national, leur donne possiblement une expression permanente sur le long terme, et en même temps de ce qui a pu les modifier.

Pour entrer dans l'examen de ces questions, je souhaite fixer, dans quelques rubriques significatives, en les appliquant au cas portugais, quelques éléments centraux de description et de repères qui puissent caractériser tout à la fois le Portugal en tant qu'Etat-nation et les éléments constitutifs du récit du Portugal en tant que nation :

> *« On sait bien aujourd'hui établir la liste des éléments symboliques et matériels que doit présenter une nation digne de ce nom : une histoire établissant la continuité avec les grands ancêtres, une série de héros parangons des vertus nationales, une langue, des monuments culturels, un folklore, des hauts lieux et un paysage typique, des représentations officielles – hymne et drapeau – et des identifications pittoresques – costume, spécialités culinaires ou animal emblématique »,*

écrit Anne-Marie Thiesse, dans *La création des identités nationales*, un ouvrage de 1999[1].

[1] Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales, Europe 18ème-20ème siècle*, Le Seuil, Paris, 1999.

Les rubriques que je vais proposer, prises dans leur généralité, pourraient sans doute bien s'appliquer au questionnement et à la caractérisation de tout Etat-nation ou de tout récit national, mais elles seront spécifiées de sorte à permettre une identification contemporaine de l'idée nationale au Portugal.

Je propose sept repères à partir des rubriques suivantes :

- 1. Processus et récit de la fondation d'un Etat indépendant
- 2. Question du caractère national de l'Etat en formation
- 3. Continuité et discontinuité de l'indépendance nationale
- 4. Frontières nationales
- 5. Représentations officielles : drapeau national et hymne national, fête nationale et principales commémorations nationales
- 6. Historiographie et littérature
- 7. Patrimonialisation nationale : hauts lieux, principaux monuments commémoratifs

Dans les critères d'élaboration de cette liste, on notera que je privilégie ce qui se situe *au cœur* de l'articulation du phénomène *national* avec le phénomène *étatique* (qu'il s'agisse de production symbolique ou de base matérielle de l'Etat-nation), à la différence d'Anne-Marie Thiesse, qui prend en compte, dans la sienne, toutes les caractéristiques et formes culturelles supposées définir une « identité nationale » : j'ai donc laissé de côté, outre les « identifications pittoresques » (façons spécifiques de se vêtir, cuisine typique, animal emblématique), le folklore et le paysage[2].

J'ai également laissé de côté la langue, ce qui ne veut pas dire qu'elle ait à mes yeux un caractère secondaire dans le processus national et dans la structuration de son récit : le poète portugais Fernando Pessoa en faisait « sa patrie ». Elle sera présente dans ce travail, mais pas sous la forme d'une rubrique particulière faisant l'histoire de sa constitution.

Ma porte d'entrée est en la matière celle indiquée par Fernando Santoro[3], d'une langue baroque, qui conduit la pensée en langue portugaise à se tenir davantage du côté *« des questions qui relèvent de l'art, de l'esthétique et des sentiments »,* et à se situer dans :

> *« une immédiateté de la problématique existentielle, véhiculée par l'usage courant (...), beaucoup plus explorée par la médiation de la littérature* [et j'ajouterais : dans la littérature, surtout de la poésie] *que par la spéculation strictement philosophique »*[4].

On peut d'ailleurs soutenir la proposition suivante : ces raisons (tenant à la langue, et qu'indique Fernando Santoro) pour lesquelles la pensée du Portugal se trouve bien plus présente dans la littérature portugaise que dans une philosophie d'ancrage national dûment constituée, sont aussi des raisons pour lesquelles la pensée du Portugal est présente dans son

---

[2] Cette dernière dimension, du paysage national, très étudiée dans la tradition française des études géographiques (au début du 20ème siècle, Paul Vidal de la Blache, *La France, Tableau géographique*, Paris, Hachette, 1903) et historiques placées *« sous le signe de la géographie »* (selon le mot Fernand Braudel, à l'ouverture de son ouvrage *L'identité de la France*, Livre 1er, *Espace et histoire*, Paris, Arthaud, 1986), ne pourra pourtant pas être évacuée, dans le présent travail, dans la suggestion que le cinéma - certes défini avant tout comme « art du temps » -, doit l'être aussi comme « art du lieu ».

[3] Fernando Santoro est professeur de philosophie à l'Université fédérale de Rio de Janeiro.

[4] Fernando Santoro, « Portugais, une langue baroque », *Vocabulaire européen des philosophies*, sous la direction de Barbara Cassin, Le Seuil/Robert, Paris, 2004.

cinéma, en même temps que les raisons pour lesquelles son cinéma prend si souvent forme poétique[5].

## *L'enjeu de cette 1ère partie : une identification contemporaine d'un matériau historique national, fictif et réel*

L'enjeu de cette 1ère partie est de dégager, à un niveau de présentation suffisamment détaillé, les principales données historiques, anthropologiques et sociologiques qui spécifient la constitution de la nation portugaise en même temps que *« la forme du récit qui [lui] attribue la continuité d'un sujet »*[6]. Sans tomber dans le piège de l' *« illusion rétrospective d'identité nationale »* que constitue immanquablement le récit de cette continuité, la connaissance de ces données me semble nécessaire, en préalable à la mise en place de cette réflexion sur les relations entre *cinéastes et idée nationale* au Portugal.

La formation de toute nation, dans ce récit qui en fait un sujet à l'histoire crédible et recevable, *« apparaît »,* souligne Etienne Balibar,

> *« comme l'accomplissement d'un 'projet' séculaire, marqué d'étapes et de prises de conscience que les partis pris des historiens feront apparaître comme plus ou moins décisives (où placer les origines de la France ? aux ancêtres gaulois ? à la monarchie capétienne ? à la révolution de 89 ? etc ....), mais qui de toute façon s'inscrivent dans un schéma identique : celui de la manifestation de soi de la personnalité nationale ».*

Le caractère d'une telle représentation est complexe et contradictoire, puisque que si elle constitue *« une illusion rétrospective »*, elle traduit aussi *« des réalités institutionnelles contraignantes ».*

Et l'illusion elle-même est double : d'un côté elle laisse entendre que les générations qui se sont succédées pendant des siècles *« sur un territoire approximativement stable, sous une désignation approximativement univoque, se sont transmis une substance invariante »* ; de l'autre, elle consiste à croire que l'évolution, *« dont nous sélectionnons rétrospectivement les aspects de façon à nous percevoir nous-mêmes comme son aboutissement, était la seule possible, qu'elle représentait un destin ».* De sorte que *« projet et destin sont les deux figures symétriques de l'illusion d'identité nationale ».*

Lucien Febvre dénonçait déjà, dans les années 1930, le fait que la plupart des « histoires de France » soient fondées sur la *« notion finaliste du point d'arrivée »*[7], masquant ainsi *« le caractère arbitraire et contingent du processus de formation des Etats nationaux »*[8].

---

[5] J'ai éprouvé positivement cette hypothèse dans une manifestation de philosophie (*Cité-Philo, 6èmes Semaines européennes de la philosophie*, Lille, novembre 2002) dont le « pays invité » était le Portugal : la présentation d'une programmation de films portugais, sous le titre *« Cinéma portugais : des films qui permettent la pensée »* et le sous-titre *« Des films qui pensent le Portugal, ses poètes et le cinéma »,* a été extrêmement éclairante, pour les participants, quant à la pensée produite par ce pays. Pour d'autres pays, c'est la production philosophique elle-même qui se donne plus directement à voir, à côté de l'art, comme contribution nationale spécifique à l'exercice de la pensée.

[6] Etienne Balibar, « La forme nation : histoire et idéologie », *Race, nation, classe. Les identités ambigües*, Etienne Balibar et Immanuel Wallerstein, Paris, La Découverte, 1988.

[7] Lucien Febvre, *La Terre et l'évolution humaine*, Paris, Albin Michel, 1922. Cité par Gérard Noiriel, 2001, op. cité.

Mais en même temps cette construction mythique ne produit pas que de l'illusion, car il y a une *« effectivité des mythes de l'origine nationale, telle qu'elle se fait sentir dans l'actualité »* :

> *« Le mythe des origines et de la continuité nationales, dont on voit aisément la mise en place dans l'histoire contemporaine des « jeunes » nations issues de la décolonisation (comme l'Inde ou l'Algérie), mais dont on a tendance à oublier qu'il a été fabriqué pour les « vieilles » nations au cours des derniers siècles, est donc une forme idéologique effective, dans laquelle se construit la singularité imaginaire des formations nationales, en remontant du présent vers le passé »*[9].

Il y a une effectivité de l'imaginaire, l'imaginaire existe, il n'est pas de « l'inexistant »[10].

Cette première partie (« Le récit du Portugal comme nation ») est assez longue, elle est dense, aussi, mais elle me semble indispensable pour orienter la réflexion - et le lecteur - sur les éléments fondamentaux d'un « matériau national », éléments constituants de sa construction sociale et historique : c'est-à-dire la première dimension de ce matériau, soit l'ensemble d'actions humaines et de liens matériels qui ont singularisé *de fait* la constitution historique de l'entreprise « nationale » portugaise (donc sans prêter à cette entreprise l'intentionnalité d'un projet), mais aussi cet autre matériau, toujours noué au précédent, qu'en constitue le *récit*, ou mieux les récits, et que forment les dispositifs imaginaires, les représentations et les rêves collectifs qui ont non seulement accompagné cette entreprise, mais qui l'ont aussi permise, et l'ont sans cesse « construite » dans une représentation de sa continuité[11].

Cette partie est thématique (et les chapitres qui la constituent pourraient même, je crois, être lus séparément les uns des autres), et son principe de construction premier n'est pas la recherche de la mise en œuvre d'une ligne de développement historique ; pourtant, en même temps, elle délivre, en filigrane de cette structure donnée comme thématique, une certaine continuité chronologique, en sorte qu'elle pourra apparaître aussi comme une introduction historique à l'objet national « Portugal ».

Le passé (ce passé qui est lui-même l'objet, dans la construction de la *« singularité imaginaire »* nationale, d'un mouvement de remontée *« du présent vers le passé »*) n'y est

---

[8] Gérard Noiriel, 2001, op. cité.

[9] Etienne Balibar, 1988, op. cité. Souligné par moi.

[10] *« On est ici dans le domaine de l'imaginaire, de la manière dont les gens imaginent leur être social : à ne pas confondre avec l'inexistant : l'imaginaire existe »*, rappelle opportunément l'anthropologue de l'Afrique lusophone Michel Cahen (« Nations et ethnies par temps de mondialisation », *Genres, classes, ethnies : identités, différences, égalités*, revue *Contretemps*, Paris, Textuel, septembre 2003).

[11] *« Produit historique d'une cristallisation identitaire fondée sur des pratiques sociales pré-existantes, entraînant l'existence d'une communauté dessinée par des gens qui ressentent une identité en commun, telle qu'ils choisissent (ou souhaiteraient pouvoir le faire) d'exprimer leur citoyenneté dans le cadre de cet imaginaire »*, telle est la « définition générale du fait national » que propose Michel Cahen (2003 article cité).

jamais convoqué pour lui-même, car il est toujours, quand c'est possible, rapporté à l'interrogation, la plus contemporaine que possible, sur la manière dont aujourd'hui se décline et se pratique, au Portugal, une ou des « idée(s) » du Portugal.

Les données examinées ne sont pas d'ailleurs pas qu'historiques, mais aussi sociologiques et anthropologiques. On peut questionner par exemple l'histoire du drapeau national, en même temps que ses usages populaires actuels dans des phénomènes de passion collective pour un grand événement sportif de portée européenne. On peut s'intéresser à fixer les caractéristiques essentielles d'une fondation originelle de l'Etat portugais, ou celles du rôle des Portugais dans les grandes Découvertes du 15ème siècle, et en même temps examiner la manière la plus contemporaine dont la patrimonialisation et la commémoration officielle « travaillent » ces matériaux historiques (de la fondation de l'Etat et de la « nationalité », de l'aventure des Découvertes) dans la capitale du Portugal aujourd'hui.

On pourra peut-être m'objecter qu'il y a un paradoxe à ce que le travail d'argumentation de l'hypothèse de la capacité singulière de l'art cinématographique à assumer le *présent* d'un pays soit ainsi articulé (et même si leur convocation en est ici commandée par un examen d'aujourd'hui) à cet examen de strates déposées par différentes périodes du *passé*, et consolidées par un processus de « sélection rétrospective » pratiqué à des périodes postérieures de l'histoire.

J'assume ce paradoxe. Je pense que l'ampleur, la densité, et aussi la précision, anthropologique et historienne, de cette première partie ne dissimuleront pas, ou ne travailleront pas « contre » l'hypothèse qui est la mienne : l'hypothèse selon laquelle le cinéma d'un pays est spécifiquement atteint et profondément traversé, dans son activité de production et de création, par la puissance d'un événement politique du présent national, jusqu'à l'exprimer dans la singularité de cet art.

Et, en l'occurrence, l'hypothèse selon laquelle le cinéma *portugais* a été spécifiquement atteint et profondément traversé par la puissance de l'événement politique que furent pour le Portugal, le 25 avril et les années révolutionnaires qui y sont attachées.

J'assume ce paradoxe, mais je souhaite toutefois que cette première partie puisse être lue sans qu'on omette qu'elle est là au service, fût-il apparemment indirect, voire paradoxal, de cette hypothèse.

# 1ère partie - Le récit du Portugal comme nation

# Chapitre 1

# L'événement politique d' « Avril »

# Le processus révolutionnaire ouvert en avril 1974 et la perte de l'Empire colonial

L'empire colonial portugais s'effondre en 1974-75, consécutivement à la chute du régime salazariste dans le coup d'Etat du 25 avril 1974 et du processus révolutionnaire qui lui-même se développe dans le prolongement du coup d'Etat.

La guerre coloniale en Angola, Mozambique et Guinée-Bissau, commencée en 1961, a été perdue politiquement, sans aucune issue militaire possible, par le Portugal, mis au ban des nations à l'ONU pour ne pas avoir décolonisé ses possessions coloniales, et dernier pays occidental à le faire.

Le 25 avril est un coup d'Etat, il est d'abord un pur coup militaire. Le coup d'Etat du 25 avril 1974 fut le fruit du refus des militaires de continuer à se battre, à l'exception de la fraction du haut commandement la plus liée au régime, avec deux exceptions de taille[12].

Mais le 25 avril lui-même, dès le matin du jour, vit s'ouvrir une séquence révolutionnaire d'au moins dix-huit mois (jusqu'en novembre 1975) qui pesa d'emblée sur la décolonisation, dans le sens d'une décolonisation plus rapide et totale : manifestations dès mai 1974 pour empêcher le départ de nouvelles troupes et le retour des soldats mobilisés, mobilisations diverses pour l'appui aux revendications des mouvements de libération nationale en Afrique.

## 1. 1. Définition de l'événement politique « 25 Avril 1974 ». Le processus révolutionnaire ouvert en « Avril »

### *Le contexte colonial*

#### *Le régime salazariste et la politique coloniale*

Le Portugal a, parmi les grands Etats colonialistes européens, la particularité de ne pas avoir engagé puis réalisé, ni au lendemain immédiat de la seconde guerre mondiale, ni autour de 1960, la décolonisation de ses territoires dits « d'Outremer », à l'exception de Goa en Inde. Le régime salazariste persiste donc jusqu'en 1974 en maintenant jusqu'à cette date un discours et une politique effective orientés vers l'objectif de conservation de l'Empire.

[12] Le général Antonio de Spinola, chargé du commandement des opérations de guerre en Guinée-Bissau de 1968 à août 1973, nommé vice-chef d'Etat major des armées en janvier 1974, fonction dont il est déposé en mars 1974; et le général Francisco da Costa Gomes, chargé du commandement des opérations en Angola en 1970-72, chef d'Etat-major des armées de septembre 1972 à mars 1974.

Il n'y a pas de continuité de cette politique coloniale sur l'ensemble de la période salazariste, soit des débuts du régime en 1932 à son effondrement en 1974, dans sa formule « caetaniste », depuis qu'en 1968, année de l'accident cérébral de Salazar, son ministre Marcelo Caetano accède au poste de premier ministre, et assure le pouvoir effectif.

C'est ce que rappelle Fernando Rosas, historien du salazarisme et de l' »Estado Novo » de Salazar[13] :

> *« La politique du régime, le discours idéologique du régime de l'Estado Novo en relation à l'Afrique, ne fut pas toujours le même, il a connu des différences. Le Salazar de 1932 et de 1933, le Salazar ministre des finances, est un Salazar singulièrement désintéressé de la question africaine, surtout désintéressé par la question budgétaire dans les colonies, du fait de la doctrine de l'équilibre budgétaire, qui impose inclusivement aux colonies des solutions d'équilibre budgétaire hautement préjudiciables à leur situation financière. Plus que cela, le Salazar de 1932 et de 1933, et le régime, jusqu'à la guerre, du point de vue des dépenses publiques qui sont comptabilisées, est un régime qui, au-delà de la rhétorique impériale, ne dépense pas, dans l'empire, plus de 4% des dépenses publiques.*
> *Il y a donc une rhétorique qui n'a pas de correspondance avec ces budgets, et Salazar, même au début de son pouvoir, se projette peu dans une vision coloniale ».*

Il y a donc un premier tournant dans la politique coloniale de l'Estado Novo, que Fernando Rosas situe à la nomination de Armindo Monteiro comme ministre des colonies, *« l'homme qui a introduit le discours impérial, l'homme qui a introduit la mystique impériale »* :

> *« Mais c'est un empire avec une tête et des membres, c'est un empire darwiniste, c'est un empire où les blancs ont un rôle supérieur aux autres, et donc un empire avec une différenciation des missions en fonction des ethnies, ce qui, d'ailleurs, n'était en rien une spécificité portugaise puisque c'était l'idéologie commune des empires, dans la seconde moitié des années trente ».*

***De « l'Empire colonial » à « l'Outremer du Minho à Timor », 1951***

Un second tournant se situe en 1951, dans le contexte des effets de la Seconde guerre mondiale sur la politique portugaise en relation à son Empire. 1951 est l'année d'une révision constitutionnelle dans laquelle le gouvernement intègre « l'Acte Colonial » dans la constitution portugaise, ce qui a pour effet que le concept d'« Empire » disparaît pour être remplacé par celui « d'Outremer portugais », les « colonies » devenant les « Provinces d'Outremer » :

> *« En 1951, après la guerre, et avec la décolonisation à l'horizon, il y a un troisième temps de cette politique : il y a une modification de philosophie, entre l'Empire colonial de suprématie blanche et 'l'Outremer du Minho à Timor' : la philosophie qui, dans la rhétorique idéologique du régime, va*

[13] Fernando Rosas, intervention d'ouverture du colloque « La guerre coloniale : réalité et fiction », avril 2000, qui réunissait analystes et acteurs de la guerre, à Lisbonne les 13, 14 et 15 avril 2000, à l'Institut de Défense Nationale, à l'initiative de l'Universidade Aberta, puis à Porto du 18 au 21 avril. Actes publiés sous le titre *La guerre coloniale : réalité et fiction*, sous la direction de Rui de Azevedo Teixeira, Noticiais Editorial, Lisbonne, avril 2001.

*remplacer la précédente est celle de la suprématie blanche par le luso-tropicalisme, c'est-à-dire par une mission que les portugais auraient dans le monde : celle de se métisser, de se mélanger, une aptitude particulière que les portugais auraient et les autres peuples non. Alors, de la vision impériale, on passe à la vision intégrationniste ultra-marine, dont la justification idéologique est autre et dont la solution est plus complexe ».*

***La décolonisation dans l'idéologie du régime : limiter le Portugal à un « pygmée » de l'Europe***

C'est bien cette conception de l'Empire comme *« société multiraciale et multiculturelle »*, unissant *« les portugais de toutes les races »* que défend Manuel Perreira Crespo, un des derniers ministres de la Marine du régime salazariste, et le premier ministre de la Marine de la phase caetaniste[14], dans un ouvrage de 1977 au titre sans ambiguïté, *Pourquoi avons-nous perdu la guerre ?* [15]. C'est bien l'idée d'une *« mission nationale »* et originale fixée par *« le destin »* aux seuls portugais, qui les conduirait à réaliser une *« grande Communauté lusiade »*, véritable exemple pour le monde, par une « grande révolution lusiade ». C'est aussi la complexité de cette *« solution »*, qu'à l'heure de son échec, il y regrette :

*« En 1974, après la révolution d'Avril, nous avons perdu cette guerre quand nous avons remis les territoires d'Outremer et les millions de portugais qui y vivaient, aux groupes armés qui nous combattaient, c'est-à-dire à l'ennemi. Par ses conséquences futures et par ses résultats immédiats, la déroute que nous avons endurée fut une des plus désastreuses de notre Histoire.*

*Pour toujours s'est alors défaite la grande Patrie Portugaise*[16]*, pluricontinentale et multiraciale, essentiellement maritime, dominant l'Atlantique et ayant des intérêts dans l'Océan Indien et dans l'océan Pacifique, et valorisée, en Europe, par ses positions extra-européennes. Et dans cette Patrie il aurait été possible, en mettant à profit la complémentarité des économies des divers territoires qui la constituaient, d'assurer, pour les portugais de toutes les races, un futur chaque fois plus prospère.*

*Nous n'avons pas su répondre au grand défi que le Destin a lancé aux portugais, leur donnant la possibilité de créer, en Afrique Australe, des sociétés multiraciales et multiculturelles, mettant en marche, de cette manière, la vie partagée entre tous les peuples du Monde, pour des solutions plus justes et plus fraternelles. La création de telles sociétés aurait été une grande révolution lusiade, la révolution vraiment originale, que les portugais auraient pu réaliser. Et cette révolution aurait justifié tous les sacrifices et aurait du mériter l'enthousiasme de notre jeunesse.*

*Pour toujours ont cessé d'être portugais les territoires qui étaient notre territoire de virilité, d'esprit de sacrifice, de mépris pour les questions*

---

[14] Le vice-amiral Manuel Perreira Crespo fut nommé ministre de la Marine en 1968, avec la prise du pouvoir de Marcelo Caetano.

[15] Manuel Perreira Crespo, *Porque perdemos a guerra ?*, Lisboa, Abril, 1977.

[16] Dans cette citation, on a gardé les majuscules du texte original.

*mesquines et pour la petitesse de caractère*[17], *de résistance aux climats durs, aux forêts impénétrables, aux montagnes inaccessibles, aux marais hostiles, aux grands parcours*[18].
*Le Rêve d'une grande Communauté Lusiade, dans lequel le Brésil serait inclus, a aussi été défait. Et a aussi disparu la Mission Nationale qui, durant des siècles, unissait tous les portugais, quelque fût leur race, leur religion et leur idéologie ».*

Dans l'idéologie du ministre de la Marine de Caetano, les partisans de la décolonisation (et notamment la jeunesse dont l'enthousiasme ne se porte pas vers la « révolution lusiade », mais, alors, vers la « révolution antifasciste et anticolonialiste ») ne proposent donc au Portugal que de devenir « un pygmée de caractère », autrement dit « un pygmée de l'Europe ».

## *1ère définition restreinte d' « Avril 1974 » : le coup d'Etat des capitaines contre la poursuite de la guerre coloniale.*

### *Un coup d'Etat militaire motivé par l'impasse de la politique coloniale du régime*

Le 25 avril 1974 est avant tout un coup d'Etat militaire, organisé par de jeunes capitaines engagés depuis plusieurs années dans la guerre coloniale que le régime salazariste mène dans les colonies d'Afrique depuis 1961. Ils ont acquis la conviction que la guerre sera politiquement perdue, et en même temps peuvent penser que l'armée risque de devoir porter, aux yeux du gouvernement de Marcelo Caetano, la responsabilité militaire de cet échec.

Dans la déclaration-programme qu'ils proclament, une fois leur coup d'Etat réalisé et réussi, au nom du mouvement qu'ils ont formé et qu'ils nomment « Mouvement des Forces Armées » (MFA), ils s'expliquent ainsi sur cet échec de la politique coloniale du régime salazariste et sur le changement de régime qui doit advenir :

> *« Au terme de treize ans de lutte sur les terres d'outre-mer, le système politique en place n'a pas su définir une politique outre-mer qui conduise à la paix entre Portugais de toutes races et de toutes croyances (...). La définition d'une telle politique suppose l'assainissement de l'actuelle politique antérieure et de ses institutions et leur transformation par la voie démocratique en représentants indiscutés du peuple portugais »*[19].

---

[17] Littéralement : *« pelos pigmeus em carácter »* : « pour les pygmées de caractère ».

[18] Relevons que cette « mission » est la seule capable de « grandir » le Portugal. Le petit territoire européen du Portugal, le petit rectangle qui a réussi à exister comme Etat-nation indépendant entre Espagne et côte atlantique, ne permet guère l'expérience des climats durs, des forêts impénétrables, des montagnes inaccessibles, des marais hostiles, des grands parcours : climats raisonnables, forêts ouvertes, montagnes culminant à 2000 mètres, marécages limités, et territoire relativement vite traversé, même du temps du réseau routier hérité du salazarisme, tels sont les expérience que permet le Portugal continental.

[19] Déclaration-programme du Mouvement des Forces Armées (MFA), citée par Judith Balso, dans *Politiques et figure du travail dans le Portugal des années 1974-1979*, Conférences du Rouge-Gorge, Maison des Ecrivains, Paris, novembre 2003.

Par ailleurs, chez les capitaines putschistes, le constat de l'échec de la guerre et des politiques coloniales du régime salazariste ne s'accompagne pas encore, dans le processus du putsch, d'une prise de position sur le droit à l'indépendance des colonies.

Le coup d'Etat du 25 Avril a tous les attributs du putsch militaire : préparation dans le plus grand secret, opérations militaires nocturnes, appel pressant à la population à ne pas sortir de chez elle et à ne pas se mêler du putsch, remise du pouvoir (quand il est obtenu) à une « Junte de Salut National » dirigée par des hauts officiers généraux (les généraux Spinola et Costa Gomes) jugés « crédibles » par les deux parties (les capitaines putschistes d'un côté, les dignitaires de l'ancien régime de l'autre) de sorte à ce que le pouvoir *« ne tombe pas dans la rue »* (selon l'expression employée par Marcelo Caetano lui-même, chef du gouvernement du régime déchu, quand il doit se rendre au MFA), organisation de la reddition des responsables de l'ancien régime de sorte à les protéger de la vindicte, puis du jugement populaire ...

***Une société portugaise déjà traversée par la contestation politique***

Le putsch intervient en effet dans une société où la crise politique se développe, même si elle est apparemment sous le contrôle de l'Etat, par la répression, la censure et l'action de la police politique (la PIDE-DGS).

Un rapport interne du Parti communiste portugais (clandestin), soumis au Comité central du parti en juillet 1973, conclut que *« de larges masses sont acquises à la lutte contre la guerre coloniale »* et mentionne dans l'armée toute une série d'oppositions multiformes de soldats à la guerre : désertions et refus de faire le service militaire, relâchement de la « discipline militaire fasciste », refus collectifs de prestation de serment, et même refus de pilotes militaires de survoler certaines zones en Guinée-Bissau.

Ce rapport [20] conclut :

> *« Les divergences et conflits créés dans le camp même du fascisme, les protestations que la guerre coloniale a provoquées, notamment celle d'un groupe de 400 officiers, montrent que la guerre est en train de devenir le point faible du régime. La fin de la guerre coloniale est devenue un des objectifs centraux de la classe ouvrière, de la jeunesse, des soldats et des jeunes officiers ».*

Le pays est également traversé depuis la « crise académique » d'avril 1969 par une vive contestation étudiante dont le solde, en termes de formation d'organisations politiques, est l'engagement d'une fraction très importante de la jeunesse étudiante dans des organisations marxistes révolutionnaires (maoïstes surtout) qui viennent concurrencer le Parti communiste portugais (PCP) dans l'opposition au régime salazariste ainsi que dans le travail politique clandestin d'organisation populaire, y compris dans le milieu ouvrier, qui multiplie les grèves depuis 1971, et aussi auprès des soldats mobilisés pour la guerre, où on constate désormais des mouvements de refus d'embarquement.

On peut soutenir la thèse (qui a été soutenue à l'époque par des acteurs politiques du mouvement révolutionnaire « civil » portugais[21]) selon laquelle le putsch militaire du 25 Avril

---

[20] Alvaro Cunhal, *L'aube de la liberté*, Editions sociales, 1974 (il s'agit d'un recueil de textes antérieurs au 25 Avril).

[21] C'était la thèse soutenue par le plus important mouvement portugais d'extrême gauche, un mouvement maoiste, le MRPP (Mouvement pour la Réorganisation du Parti du Prolétariat) : *Le Portugal de près. MRPP, textes et documents*, introduction et traduction par Judith Balso, Paris, François Maspéro, 1976.

1974 relève d'une sorte de course de vitesse entre les militaires opposés à la politique coloniale du régime, et ce développement d'une situation d'opposition civile et populaire au régime et au maintien (par la guerre) des colonies sous statut colonial.

En même temps, les capitaines du 25 Avril, en prenant ainsi l'initiative, pouvaient penser devancer un autre type de coup d'Etat, qui serait venu d'officiers d'extrême droite insatisfaits, d'un autre point de vue, des impasses de la guerre coloniale.

## *2ème définition restreinte d' « Avril 1974 » : l'irruption populaire, dès le 25 avril, dans le coup d'Etat.*

La dimension politique événementielle du 25 Avril 1974 commence par l'irruption populaire dans le processus du coup d'Etat. La population des villes portugaises, et notamment de Lisbonne, sort dans la rue, défiant l'interdiction qui lui en était faite, et fraternise avec le soldats, glissant dans les canons de leur fusils ces œillets rouges vendus à cette saison par les marchandes de fleurs des rues, et notamment du Rossio. La révolution en retirera le nom de « Révolution des œillets ».

### *Une irruption populaire qui est plus que de la fraternisation*

Mais cette irruption populaire porte plus que l'idée de la fraternisation. Elle va se porter, dès le 25 avril, sur trois questions politiques essentielles, sur lesquelles le MFA et la Junte de Salut National n'était pas décidée à intervenir immédiatement, ou sur lesquelles elle avait l'intention d'agir en tant que corps politique armé et séparé de la société civile, et sans pression populaire : la libération des prisonniers politiques, l'arrestation et la neutralisation immédiate des agents de la police politique (la PIDE-DGS[22]), et le refus de l'embarquement de nouvelles troupes coloniales pour les colonies.

Ce sont des rassemblements politiques populaires devant des prisons qui, dès la nuit du 25 au 26 avril, obtiennent la libération immédiate des prisonniers politiques ; de même, des arrestations de membres de la police politique ne sont dues qu'à des interventions et des rassemblements populaires devant les sièges de la PIDE[23].

A partir de là, un processus révolutionnaire civil s'est engagé, qui va entrer en interaction avec le processus politique militaire du MFA, soit sous la forme d'une recherche d'alliances avec le MFA (ce sera la politique dite de *« l'unité peuple/MFA »* soutenue et voulue par le Parti communiste portugais), soit au contraire sous la forme d'une opposition au MFA et d'une recherche d'indépendance face à toute militarisation de l'initiative des changements politiques, voire une militarisation des lieux où ces initiatives sont susceptibles d'émerger, comme les entreprises ou les propriétés latifundiaires du Sud alentejan (ce sera la voie soutenue par des organisations révolutionnaires, qu'elles prennent la forme d'organisations complètement

---

[22] La PIDE, Police Internationale de Défense de l'Etat, rebaptisée par Marcelo Caetano « DGS, Direction Générale de la Sécurité », n'a cessé d'être nommée PIDE par les Portugais.

[23] Les seuls morts du 25 avril 1974 (4 morts, vers 20 heures 30, le 25 avril) sont des civils qui s'étaient groupés dans une protestation de ce type devant le siège central de la PIDE-DGS à Lisbonne, et qui ont été tués par des tirs, à partir de ce bâtiment, par ses agents (ces tirs de la PIDE firent aussi 45 blessés, des civils).

nouvelles produites par le mouvement lui-même, ou qu'elles aient préexisté, comme des organisations politiques clandestines, au 25 avril).

Le 25 Avril en tant que pustch pur, c'est-à-dire en tant qu'opération strictement intra-étatique de passage de l'ancien régime fasciste à un nouveau régime démocratique, a vécu.

## *Définition complète. Processus politiques populaires urbains de 1974-1975, révoltes de paysans dans le Nord l'été 1975, et mouvement paysan du Sud jusqu'à mars 1979*

### *Conflits avec le MFA sur « l'épuration » et l'indépendance immédiate des colonies*

Le conflit avec le MFA reste ouvert l'été 1974 sur ces questions sensibles qui ont été soulevées dès la fin avril. C'est la question du « saneamento » [l'épuration], c'est-à-dire du remplacement et du jugement des responsables des administrations et des entreprises d'une part, et d'autre part de l'extinction effective de la PIDE et du jugement de ses membres. C'est la question de la poursuite des envois de soldats en Afrique, qui au fond porte celle de la reconnaissance l'indépendance des colonies, qui est l'objectif des mouvements de libération africains.

Le MFA prend d'ailleurs, en relation à cette situation politique[24] toute une série de mesures restrictives des libertés, qu'il est censé rétablir au nom de ses objectifs démocratiques, pendant l'été 1974 : loi de surveillance de la presse le 21 juin 1974, complétée en février 1975, avec création d'un « Conseil de la presse ; création du COPCON le 12 juillet 1974, regroupement de commandos défini comme une *« force militaire pour la défense du MFA »* ; loi du 27 août 1974 sur la grève, qui interdit les grèves politiques, religieuses et de solidarité en dehors de la branche industrielle concernée.

Le « 25 Avril » déborde donc des deux définitions restreintes antérieures, et tout le Portugal, toutes catégories sociales confondues, tous lieux du pays, petites villes y compris, est désormais engagé, sur tous les sujets, dans un vaste processus révolutionnaire qui embrase les esprits et mobilise les énergies.

### *« Conseil de la révolution », alliance PCP/MFA, « coups » et « contre-coups », double pouvoir*

Ce mouvement populaire et révolutionnaire se développe, à l'exception du mouvement des salariés agricoles des latifundia du Sud, sur la séquence qui va du 25 avril 1974 au 25 novembre 1975.

Dans la situation politique que le Portugal connaît pendant ces dix-huit mois, caractérisée d'une part par des situations de double pouvoir entre Etat et « organes de volonté populaire », et d'autre part par la présence dans le processus des militaires du MFA et de leur « Conseil de la Révolution », putschs et contre-putschs, « coups » et « contre-coups », dans une armée désormais très politisée et très divisée, rythment la vie politique du pays.

Jusqu'au « coup » du 11 mars, le MFA essaie de contenir la cristallisation de ce mouvement révolutionnaire. Il reçoit à partir du 11 mars 1975 l'appui du Parti communiste portugais, de sorte qu'on peut considérer que le pouvoir d'Etat, dans cette séquence, procède

[24] Le directeur du journal du MRPP, *Luta Popular* [Lutte Populaire] est emprisonné quatre mois, à partir de juin 1974, pour avoir lancé les mots d'ordre « Plus un seul embarquement pour les colonies », « Indépendance immédiate et sans conditions » pour les colonies d'Afrique ; « Appel à déserter avec les armes ».

d'une alliance PCP/MFA, excluant les partis politiques (surtout le PS, Parti socialiste, à gauche, et le Parti populaire démocratique, PPD, Parti populaire démocratique, à droite) et se présentant comme une alliance « Peuple/MFA ».

Affaibli pendant l'été 1975, et obligé de céder sa place aux militaires modérés du « Document des 9 », proches du Parti socialiste et du PPD, le PCP ne parviendra plus à reprendre le contrôle du pouvoir central, et un « coup » d'extrême gauche (contrecarré par un contre-coup dans le MFA) marquera, le 25 novembre 1975, la fin de la séquence révolutionnaire proprement dite.

***Processus politiques populaires urbains***

On assiste à des processus politiques populaires urbains pendant la fin de l'année 1974 et presque toute l'année 1975 qui, outre le mouvement anti-colonial engagé dès le mois de mai, se traduit par la création d'organisations nouvelles dans les entreprises et dans les usines, absolument distinctes des syndicats : les « commissions de travailleurs », qui émanent d'assemblées générales. Elles sont des organisations de débat et d'initiative politique, distinctes des partis, et elles définiront volontiers comme des « organes de la volonté populaire », n'hésitant pas à candidater à la fonction d'un « second pouvoir » par rapport au pouvoir d'Etat.

D'autres mobilisations concernant les questions du logement se traduisent par la création de « commissions d'habitants », sur le modèle des commissions de travailleurs, et s'engagent dans un vaste mouvement d'occupations de maisons vides, de demeures aristocratiques ou bourgeoises et de créations de jardins d'enfants et de crèches.

***Révoltes de petits paysans dans le Nord***

On assistera pendant l'été 1975 à des révoltes de petits paysans dans le Nord qui ont ouvert des débats extrêmement vifs quant à leur caractérisation politique, parce que la cible de ces révoltes fut des sièges de partis et de municipalités liés au Parti communiste portugais.

Les partis de droite et d'extrême droite, et même le Parti socialiste, opposés au nouveau pouvoir MFA/PCP, y sont intervenus sur leurs propres objectifs politiques. Il semble raisonnable de ne pas identifier mécaniquement ces révoltes comme des manifestations de petits paysans « réactionnaires, illettrés et catholiques » se sentant menacés dans leur conservatisme profond comme dans leur petite propriété.

On peut voir, de façon plus ouverte, dans cette révolte de masse contre le pouvoir d'Etat, une protestation contre la manière dont ces villageois avaient été largement abandonnés par le nouveau régime MFA/PCP, qui leur a donné plus de leçons de morale idéologique, avec les tournées de propagande de la 5ème Division, dite de « dynamisation culturelle »[25], qu'il ne s'est appliqué à tenir les promesses qui leur avaient été faites, quand le PCP s'était présenté dans ces villages comme porteur des idées de progrès et d'égalité (comme la promesse d'installer l'électricité et eau courante dans les villages).

***Mouvement paysan de l'Alentejo, occupations des terres des latifundiaires, coopératives de production et développement des villages***

Le mouvement paysan du Sud, puissant mouvement anti-latifundiaire et collectiviste, fut au Portugal une véritable *« révolution dans la révolution »*, selon le titre extrêmement

[25] Nous reviendrons, dans la 2ème partie, avec l'analyse de la réception du film *Tras-Os-Montes* dans le nord-est du pays, sur ce travail de « dynamisation culturelle » de l'armée, avec la 5ème Division, dans les villages du nord (page 273) et sur la création, le 18 juillet 1974, de cette 5ème Division (page 234).

judicieux d'un riche ouvrage de documents et de témoignages, dirigé par António Murteira, dans l'orientation d'une mémoire communiste de ce mouvement, et édité au mois d'avril 2004[26], avec l'appui de la municipalité de Montemor-o-Novo, en Alentejo.

La situation en Alentejo entre 1975 et 1979 est caractérisée par le mouvement d'occupation des terres, et par la création, ex-nihilo, par ce mouvement, de coopératives sur les terres occupées, qui réorganisent la production, faisant passer les terres occupées du modèle d'agriculture extensive propre aux latifundiaires absentéistes à un modèle d'agriculture plus intensif, et plus capable de non seulement soutenir le revenu des ouvriers agricoles et de leurs familles, mais aussi le développement des villages.

Le mouvement paysan du Sud dut faire face à une Réforme Agraire impulsée par l'Etat, qui fit l'objet de ré-interprétations et de mobilisations locales, avec des tensions politiques internes à la région (outre l'affrontement majeur avec les latifundiaires, des tensions entre les travailleurs agricoles des coopératives, d'un côté, et les fermiers et les propriétaires de moyennes exploitations, de l'autre), mais aussi des tensions internes aux coopératives elles-mêmes, posant la question de l'hégémonie du Parti Communiste Portugais sur leur direction.

La temporalité de cette mobilisation paysanne est décalée par rapport à la chronologie de l'ensemble de la période : les occupations des propriétés par les travailleurs sans terre se développent au début de 1975, surtout après le 11 mars, et les derniers mouvements de résistance aux « désoccupations » de terre se situent à la fin de l'hiver 1978-1979.

Paradoxalement, ce décalage dans le temps a donné au mouvement paysan de l'Alentejo une importance particulière : après le 25 novembre 1975 (qui marqua le reflux du mouvement révolutionnaire, et de ses formes spécifiques d'organisation, dans les villes), le mouvement paysan de l'Alentejo est devenu un processus politique de référence, dans un pays dont le pouvoir central connaissait désormais une réelle stabilisation parlementaire, au lieu de la situation encore instable, et quelquefois de double pouvoir, qui exista pendant dix-huit mois, entre le 25 avril 1974 et le 25 novembre 1975.

Soutenir ce mouvement paysan du Sud ou ne pas le soutenir revenait, du point de vue des villes (c'est-à-dire du point de vue des ouvriers et des membres des classes moyennes engagées depuis 1974 dans la révolution), à prendre position sur le destin de cette révolution engagée en 1974. En même temps la position clé du Parti communiste portugais, avec les manifestations d'autoritarisme qui lui étaient propres dans le contrôle politique des occupations et des coopératives du Sud, - avec le risque qu'il soit procédé à une identification des paysans eux-mêmes avec le PCP -, obscurcissait, pour les gens des villes, la question de l'authenticité et de la viabilité de ce destin révolutionnaire.

Il en est résulté, quand la loi de Réforme agraire voulue par le Parti socialiste et par le Parti populaire démocratique a imposé aux paysans une large restitution des terres occupées aux propriétaires, que le mouvement paysan a finalement été abandonné à son sort, les travailleurs agricoles ayant du remettre l'essentiel des terres occupées, et se résoudre à une amputation majeure de l'autonomie de leurs coopératives, dans une grande solitude politique, en 1979 notamment.

---

[26] Antonio Murteira (direction et projet), *Uma revoluçao na revoluçao*, Campo das Letras, Lisboa, 2004. Ce livre, fort paradoxalement, n'était disponible, à Evora, capitale de l'Alentejo, ville universitaire, ni en librairie ni dans la Foire du Livre qui est chaque printemps organisée sur la place centrale de cette ville, en avril 2004, au temps fort de la commémoration des trente ans du 25 avril 1974. Les chemins actuels de la mémoire du mouvement paysan de l'Alentejo entre 1975 et 1979 sont extrêmement sinueux.

Au fond, entre révoltes des paysans du Nord et mouvement paysan du Sud, un affrontement s'est dessiné entre nord du pays et sud du pays, autour des mobilisations fomentées à l'automne 1975 par la CAP (Confédération des Agriculteurs du Portugal), une organisation dans laquelle, comme c'est fréquent, des grands propriétaires enrôlent des petits pour une défense prétendument unitaire de leurs intérêts.

Cet affrontement a pu être interprété comme l'annonce d'une situation qui mettait le pays au bord de la guerre civile, et d'une scission du pays, sur la ligne de fracture géographique et historique représentée par le Tage et la région du Ribatejo (« les rives du Tage ») entre un Nord conservateur, aux mains des partis anti-communistes, et un Sud alors gardé comme leur bastion par les communistes du PCP. Cette ligne de fracture a été symboliquement exploitée par la CAP dans la localisation de ses rassemblements contre la Réforme agraire et contre le mouvement paysan du Sud, comme celui de Rio Maior notamment, dans l'automne et l'hiver 1975.

## 1.2. La fin de l'Empire : l'amputation de 1974-1975

La seconde dimension de l'événement d' « Avril », c'est la fin de l'Empire colonial portugais.

Les territoires coloniaux du Portugal en Afrique noire sont déclarés indépendants entre septembre 1974 et décembre 1975. Une exception concerne le cas, très particulier, de Timor-Est, perdu par le Portugal dès décembre 1975, mais seulement indépendant depuis mai 2002. Le drapeau portugais est donc définitivement amené, aux dates suivantes, qui sont données respectivement dans l'ordre chronologique de la reconnaissance des indépendances.

***Guinée-Bissau, le 10 septembre 1974***[27]
***Archipel du Cap-Vert, le 5 juillet 1975***[28]

La première colonie déclarée indépendante est aussi celle où les combats furent les plus durs, au point d'être quelquefois nommée « le Vietnam portugais ». L'envoi dans les troupes portugaises en Guinée-Bissau est vite devenu le plus redouté, parmi les autres affectations possibles, par les soldats du contingent et par leurs familles :

> *« Etant la plus petite colonie, l'Etat portugais estima initialement qu'il serait facile d'y contrôler les mouvements indépendantistes. Mais ce fut ce territoire, au front de combat le plus mortifère, qui laissa l'armée portugaise au bord de la déroute, et qui resta connu comme le 'Vietnam portugais' »,*

écrivait un quotidien de Lisbonne, au début de 2003, pour annoncer un débat télévisé, accompagné d'images d'archives de la guerre en Guinée-Bissau, sur la chaîne RTP1[29].

---

[27] La Guinée-Bissau s'étend, incluant l'archipel des îles Bijagos, sur un peu plus de 36000 kilomètres carrés, et compte actuellement environ un million d'habitants.

[28] L'archipel des îles du Cap-Vert réunit plus de 350.000 habitants sur seulement 4000 kilomètres carrés, et connait aujourd'hui un fort taux d'émigration, vers le Portugal essentiellement.

[29] « Debate : O Vietnam português », *Publico*, 23 janvier 2003. Ce débat comptait avec la présence de Luis Cabral, ancien président de la Guinée-Bissau.

Fondé en septembre 1956, le PAIGC, Parti africain de l'indépendance de la Guinée et du Cap-Vert, qui avait pris la décision du passage à la lutte armée en 1959, et ouvert en janvier 1963 l'offensive armée contre les troupes portugaises, avait unilatéralement déclaré, au nom d'une Assemblée nationale de Guinée, l'indépendance de la Guinée et du Cap-Vert le 24 septembre 1973 (dont la capitale proclamée était Madina do Boé).

La scission au sein du PAICC entre continentaux et îliens, avec, en fond de cette opposition, des oppositions sociales (les statuts sociaux et les niveaux d'instruction) et ethniques (noirs continentaux et métis des îles), a ruiné l'idée, chère à Amilcar Cabral, le dirigeant du PAIGC assassiné le 20 janvier 1973, d'une indépendance nationale commune aux deux ensembles géographiques et aux deux populations, guinéenne et capverdienne.

La vie de la République indépendante de Guinée ex-portugaise avait commencé sous la direction du PAIGC, présidé par Luis Cabral, frère d'Amilcar Cabral. Mais le coup d'Etat du 14 novembre 1980, dirigé par Joao Bernardo Vieira contre les cadres cap-verdiens du PAIGC, mena à la scission du Parti, et à la vie séparée des deux petits Etats.

***Mozambique, le 25 juin 1975***[30]

Né au début des années soixante de l'unification de plusieurs mouvements de libération, le Frelimo, Front de libération du Mozambique, avait déclenché ses premières offensives contre le pouvoir portugais le 25 septembre 1964.

***Archipel de Sao Tomé et Principe, le 12 juillet 1975***[31]

Dans cet archipel colonisé par le Portugal dès 1522, le CLTSP (Comité de libération de Sao Tomé e Principe), formé en 1960, reconnu par l'Organisation de l'Unité Africaine en 1964, s'était transformé en 1972 en MLSTP (Mouvement de libération de Sao Tomé e Principe). Le statut insulaire et la petite taille de l'archipel l'obligèrent à mener la lutte anti-coloniale de l'extérieur de l'archipel. La formation d'une assemblée représentative locale précéda, le 6 juillet 1975, la proclamation de l'indépendance.

***Angola (et enclave de Cabinda), le 11 novembre 1975***[32].

C'est en Angola que se sont déclenchées les premières manifestations armées des mouvements de libération dans les colonies portugaises. C'est aussi l'année où la politique coloniale du Portugal s'est trouvée condamnée par l'Organisation des Nations Unies. Le MPLA (Mouvement populaire de libération de l'Angola) avait fondé un gouvernement en exil en 1971. Mais le mouvement de libération comptait aussi deux autres partis, le FNLA (Front national de libération de l'Angola) et l'UNITA (Union nationale pour l'indépendance de l'Angola).

---

[30] Le Mozambique s'étend sur environ 800.000 kilomètres carrés et compte aujourd'hui plus de 15 millions d'habitants.

[31] L'archipel de Sao Tome et Principe groupe aujourd'hui plus de 120.000 habitants sur seulement 1000 kilomètres carrés.

[32] C'est la plus vaste, et aussi la plus riche (pétrole, diamants) des anciennes colonies portugaises d'Afrique, avec près d'un million et demi de kilomètres carrés, l'enclave de Cabinda (environ 7000 kilomètres carrés comprise). La population de l'Angola est aujourd'hui d'environ dix millions.

La recherche d'une solution tripartite pour un gouvernement provisoire commun échoua, et une guerre civile entre les mouvements (le MPLA étant soutenu par l'URSS mais surtout par Cuba[33], le FNLA par le Zaïre de Mobutu et les Etats-Unis, et l'UNITA par l'Afrique du Sud de l'époque de l'apartheid) se déclencha avec pour enjeu la prise de la capitale Luanda.

Cette guerre civile se prolongea après la prise du pouvoir à Luanda, le 11 novembre 1975, du MPLA dirigé par Agostinho Neto, qui y proclama l'indépendance. Elle dura jusqu'aux accords de paix de 1991, qui n'empêchèrent pas la reprise des hostilités, jusqu'à de nouveaux accords en 1994.

***Timor-Est, perdu par le Portugal en décembre 1975, indépendant le 20 mai 2002***

En Asie, la décolonisation de la colonie de Timor-Est est plus lente et plus compliquée.

L'Indonésie, qui contrôlait déjà le territoire occidental de cette île de Timor, s'approprie alors, militairement, en décembre 1975, le contrôle de l'ex-colonie portugaise, devant l'affaiblissement de l'Etat colonisateur portugais, au détriment du Fretilin, le mouvement d'indépendance qui, en même temps que les mouvements africains de libération nationale, avait combattu la souveraineté portugaise.

Timor-Est n'est devenu indépendant, de l'Indonésie, que le 20 mai 2002, au terme d'un long et pénible processus, qui a aiguisé la mauvaise conscience portugaise à l'endroit de cette décolonisation manquée.

***Les « retornados »***

Pour le Portugal, la suite de la défaite en Afrique, outre le coût de la guerre, en termes de vies humaines, provoqua un autre phénomène d'importance : le nombre imposant des *« retornados »*, comme on nomma alors les colons portugais qui durent abandonner rapidement les ex-colonies pour « retourner » au Portugal « métropolitain », que souvent ils ne connaissaient pas (les « rapatriés », dirait-on en français) : 700000 *« réfugiés d'outre-mer »* selon l'historien Jean-François Labourdette[34], 600000 *« résidents des anciennes colonies d'Afrique »* selon le géographe François Guichard, dont la présence physique, comme « réfugiés », à Lisbonne, marquait la défaite du projet colonial.

Ils ont rejoint le Portugal dès après la proclamation de l'indépendance, et le Portugal continental a du les accueillir (certains ont dit les « absorber»), en un temps record (il faut rappeler le temps, en 1975 et 1976, où ils peuplaient les hôtels, y compris de grands hôtels, de Lisbonne, réquisitionnés pour les loger), et dans le contexte d'une économie très désorganisée.

## 1.3. La réouverture de la question du Portugal

Voilà le Portugal brutalement rapporté à sa dimension de petit finistère européen rectangulaire. La faillite de l'identité impériale et coloniale ouvre à l'obligation de repenser le

---

[33] Des archives récentes plaident pour une plus grande autonomie de l'intervention militaire cubaine en Angola par rapport à la diplomatie soviétique en Afrique centrale et australe.

[34] Jean-François Labourdette, *Histoire du Portugal,* « Que sais-je ? », Le Seuil, Paris, 1995 et François Guichard, *Géographie du Portugal*, Paris, Masson, 1990.

Portugal. Cette amputation de 1974-1975 est évidemment essentielle, en ce qu'elle provoque cette obligation pour le Portugal de repenser sa présence au monde.

La rupture a des conséquences importantes, matérielles et économiques bien sûr, mais aussi subjectives et symboliques. Ce point est central dans notre propos : l'événement d'avril 1974 n'a pas seulement une dimension d' « ajustement institutionnel », mais une dimension également subjective.

L'effet subjectif est d'autant plus important que les Portugais n'ont jamais été totalement éloignés de cette croyance, que le salazarisme *« s'était appropriée, mais qui le dépasse »*, écrit Augusto M. Seabra, selon laquelle :

> *« Le Portugal n'était pas seulement un pays, mais un sujet historique avec des objectifs précis formant sa 'mission civilisatrice' (qui ont justifié le colonialisme), ou, plus généralement, la construction du Cinquième Empire de la civilisation judéo-chrétienne »*[35].

Le destin impérial, qui venait à manquer, ouvrait alors des perspectives indécises, parmi lesquelles s'est efforcée de vaincre, contre celle du « Cuba de l'Europe », celle du « retour du Portugal à l'Europe ».

## *« L'Europe sera notre prochaine grande découverte »*

Du point de vue des options géopolitiques, la voie qui va l'emporter est celle du retour à l'Europe, sous la forme de la Communauté économique européenne.

Dès 1984, le général Ramalho Eanes, qui fut le dernier président de la République à avoir été militaire et membre du Mouvement des Forces Armées (MFA), en même temps qu'il fut le premier président de la République élu, dans un cadre constitutionnel, au suffrage universel[36], annonçait gravement :

> *« L'Europe sera notre prochaine* grande découverte *»*[37].

Et en juin 1985, à la veille de la signature officielle du traité d'adhésion à la Communauté économique européenne, Mario Soares, alors premier ministre, présentait ce choix de l'intégration européenne comme un point d'arrêt mis à une logique impériale qui, entraînant le Portugal dans une *« distraction de l'Europe »* l'avait *« dès le 16ème siècle, fait entrer en décadence »* :

---

[35] Augusto M. Seabra, « La scène de l'Histoire », *Les regards du cinéma portugais*, Revue belge de cinéma, Bruxelles, 1989.

[36] Ayant joué un rôle central dans le coup d'arrêt mis le 25 novembre 1975, par les militaires modérés, à la séquence révolutionnaire de l'été 1975 et au « coup » d'extrême gauche du 25 novembre, le général Eanes annonce le 14 mai 1976 sa candidature aux premières élections présidentielles, de juin 1976, et est élu le 28 juin avec 61,54% des voix. Il fut réélu le 7 décembre 1980 avec 56,56% des voix. La constitution ne lui permettait pas de concourir à un troisième mandat.

[37] Cité par Christian Auscher, dans « L'inventaire quotidien », article paru dans l'ouvrage collectif *Lisbonne, la nostalgie du futur*, dirigé par Michel Chandeigne, revue *Autrement*, Paris, 1988.

*« On était dans notre coin, arriérés, sans contact. Quarante ans de salazarisme nous avaient écartés de ce qui bougeait à côté de nous. Et voilà qu'à nouveau, on vient nous voir de partout* (...).

*Avec l'adhésion à la CEE, nous mettons un point final à notre cycle impérial. C'est nous qui avons ouvert au Vieux Continent cet autre continent qu'est l'Afrique, et aussi le Brésil. Le poids même de notre empire nous a distraits de l'Europe, et fait entrer en décadence dès le 16ème siècle. Nous ne voulons pas manquer la révolution technologique du siècle. Croyez-moi, tout va changer. Dans cinq ans, le pays sera radicalement différent ».*

Avant son adhésion à la Communauté économique européenne, le Portugal est admis au Conseil de l'Europe, le 21 septembre 1976. Le gouvernement portugais crée en 1979 un Conseil de ministres pour l'Intégration européenne, une Commission pour l'Intégration européenne et des Cabinets pour l'Intégration européenne dans les ministères les plus en relation avec ce processus. Après huit années de négociations, l'accord d'adhésion du Portugal à la CEE (Communauté économique européenne) est signé à Lisbonne le 12 juin 1985, pour valoir comme entrée officielle à la date du 1er janvier 1986 (la demande d'adhésion ayant été présentée le 28 mars 1977, et les négociations ayant été ouvertes le 6 juin 1978).

## *« A Europa connosco ! » [« L'Europe, avec nous »] et « mythe de l'expansion »*

Le choix géopolitique du Portugal pour l'Europe, à la fin des années 1970, était sans doute inéluctable, mais il a pu être aussi vécu comme *« un mythe de l'expansion »*, après la perte des colonies.

Un économiste portugais le relève ainsi en 1996, dix ans après l'adhésion, mais il faut dire que des critiques équivalentes furent exprimées, dans certains milieux intellectuels et politiques, bien avant ce bilan des dix ans d'intégration :

*« L'adhésion à la Communauté européenne a concrétisé un mythe de l'expansion, consécutif à celui de l'Outremer, auquel s'est rallié la grande majorité de la société portugaise, à l'exception du Parti communiste portugais et de l'extrême gauche, d'un côté, et de franges nationalistes, de l'autre »,* écrit A. L. Sousa Franco[38].

Ce *« mythe de l'expansion »* dans une nouvelle géopolitique européenne a charrié au Portugal les illusions d'une sortie du retard dans le développement ou des impasses du semi développement, en même temps qu'il a pu réactiver et renforcer de mauvaises habitudes.

En quelque sorte, le traitement des causes profondes, sinon de la « décadence », au moins du « retard séculaire » n'était pas garanti par une politique qui prendrait l'Europe communautaire et ses « fonds structurels de développement » comme un nouvel « Eldorado », et « une fois de plus, une source de richesse orientée de l'extérieur » :

---

[38] Dans son article « La période européenne, 1986-1993 », dans la partie « L'économie » de l'ouvrage *Portugal, 20 Anos de Democracia*, coordonné par Antonio Reis, aux éditions *Temas e Debates*, Lisbonne, 1996.

> *« Au lieu de se tourner à fond dans une transformation des causes d'un retard séculaire - les déficiences de la formation (éducation, instruction et formation permanente), le bas niveau culturel et scientifique, le manque d'élites préparées et agissantes, la désorganisation sociale et la passivité au lieu de la liberté, l'étatisme centralisé et clientéliste au lieu d'un pouvoir agile, efficace et représentatif - le Pays a retrouvé, dans ce nouvel espace, Eldorado qu'il a cru réel, plusieurs vieilles tendances bien connues : une fois de plus une source de richesse orientée de l'extérieur - l'« Europe », comme si le Portugal n'était pas européen ».*

Notons, en marge de cette observation (*« comme si le Portugal n'était pas européen »*) que le slogan avec lequel le Parti socialiste portugais et Mario Soares ont pris la tête du mouvement d'intégration du Portugal dans la CEE, dans ces années 1980, était : *« A Europa connosco ! »* (« L'Europe, avec nous »), - ce slogan, sur les affiches du Parti socialiste, voisinant avec le poing fermé, jaune, sur fond rouge, du logo de ce parti – ce qui ne délivre pas exactement le même sens que, par exemple, *« nous, le Portugal, avec l'Europe ».*

### *Rechute dans la croyance et la magie « fontiste » de la « politique des infrastructures » ?*

L'économiste Sousa Franco voit dans cette manière portugaise de pratiquer l'intégration européenne, une répétition d'une croyance dans la magie d'une *« politique des infrastructures »* déjà pratiquée au Portugal dans la seconde moitié du 19ème siècle (avec le « fontisme »[39]) et au milieu du 20ème siècle (avec le salazarisme), avec cette fois :

> *« une troisième version de la politique des infrastructures - assainissement de base, routes, télécommunications, quelques grands projets d'investissement public - comme contenu principal d'un 'réformisme modernisateur', après la version des « lumières pombalines », celle du fontisme et celle du salazarisme ».*

Sousa Franco complète son analyse par une caractérisation du système politique et social de ce temps de l'intégration européenne au Portugal :

> *« Un pouvoir fort, centralisé, agrégeant un bloc central – qui a en son noyau le pouvoir et les intérêts agglomérés par un parti dominant, lequel contrôle progressivement, par toutes les formes possibles, les forces sociales autonomes, rendant difficile la multiplicité des initiatives sociales, le pluralisme, le consensus, le dialogue et l'alternance, qui sont les clés historiques de la qualité et de la productivité ; une base sociale nouvelle - se tenant, dans ce cas, dans un ensemble restreint de militants politiques, avec un faible renouvellement et avec des critères peu élevés de qualité, et de* 'nouveaux riches' *qui sont rarement des entrepreneurs productifs, vivant davantage de concours publics, de spéculation immobilière, de 'fonds communautaires', d'économie souterraine ou clandestine ; enfin, une*

[39] On reviendra sur le « fontisme » (du nom de l'homme politique Fontes Pereira de Melo) dans le chapitre 5 de cette 1ère partie : « Frontières nationales », page 139.

*'rénovation' du personnel dominant qui, sous le prétexte de pragmatisme, s'affirme dans le suivisme, dans la technocratie, l'affairisme et le jeunisme ».*

Ce jugement sur l'atmosphère sociale et politique de la fin des années 1980, marquée par l'accession au pouvoir du PSD-PPD (Parti social-démocrate, antérieurement nommé Parti populaire démocratique), en position de majorité absolue aux élections de 1987 et de 1991, est intéressant à rapprocher des jugements qui sont aujourd'hui portés sur le « fontisme » du 19ème siècle, période dans laquelle, en dépit de l'incorruptibilité personnelle attribuée à Fontes Pereira de Melo :

*« les compagnies concessionnaires des travaux publics et les pouvoirs locaux étaient des lieux privilégiés de vénalité et de trafic d'influences, et des relations de clientèles si caractéristiques du 'rotativisme' monarchique »*[40].

Ou qui l'ont été, dès la fin du 19ème siècle, par un historien comme Oliveira Martins :

*« le parti de Fontes Pereira de Melo se transforma en un agrégat de clientèles et de bandes personnelles »*[41].

Cette caractérisation, appliquée par Oliveira Martins à la période « fontiste », des liens entre grands travaux publics d'infrastructures et fonctionnement clientéliste des partis politiques, s'appliquerait en effet assez bien au Portugal des vingt dernières années, le Portugal des fonds structurels du FEDER et de l'intégration dans la Communauté européenne. Surtout si on la met en perspective avec les échos étrangement contemporains des critiques de fond sur l'orientation générale de la politique économique fontiste, formulées, dès 1886, par le même Oliveira Martins.

Ces incertitudes étant notées sur la voie européenne qui s'est alors dessinée comme solution à la réouverture de la question du mode de présence du Portugal au monde (l'intégration à la Communauté européenne ne sachant être une « mission historique » pourvoyeuse de grands rêves équivalents à ceux que leur histoire nationale lui avait antérieurement proposés aux Portugais), examinons successivement les sept repères annoncés du « récit du Portugal comme nation ».

---

[40] Jorge Miguel Pedreira, « Fontes Pereira de Melo » du *Dicionario Enciclopedico da Historia de Portugal*, Lisbonne, Publicaçoes Alfa, volume 1, 1990.

[41] Oliveira Martins, *A Provincia*, tome 3, cité par Jorge Miguel Pedreira, 1990, article cité.

# Chapitre 2

# Le processus et le récit de la fondation du Portugal comme Etat indépendant

## *Introduction*

Dans la ligne de travaux qui font autorité sur la question de la nation, comme ceux d'Ernst Gellner[1], de Benedict Anderson[2] et d'Eric Hobsbawm[3], qui peuvent être nommés ensemble, en dépit de leurs nuances, du fait qu'ils constituent la même tendance du renouvellement de la question par l'anthropologie de la langue anglaise, travaux apparus au début des années 1980 et qui furent accompagnés ou suivis par de nombreuses recherches anthropologiques ou historiennes plus spécialisées[4], je distinguerai et séparerai le processus d'apparition du royaume de Portugal du processus d'affirmation de l'Etat-nation portugais comme nation moderne.

Ces travaux ont mis en avant les concepts de « l'invention de la tradition » et « l'imagination de la nation », s'accordent principalement sur les thèmes suivants : la nation et le nationalisme ne précèdent pas l'Etat ; le phénomène national exige, comme condition politique, l'existence d'un groupe porteur d'un projet national, ce qui est bien autre chose qu'un projet dynastique ; il exige, en même temps, d'autres conditions, sociales et technologiques (comme le développement des usages de l'écriture et des moyens de communication) qui ne lui sont apportées que par la révolution industrielle et les changements culturels qui l'accompagnent.

Le phénomène national est interprété comme un phénomène lié à la modernité, la nation « inventée » et « imaginée » étant dépourvue de tout lien avec un quelconque passé lisible comme passé « ethnique ».

Comme a travaillé à l'établir Eric Hobsbawm,

> *« La caractéristique de la nation moderne et de tout ce qui se rattache à elle est justement sa modernité. C'est là un fait qu'on a maintenant bien compris »*[5].

---

[1] Ernst Gellner, 1989 (édition originale, 1983), op. cité.

[2] Benedict Anderson, 2002 (édition originale, 1983), op. cité.

[3] Eric Hobsbawm et Terence Ranger, 1983, op. cité ; Eric Hobsbawm, 1992 (édition originale), op. cité.

[4] Cette famille de travaux a été citée dans l'introduction, « D'où procède cette recherche ».

[5] Eric Hobsbawm, *Nations et nationalismes depuis 1780*, 1992, op. cité.

De même, on reconnaît bien maintenant la fausseté de l'idée inverse selon laquelle l'identification nationale serait *« en quelque sorte si naturelle, si primaire et si permanente qu'elle précèderait l'histoire »*.

Dans la controverse qui divise les auteurs de modèles explicatifs de l'origine des nations et du nationalisme, qu'ils soient entre anthropologues, sociologues ou historiens, cette famille d'interprétations, dites « modernistes », s'oppose aux tenants de la thèse « primordialiste », qui met l'accent sur le rôle central de l'ethnie dans la formation des nations : pour ces derniers,

> *« la nation demeure inchangée dans ses 'strates géologiques', elle conserve une essence identique à travers le temps, et les nationalistes, tels des archéologues, font ressurgir des cultures, des identités, des héritages au nom desquels ils justifient leurs mobilisations présentes »*[6].

Et, se situant en dehors de cette controverse, on trouve les travaux d'Antony Smith[7] *« souvent présenté simplement à tort comme un porte-parole obstiné des seules idées primordialistes »*[8], qu'il faut mentionner, notamment pour avoir sévèrement critiqué l'approche, par Benedict Anderson, de la nation comme communauté « imaginaire » et « imaginée »[9]. Pour Smith, l'Etat est le produit d'une forme d'action collective d'un groupe ethnique qui, pour survivre, *« doit conquérir les attributs de la nation et adopter la dimension civique »*[10], avec ce que cette dernière signifie (dans des termes qui restent, chez Anthony Smith, très weberiens) de centralisation, de rationalisation et de territorialisation. L'Etat national procède d'un processus de « nation-building » dans lequel l'ethnie se reconstitue comme un groupe de citoyens et dans laquelle une histoire ethnique antérieure et des identités anciennes sont préservées et réinterprétées, dans des institutions organisées par l'Etat, comme les universités, l'école et les musées[11].

Pour ma part, et pour ouvrir ce chapitre, je souhaite faire appel à ce jugement d'Anne-Marie Thiesse, parce qu'il me semble bien résumer l'accord qui s'est établi entre anthropologues et historiens dits « modernistes » sur la « véritable naissance » de la nation « au sens moderne », - encore qu'elle n'en retienne que le critère politique, et non pas aussi l'infrastructure technologique et économique (mais ce sens « moderne » est précisément un sens « politique ») - :

---

[6] Pierre Birnbaum, « Dimensions du nationalisme », introduction à l'ouvrage (sous sa direction) *Sociologie des nationalismes*, Presses Universitaires de France, 1997.

[7] Anthony Smith, 1988, op. cité.

[8] Pierre Birnbaum, 1997, op. cité :
*« Refusant la querelle entre primordialistes et modernistes, Smith voit dans l'ethnie le « cœur » de la nation et dans le nationalisme des temps modernes un mythe mobilisateur raffermissant les anciennes loyautés collectives mises en avant par des intellectuels frustrés, membres d'une ethnie minoritaire qui s'en emparent comme d'une idéologie mobilisatrice capable de les mener au pouvoir ».*

[9] Anthony Smith, « The Nation : Invented, Imagined, Reconstructed ? », *Millenium*, 1991, volume 20.

[10] Anthony Smith, 1991, op. cité.

[11] Anthony Smith, 1991, op. cité.

*« Les nations modernes ont été construites autrement que ne le racontent leurs histoires officielles. Leurs origines ne se perdent pas dans la nuit des temps, dans ces âges obscurs et héroïques que décrivent les premiers chapitres des histoires nationales. La lente constitution de territoires au hasard des conquêtes et des alliances n'est pas non plus genèse des nations : elle n'est qu'histoire tumultueuse de principautés et de royaumes.*
*La véritable naissance d'une nation, c'est le moment où une poignée d'individus déclare qu'elle existe et qu'elle entreprend de le prouver. Les premiers exemples ne sont pas antérieurs au 18ème siècle : pas de nation au sens moderne, c'est-à-dire politique, avant cette date »*[12].

Ce type de consensus est quelquefois sujet à des ralliements un peu contraints, et pourtant pas des moindres.

C'est ainsi le cas de Fernand Braudel (le Braudel de la fin de son œuvre) qui, en 1981, dans l'introduction à son ultime ouvrage (et inachevé) *L'identité de la France*, s'insurge avec force contre le fait que, dans des ouvrages qu'il admire, Hippolyte Taine (*Les origines de la France contemporaine*) et Alexis de Tocqueville (*L'Ancien régime et la Révolution*) partagent :

*« le défaut congénital d'admettre que la France commence au 18ème siècle avec les Lumières, naissant de l'épreuve dramatique à laquelle elle est soumise par la violence de la Révolution française ».*

En même temps, il s'efforce de réprimer avec autant de force son goût intime pour l'idée d'une France venue *« du fond des âges »*[13] ; et se rallie finalement, comme à contre-cœur, à la nécessité d'une datation « moderne », qu'il qualifie pourtant de *« thèse sans panache »* :

*« Qu'à nos yeux l'unité de la France, non pas bien entendu son histoire, ne s'affirme ni vraiment avec Jeanne d'Arc, ni même complètement avec la Révolution française, mais sans doute avec les tardives liaisons des chemins de fer, en leur temps miraculeuses, et avec l'extension de l'école primaire – cette thèse sans panache irritera plus qu'elle ne convaincra.*
*Et pourtant ! L'idée* moderne *de patrie apparaît à peine au 16ème siècle ; la nation a connu sa première forme explosive avec la Révolution ; le mot* nationalisme *apparaît tard sous la plume de Balzac*[14] *... Et alors rien n'est encore vraiment joué »*[15].

---

[12] Anne-Marie Thiesse, 1999, op. cité.

[13] Fernand Braudel, *L'identité de la France*, 1ère partie, *Espace et Histoire*, Paris, Flammarion, 1990. Braudel y écrit page 14 : *« Comme si l'histoire n'allait pas jusqu'au fond des âges, comme si préhistoire et histoire ne constituaient pas un seul processus, comme si nos villages ne s'enracinaient pas dans notre sol dès le 3ème millénaire, comme si la Gaule n'esquissait pas à l'avance l'espace où la France allait grandir ... ».* Braudel, mort en 1985, n'a pu se mêler du retour (mondial) de l'anthropologie et de l'histoire sur le fait national, retour qui a marqué la deuxième moitié des années 1980 et la décennie suivante.

[14] Pour Raoul Girardet (*Le nationalisme français. Anthologie, 1871-1914*, Paris, Le Seuil, 1983), le mot « nationalisme » fait son apparition plus tôt que chez Balzac, mais cette apparition reste liée à l'événement de la Révolution française : il apparaît dans un texte daté de 1798, où il est utilisé *« pour*

***Qu'en est-il, spécifiquement, dans le cas portugais ?***

Bien que la constitution de son territoire n'ait pas vraiment été « lente », à l'échelle de l'histoire d'autres nations européennes, la fondation du royaume du Portugal n'échappe pas, au fond, à la règle ainsi rappelée par ces auteurs ; cette fondation a été évidemment réinterprétée, « relue » et « réécrite », à plusieurs moments de l'histoire du Portugal, et notamment sous l'influence sur ce pays de la philosophie des Lumières et des idées libérales, quand le Portugal s'est affirmé comme « nation moderne ».

Les données historiques de la fondation du royaume initial méritent attention : ce royaume de Portugal a eu la capacité de construire, avec précocité, puis à maintenir avec succès, sa souveraineté dans la péninsule ibérique (à l'exception de soixante années d'hégémonie politique du roi d'Espagne sur le territoire portugais, de 1580 à 1640) ; et en même temps, comme le formule Dominique Schnapper, *« ne pas devenir une province d'Espagne a fondé son projet national »*[16].

Ces données constituent d'ailleurs un enjeu historiographique d'importance, et posent la question des relations entre fondation de l'Etat et constitution d'un lien de type national, dans les modalités singulières d'un Etat qui s'efforce d'arracher, puis de maintenir sa souveraineté vis-à-vis du royaume voisin de Castille, en même temps qu'il se constitue comme Etat indépendant dans la tâche, paradoxalement partagée avec la Castille, de reconquête chrétienne des territoires islamisés de la péninsule ibérique.

## 2.1. La fondation du royaume de Portugal

On s'intéresse ici à la naissance de l'Etat indépendant qui va prendre le nom de « royaume de Portugal », en écartant de notre propos les marques que, dans la protohistoire de cette région de la péninsule ibérique, des peuples ont pu y laisser[17].

### *Du « Condade Portucalense » à la proclamation du royaume de Portugal*

La fondation du royaume de Portugal, généralement située en 1140, ne peut être analysée indépendamment de l'action du jeune Dom Afonso Henriques (1108-1185, fils

---

*stigmatiser l'immoralité du 'patriotisme jacobin'»* (Abbé Barruel, *Mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme*, 1798).

[15] Fernand Braudel, 1990, op. cité. Souligné par l'auteur, qui ajoute en note : *« Sur la tardive apparition du concept de nation, voir Eugen Weber,* La fin des terroirs, *édition française, chapitres 7 et 18 ».*

[16] *« Ne pas devenir une province de l'Espagne, de l'Allemagne ou de la France a fondé le projet national du Portugal, des Pays-Bas ou de la Suisse (...). Le sentiment d'être l'objet du mépris ou de la condescendance des voisins plus puissants constituait le cœur du projet politique »*, Dominique Schnapper, 1994, op. cité.

[17] Ces peuples sont, dans l'ordre historique, Lusitaniens, Romains, Suèves, Wisigoths, Arabes et Berbères.

d'Henri de Bourgogne), *« qui employa son règne à transformer son fief en un royaume allodial, sans lien de vassalité, et qui fut formellement reconnu par le pape en 1179 »*[18].

Ce fief, c'est le petit « comté de Portucale » (le « Condade portucalense », ou comté de Portucale, du nom d'une petite ville située à l'embouchure du Douro), situé de part et d'autre du fleuve Douro et dans le Minho, et la vassalité qui est rompue l'est d'avec le royaume de Léon-Castille (je cite Labourdette) :

> *« Dès la fin du 9ème siècle, des terres situées dans le Minho et au sud du Douro, avec Portucale comme principale agglomération, près de l'estuaire de ce fleuve, furent réunies sous l'autorité d'une dynastie comtale, les Mendes. Les historiens modernes attribuent à cette première expérience de gouvernement héréditaire et plus ou moins autonome une influence dans la genèse de l'indépendance politique de la monarchie portugaise. En outre, au cours du 11ème siècle, se forma au sud du Douro un autre comté dans le siège fut Coimbra, reconquise définitivement sur les Sarrazins en 1064.*
> *Mais, à la fin du XIème siècle, la consolidation d'une puissante monarchie de Léon-Castille, avec le roi Alphonse VI, manqua d'arrêter le processus d'autonomie des deux comtés « portugais », qu'il réussit à intégrer dans son royaume. Désireux de renforcer son Etat et de l'étendre aux dépens des Maures, Alphonse VI, lié à l'ordre de Cluny, fit appel aux princes capétiens de la maison de Bourgogne, animés par l'esprit de croisade : Raymond et Henri épousèrent ses deux filles, Urraca et Teresa, et reçurent, le premier, la Galice, et le second, le comté de Portugal, formé des deux antiques comtés au nord et au sud du Douro, certainement sous la forme de fiefs à la manière française. Or, loin de consolider la monarchie, la liaison de ces deux comtés fut le premier pas vers la naissance d'un Portugal indépendant, grâce à la dynastie bourguignonne ».*

Au cœur du processus collectif de cette émancipation, il y a le soulèvement du jeune prince contre sa mère Dona Teresa, fille du roi de Léon[19], et comtesse de Galice. Assiégé en septembre 1127, dans son château de Guimaraes par son cousin Afonso VII, le roi de Léon, Afonso Henriques (qui n'a alors que quinze ans), engage, en assumant une rébellion contre sa mère, avec l'appui de son précepteur Egas Moniz, le processus de fondation du royaume du Portugal, à partir de ce petit territoire situé au nord du Portugal actuel.

Seul maître du comté en 1128, il fut, après la bataille de Sao Mamede (24 juin 1128), obligé en 1137 de se reconnaître vassal de son cousin Afonso VII, roi de Léon-Castille (traité de Tui). Vainqueur en 1139 à la mythique bataille d'Ourique, contre les Maures, en 1139, ce n'est qu'en 1140 que Don Afonso Henriques prend le titre de roi du Portugal, n'obtenant toutefois la reconnaissance papale de ce royaume qu'en 1179, en même temps que le droit de

---

[18] Jean-François Labourdette, « Le Portugal dans l'histoire », *Portugal, Madère, Açores*, Hachette, 1989.

[19] Le royaume de Léon, puis de Léon et Castille, n'a alors territorialement rien à avoir avec le Léon et la Castille actuels, dans une péninsule ibérique alors contrôlée au trois-quarts par l'Emirat de Cordoue : les territoires musulmans de cet Emirat, qui forment l' « Al-Andalus », s'étendent dans le nord de la péninsule ibérique d'une ligne qui va du sud de Coimbra (côté Atlantique) au sud de Barcelone (côté Méditerranée), en passant par le sud de Burgos et de Pampelune, c'est-à-dire qu'ils excèdent largement ce qui est appelé aujourd'hui « Andalousie ».

conquérir sur les Maures[20] les terres sur lesquels d'autres rois chrétiens n'auraient pas de droits antérieurs.

### *La Reconquête chrétienne et la formation du territoire*

Le territoire de ce fief devenu royaume indépendant[21] sera progressivement étendu, par lui-même et par les (quatre) rois suivants, dans les guerres dites de « Reconquête » chrétienne contre les Maures, qui gouvernaient tout le Sud de la péninsule ibérique, où ils avaient débarqué, avec des objectifs de conquête, en 711.

La « Reconquête » du Sud, véritable « croisade d'Occident » avant les Croisades d'Orient, où les intérêts privés liés à l'appropriation des terres prenaient toutefois une part aussi grande que les considérations religieuses, se déroule du 11ème siècle jusqu'à la fin du 13ème siècle, dans une progression discontinue, faite d'avances et de reculs, de victoires et de défaites.

Lisbonne, ainsi que la vallée du Tage en amont de Lisbonne (Santarem) sont reprises, par D. Afonso Henriques, aux Maures en 1147, grâce à l'intervention décisive des ordres militaires croisés[22], la « ligne de front » entre chrétiens et musulmans se situant à cette époque

---

[20] Almoravides (dynastie berbère de Yusuf Ibn Tachfin) de 1061 à 1147, et Almohades (dynastie, berbère également, liée au mouvement réformiste lancé vers 1100 par Muhamad Ibn Tumart) de 1147 à 1269.

[21] *« Lorsque D. Afonso Henriques prit le titre de roi en 1140, son domaine, avec 34.000 kilomètres carrés et une hypothétique population de 400.000 habitants, n'allait guère au sud de Coimbra »*, précise Jean-François Labourdette, *Histoire du Portugal* (« Que sais-je ? », Le Seuil, Paris, 1995. Jean-François Labourdette, spécialiste du 18ème siècle portugais, suit pour l'essentiel (dans ce précis comme dans l'article pré-cité) les informations contenues dans les publications du médiéviste portugais Antonio Henrique de Oliveira Marques : *Historia de Portugal* (en trois volumes), Lisbonne, Palas Editora, 1972, actualisée et résumée dans l'ouvrage *Breve Historia de Portugal* (un volume, 765 pages), Lisboa, Editorial Presença, 1995.
*« C'était un très petit pays pour notre 20ème siècle »*, ajoute Antonio de Oliveira Marques, *« mais assez raisonnable en superficie dans l'Europe du 12ème siècle »* (*Breve Historia de Portugal*, op. cité).

[22] Une flotte croisée se trouve alors au large du Portugal, venant du Douro, en route pour la Palestine, pour la seconde Croisade d'Orient.
Dans un roman de 1989, *Historia do Cerco de Lisboa,* traduit en français en 1992 (*Histoire du siège de Lisbonne*, éditions du Seuil), le grand romancier portugais José Saramago, devenu prix Nobel en 1998, imagine une inversion du destin du Portugal, à partir de l'initiative d'un correcteur qui, dans une maison d'édition, change en « non » un « oui », dans un texte historique relatif au siège de la Lisbonne sarrazine, par les troupes chrétiennes du roi Afonso Henriques, à l'automne 1147. Le « oui » était l'accord donné au roi par les Croisés pour l'appuyer dans l'assaut et le sac de Lisbonne. *« [Raimundo Silva, le correcteur] tient le stylobille d'une main ferme et ajoute un mot sur la page, un mot que l'historien n'a pas écrit et que par souci de la vérité historique il n'aurait jamais pu avoir écrit , le mot Non, maintenant le livre dit que Non, les croisés n'aideront pas les Portugais à conquérir Lisbonne, c'est écrit et par conséquent c'est devenu vrai , même si c'est une vérité différente, ce que nous disons être faux l'a emporté sur ce que nous disons être vrai, même si c'est une vérité différente, ce que nous disons être faux l'a emporté sur ce que nous disons être vrai et l'a remplacé, il faudrait maintenant, et comment, que quelqu'un raconte la nouvelle histoire »* (José Saramago, Histoire du siège de Lisbonne, Le Seuil, page 50). Devenu « non », *« le sens du livre qu'il corrigeait, une histoire du Portugal, en est bouleversé »* : *« A présent Raimundo Silva sait pourquoi les croisés ont refusé d'aider les Portugais à assiéger et à prendre la ville, et il va rentrer chez lui écrire l'histoire du siège de Lisbonne ».*

sur les limites géographiques dessinées par le Tage (de l'actuelle frontière espagnole, à l'Est, jusqu'à Setubal, au sud de Lisbonne, à l'Ouest).

L'actuel Alentejo (*« au-delà du Tage »*) est conquis entre 1159 (Evora, 1159-1165) et 1168 (au nord de Mertola), laissant encore, aux Maures, l'Algarve[23]. Silves, à l'ouest de l'Algarve, et Faro, le point le plus au sud de l'actuel Portugal, sont conquis en 1249[24], après que les Portugais aient du repousser en 1190-1191 une contre-offensive des Maures qui les avaient ramenés sur la ligne du Tage.

Après la reconquête définitive de tout l'Algarve sur l'Islam (1250), le territoire d'Algarve étant par ailleurs disputé par les Portugais à la Castille, l'Etat portugais a atteint sa configuration territoriale définitive[25] : les Castillans renoncent à l'Algarve, et les Portugais à la région d'Arcacena, et le traité de Badajoz (1267) fixe au fleuve Guadiana la frontière entre Portugal et Castille. Trente ans plus tard, après quelques rectifications finales, le traité d'Alcanices (1297), signé en Portugal et Castille, reconnaît les frontières définitives du Portugal.

## *Des explications à cette « exception portugaise »*

Outre sa précocité, pourquoi la réussite de cette prise d'indépendance et de cette transformation d'un fief en royaume, alors que d'autres fiefs, comme celui de la Galice, restèrent dans la mouvance du royaume de Castille ?

Pourquoi cette « exception portugaise » dans les conditions de constitution du seul Etat, dans l'entière histoire de la péninsule ibérique, qui parviendra à imposer son indépendance à la couronne d'Espagne ?

Laissons un historien contemporain avancer des éléments de réponse :

> *« D'une part, la désagrégation de la monarchie léonaise, secouée par des guerres de succession habilement exploitées par D. Afonso Henriques, y contribua. D'autre part, un nouveau groupe social (la petite noblesse des* infançoes*)*[26] *animé d'un vif esprit d'indépendance, et qui s'était débarrassé de la dynastie des Mendes au profit de la monarchie léonaise, l'aida à rompre tout lien de vassalité avec le roi de Léon-Castille. En outre le facteur maritime et la présence d'étrangers, notamment français, favorisèrent cette aspiration à*

---

[23] Province méridionale de l'actuel Portugal, au Sud d'une petite chaîne montagneuse qui le sépare de l'Alentejo, l'Algarve actuel tire son nom de l'arabe « Al-Gharb », qui signifie « l'Ouest » : il représentait une partie des confins occidentaux de l'Emirat de Cordoue, que ce dernier nommait « Al-Gharb Al-Andalus ».

[24] Sous le règne de D.Afonso III (1248-1279), quatrième roi dans la succession de D.Afonso Henriques.

[25] Par comparaison avec le Portugal, rappelons que les rois catholiques de Castille reprennent Séville aux musulmans en 1248 (Ferdinand III), mais ne reprennent Grenade (où les musulmans étaient réduits depuis le milieu du 13ème siècle) qu'en 1492, soit deux siècles et demi plus tard (Ferdinand d'Aragon et Isabelle de Castille).

[26] Les travaux de José Mattoso (*Historia de Portugal*, sous la direction de José Mattoso, aux éditions Estampa, à Lisbonne) attestent que *« cette nouvelle noblesse constitua, entre 1128 et 1140, la minorité dirigeante de la nouvelle nation »* (Jean-François Labourdette, 1995, op. cité).

*une plus grande autonomie. Enfin, la longévité remarquable de D. Afonso Henriques, qui n'eut pas seulement à s'affranchir de la suzeraineté castillane, mais dut aussi conquérir son royaume sur les Maures, permit la consolidation du nouveau royaume »*[27].

## 2.2. La fondation du Portugal dans l'historiographie

Dans l'opération de sélection rétrospective qu'est toute entreprise historiographique, les principaux enjeux se rapportent ici à la discussion du mythe fondateur d'Ourique ainsi qu'à la question du caractère collectif de l'entreprise de fondation du royaume.

### *Le mythe d'Ourique*

Les auteurs médiévaux *« pressentirent obscurément l'importance de la bataille de Sao Mamede (1128), qui constitue un des épisodes centraux de la* Gesta de Afonso Henriques », Mais *« les auteurs des 16ème et 17ème siècles attribuèrent de plus grandes conséquences à la bataille d'Ourique (1139), que la légende et le sentiment de merveilleux enveloppèrent très tôt d'une aura sacrée »*, écrit le grand médiéviste portugais contemporain José Mattoso[28].

A propos de cette bataille d'Ourique, située chronologiquement entre la rébellion (1127-1128) du suzerain Afonso Henriques et le moment où ce dernier prend le nom de roi du Portugal (1140), et située géographiquement *« sans doute dans le Bas-Alentejo »*[29], s'est effectivement constitué un mythe, créé à la fin du 14ème siècle ou au début du 15ème siècle, mythe qui ne charriait pas moins l'idée d'un destin directement confié par Dieu au jeune souverain portugais, accentuant encore le statut de croisade de la Reconquête :

> *« La bataille d'Ourique, sans doute l'une des nombreuses escarmouches entre chrétiens et musulmans, revêtit une signification mythique : la victoire d'une poignée de Portugais sur une multitude de Maures, et qui ne put être obtenue que par la grâce de Sant'Iago, le Matamouros (le tueur de Maures). Mais, au 15ème siècle, les Portugais se brouillèrent avec Sant'Iago, devenu le patron de la Castille, ennemie, désormais, du Portugal. Aussi attribuèrent-ils la victoire au Christ lui-même, et le mythe prit-il encore plus d'ampleur au 17ème siècle, avec la lutte pour l'indépendance contre l'Espagne : l'intervention de Dieu lui-même à Ourique prouvait que l'existence d'un Portugal indépendant était assignée par la Providence »*[30].

Le récit du combat héroïque contre les ennemis de la chrétienté permettait de faire d'Afonso Henriques un instrument de Dieu, qui lui aurait remis lui-même la bannière et le bouclier (l'escudo) qui symbolise matériellement l'indépendance nationale, mythe bien

---

[27] Jean-François Labourdette, 1989, op. cité.

[28] José Mattoso, article « Fundaçao da nacionalidade », *Dicionario Enciclopedico da Historia de Portugal*, Lisbonne, Publications Alfa, seconde édition, 1990.

[29] La bataille d'Ourique est si légendaire que beaucoup d'historiens renoncent à la localiser.

[30] Jean-Francois Labourdette, 1989, op.cité.

précieux pour défendre l'idée de la restauration de l'indépendance du Portugal contre l'Espagne en 1580-1640.

## *L'importance de Sao Mamede pour l'historiographie du 19ème siècle*

« Chantée », à la Renaissance, par le poète épique Camoes dans le grand « poème national » que sont *Les Lusiades*, publié en 1572, où Camoes *« fait grief à Dom Afonso Henriques de ce manquement à la piété filiale »*[31], la fondation du Portugal fut « revisitée », de façon centrale, par l'écrivain romantique Alexandre Herculano (1810-1877), dans son *Histoire de Portugal*, mais aussi dans son « roman historique » *« Le Bouffon »* (1843), où elle est interprétée dans la visée de fondation historiographique si caractéristique des romantiques et des libéraux du début du 19ème siècle :

> *« Si, dans la bataille de Sao Mamede, au cours de laquelle Afonso Henriques arracha définitivement le pouvoir des mains de sa mère, ou plutôt du comte de Trava, le sort des armes nous avait été contraire, nous constituerions aujourd'hui probablement une province d'Espagne. Mais, dans le progrès de la civilisation humaine, nous avions une mission à accomplir. Il était nécessaire que, dans l'extrême Occident de l'Europe, surgisse un peuple, plein d'affectivité et de vigueur, pour l'action duquel fusse insuffisant le cadre de la terre patrie »*[32].

L'enjeu de l'intervention historiographique d'Herculano porte sur des épisodes avant lui considérés comme constitutifs de la geste fondatrice[33], et qu'il range au rang de pure légende, et avant tout le mythe de la bataille d'Ourique :

> *« On comprend »*, écrit José Mattoso, *« que l'investigation scientifique de Herculano, qui restitua à la bataille ses dimensions objectives et attribua à celle de Sao Mamede une plus grande importance pour la fondation du Portugal (une révolte sans grandeur, sans intervention divine et entachée du soupçon, voire de la malédiction, du fait de l'offense faite par Afonso Henriques au respect du à sa mère), ait suscité les plus violentes réactions et un vrai scandale national »*[34].

---

[31] Eduardo Lourenço, « Psychanalyse mythique du destin portugais », article de 1978 revu en 1997, dans *Mythologie de la Saudade (Essais sur la mélancolie portugaise,* aux éditions Chandeigne, Paris.

[32] Extrait de *O Bobo* (*Le Bouffon*), roman historique d'Alexandre Herculano (1843). On développera plus loin l'apport majeur de l'écrivain Alexandre Herculano à l'historiographie du Portugal : chapitre 7, « Historiographie et littérature », pages 167 et suivantes.

[33] A l'exception d'écrivains de la période des Lumières, comme *« comme Luis Antonio Verney en 1746, qui alla jusqu'à nier l'existence de cette bataille »* (Jean-François Labourdette, 1995, opus cité, page 13). D'ascendance française, Luis Antonio Verney (1713-1792), formé au Portugal et en Italie, est une des figures marquantes des Lumières au Portugal (avec des conséquences effectives de ses écrits dans les réformes, notamment universitaires, sous le marquis de Pombal, dans la deuxième moitié du 18ème siècle). Toutefois, dans le déroulement de sa vie personnelle, il n'en obtint pas, dans ce pays, la reconnaissance.

[34] José Mattoso, 1990, article cité.

Et si, ajoute José Mattoso, *« au 19ème siècle, la controverse fit rage entre les libéraux, comme Alexandre Herculano, qui n'y* [dans la légendaire bataille d'Ourique] *virent qu'une fable, et les traditionalistes, qui la défendirent comme l'une des gloires de la nation »*[35], néanmoins :

> *« Ourique garda ses adeptes et inspira les investigations historiques les plus passionnées durant l'époque « nationaliste » du 20ème siècle »*[36].

Comme on le verra plus loin[37], quand le régime salazariste choisit, en 1940, de commémorer de façon grandiose le huitième centenaire de la fondation du Portugal, il fit, d'un point de vue historiographique, le choix d'Ourique, plutôt que de Mamede.

## *Pour l'historiographie contemporaine, la fondation du royaume comme « mouvement collectif »*

Parlant de *« mouvement »* de la fondation du royaume, l'historiographie portugaise qui est contemporaine de ce qu'on a appelé en France la « nouvelle histoire » (qui a assumé après la seconde guerre mondiale l'héritage de l'école des Annales, tout en se dotant de nouveaux objets), s'attache à souligner les conditions collectives de possibilité de l'action de D. Afonso Henriques.

C'est le cas de José Mattoso, qui écrit :

> *« Le moment décisif se situe, de fait, à Sao Mamede, parce que, là, l'expulsion du comte de Trava du territoire portugais et son exclusion du gouvernement du Comté de Portucale, comme auxiliaire ou mari de Dona Teresa, ne résulte pas seulement d'un* 'coup d'Etat' *dirigé par Afonso Henriques, mais d'une vraie conspiration préparée de longtemps par les barons du comté et à laquelle adhérèrent progressivement la majorité des seigneurs de Entre Douro e Minho, dont l'infant vient à prendre la tête du mouvement.*
> *Le caractère collectif de ce mouvement, qui engage la majorité des membres de l'aristocratie, établit une relation entre une décision volontaire et personnelle d'un chef et la collaboration de ses subordonnés, lui conférant ainsi des conséquences irréversibles.*
> *De fait, les actes qui postérieurement garantissent l'indépendance, comme la reconnaissance de vassalité au Saint-Siège et les accords avec le roi de Léon, sont seulement les résultats consécutifs à une trajectoire antérieurement initiée, et qui, pour engager chaque fois plus d'individus, devenait impossible à remettre en cause.*
> *C'est la fermeté de la fidélité à cette trajectoire qui obligea le roi de Léon à accepter d'abord des accords avec Afonso Henriques, puis à admettre qu'il utilise le titre de roi, ensuite à reconnaître l'indépendance effective du*

---

[35] Jean-Francois Labourdette, 1989, op.cité.

[36] José Mattoso, 1990, article cité.

[37] On reviendra sur cette commémoration de 1940 dans « L'intervention patrimoniale et commémorative du régime salazariste sur Lisbonne », chapitre 8 de cette 1ère partie.

*Portugal et de son roi, et finalement qu'elle devienne une réalité pour ainsi dire légale, sanctionnée en 1179, par acte expresse du Saint-Siège, dans la célèbre bulle* Manifestis probatum *»*[38].

## *La tentation du paradigme psychanalytique*

En même temps, et d'un tout autre point de vue, non d'historien, cette fois, mais de penseur de la littérature portugaise et d'essayiste, Eduardo Lourenço ne résiste pas à proposer de l'épisode fondateur du royaume une lecture inspirée par un paradigme psychanalytique.

(Je ne mésestime nullement les objections théoriques et méthodologiques qu'on peut faire à l'usage du paradigme psychanalytique - qui s'applique au « sujet » individuel et singulier, et non à un collectif - dans un exercice visant à penser des phénomènes sociaux, donc collectifs - comportements, représentations, discours, silences -, et notamment dans le champ des appartenances et des constructions nationales. De l'usage, déclaré comme problématique, de ce paradigme, par les sciences sociales, on retiendra néanmoins l'intérêt, pour ses vertus heuristiques, de la métaphore, mais sans jamais se départir de la prudence et des obligations de l'enquête).

Lue psychanalytiquement, voici ce qu'inspire à Eduardo Lourenço l'épisode de la fondation du royaume, qui naît « sous le signe du traumatisme » :

> *« [En réalité, rien ne manque au décor pour justifier l'analogie avec la cure analytique].*
> *Notre naissance en tant qu'Etat se fait sous le signe du traumatisme, traumatisme dont nous ne nous sommes jamais remis pour assumer pleinement une maturité historique que les cieux et les siècles promettaient à ce rejeton, à la fois incroyablement fragile pour avoir pu naître et assez vigoureux pour oser survivre. Ce n'est peut-être pas hasard si les mythes historiographiques liés à la naissance du Portugal ont un profil aussi freudien : sacrilèges maternels, parole non tenue (Dona Teresa et Egas Moniz ...).*
> *Le mélange fascinant de fanfaronnade et d'humilité, d'imprévoyance maure et de confiance sébastianiste*[39]*, d'* 'inconscience joyeuse' *et de noir présage qui constitue le fond du caractère portugais*[40]*, est lié à cet acte sans histoire qu'est, pour tout ce qui naît, l'heure de la naissance »*[41].

---

[38] José Mattoso, 1990, article cité.

[39] Du nom du roi Sébastien (1554-1578).

[40] Il convient de prendre soigneusement distance avec certains usages de cette notion « caractère portugais » et, plus généralement, de la catégorie de « caractère national », qui a le plus souvent conduit à des théorisations particulièrement poreuses aux nationalismes les plus sombres : ses usages primordialistes et substantialistes qui se nourrissent des « lois de l'hérédité sociale » ou de la « psychologie » ou de « caractère des peuples ».
Nous créditons Eduardo Lourenço, au regard de la ligne générale de sa pensée, d'utiliser ici « caractère portugais » dans une définition non substantialiste et non nationaliste.

[41] Eduardo Lourenço, dans « Psychanalyse mythique du destin portugais », version de ce texte (1978) publiée dans *Mythologie de la Saudade*, aux éditions Chandeigne, Paris, 1997.

## *La fondation du royaume dans la commémoration contemporaine*

Comme on l'a déjà indiqué, on traitera plus loin, dans un développement spécifique, la commémoration (majeure) de la fondation par le salazarisme, notamment dans l' « Exposition du monde portugais » de 1940, et par la place donnée par ce régime à la figure de Don Afonso Henriques[42].

Pour ce qui concerne la commémoration « post-25 Avril 1974 » de la « fondation », il faut indiquer les deux commémorations de 1978-1979.

D'une part la bataille de Sao Mamede a fait l'objet de commémorations officielles en 1978 et 1979, pour son 850ème anniversaire, avec réunion pour l'occasion d'un colloque d'historiens, à Guimaraes, « berceau » de la dynastie fondée par D. Afonso Henriques[43].

D'autre part, en 1979 également, s'est tenue, à l'Académie d'Histoire, à Lisbonne, une session de « commémoration académique » du 8ème centenaire de la bulle par laquelle le Vatican reconnaissait l'indépendance du royaume du Portugal[44].

---

[42] « L'intervention commémorative et patrimoniale de l'Etat salazariste sur Lisbonne », chapitre 8 de cette partie, page 190 et suivantes.

[43] *Congresso Historico de Guimaraes e Sua Colegiada. Actas* (5 volumes), Guimaraes, 1980-1982.

[44] Académia Portuguesa de Historia, *8° Centenario do Reconhecimento de Portugal pela Santa Sé (Bula « Manifestis Probatum », 23 mai 1179). Comemoraçao Académica*, Lisboa, 1979.

# 1ère partie - Le récit du Portugal comme nation

## Chapitre 3

## La question du caractère national de l'Etat en formation

Pour examiner la question du caractère national en jeu dans le processus d'autonomisation du Portugal comme royaume indépendant, on parlera, avec prudence, d' « Etat en formation ».

José Fernando Fafe[1] rappelle que nombre d'auteurs défendent la thèse qu'on ne peut parler d'*Etat* avant le 15ème siècle, avant l'institutionnalisation du pouvoir, avant que le pouvoir ne devienne souverain, et que, quand le Pape reconnaît le Portugal en 1179, il reconnaît un « regnum », c'est-à-dire une monarchie territoriale en formation (le mot « Etat » est employé pour la première fois, au début du 16ème siècle, par Machiavel, et la notion de « souveraineté » apparaît pour la première fois chez Bodin, dans la seconde moitié du 16ème siècle) :

> *« Est-ce que l'Etat existait déjà dans le Condado Portucalense ? »*, se demande José Fernandes Fafe[2]. *« Selon* [le grand médiéviste portugais] *José Mattoso, au 12ème siècle, la conscience nationale se confinait dans guère plus que la Chancellerie Royale et chez les moines du monastère de Santa Cruz de Coimbra. Et, ensuite, quand bien même on eût pu parler, avec l'indépendance nationale, d'une 'Nation-Etat', cette dernière est allée s'étatisant. Nous pensons à l'organisation de l'Etat, au 15ème siècle, renforçant l'autorité du pouvoir central. Et nous nous souvenons que ce processus, avec Mouzinho da Silveira*[3] *et le libéralisme, c'est le typique Etat-nation, modèle français, jacobin ».*

---

[1] José Fernandes Fafe, *« Naçao : fim ou metamorfose ? »*, Collection « Estudos Gerais, Série Universitaria », Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1990.

[2] José Fernandes Fafe, 1990, op. cité.

[3] José Xavier Mouzinho da Silveira (1780-1849) est une figure importante de la révolution libérale de 1820 et de ce qu'on appelle au Portugal les « luttes libérales » des années 1820 et 1830, dans lesquelles il est engagé aux côtés du roi D. Pedro (libéral) contre le roi D. Miguel (traditionaliste). Ministre du gouvernement constitutionnel, depuis son rétablissement en rétabli en mars 1832, et jusqu'à janvier 1833, il y engage des réformes, politiques, économiques et financières, toutes dirigées vers la mise en place d'un nouvel ordre social et économique de caractère libéral (fin des monopoles, abolition des dernières dîmes, affirmation du principe d'inviolabilité de la propriété, réorganisation administrative et judiciaire du pays, réforme des douanes, défense de la liberté individuelle contre les abus de pouvoir des juges, création d'un Tribunal suprême de justice, ...).
Il fut *« un des principaux interprètes de la nouvelle conception bourgeoise de la société qui allait finir par s'imposer au 19ème siècle »* (Fernando Pereira Marques, *Dicionario Enciclopedico da Historia de Portugal*, Lisbonne, Editions Alfa, 1985 pour la première édition, seconde édition 1990).

José Mattoso lui-même parle pour la période 1096-1131 d'un *« pouvoir central en organisation »* et, pour le 14ème siècle, d'un *« pouvoir central organisé »*[4].

## 3.1. La thèse explicite, ou implicite, de la fusion de la fondation du royaume de Portugal et de la fondation de la « nationalité » portugaise

Nombreuses sont les sources, savantes ou profanes, anciennes et actuelles, qui fusionnent la fondation du royaume du Portugal et *« a fundaçao da nationalidade portuguesa »*, la *« fondation de la nationalité portugaise »*.

Ces sources peuvent être déjà anciennes, comme ce livre d'histoire pour l'école primaire[5], édité au début des années 1960, et *« approuvé officiellement »*, comme le rappelle sa page de garde (période de publication et label officiel qui nous permettent de fixer un temps particulièrement intéressant de « l'idéologie nationale »), qui découpe ainsi les premières leçons d'histoire, qui couvrent la période de la première dynastie royale « portugaise », la dynastie dite « de Bourgogne »[6], qui règne de 1128 à 1383 :

- *« Les premiers habitants (des Ibères au royaume de Léon)*
- *Le Comté de Portucale (Don Henrique et Dona Teresa)*
- *Indépendance du Portugal (D. Afonso Henriques, 1137-1140)*
- *Fondation de la Nationalité Portugaise (1143)*
- *L'instruction aux temps de la monarchie (Santo Antonio de Lisboa)*
- *L'élargissement du territoire (D. Afonso Henriques et D. Afonso III. Prise de Santarem, de Lisbonne et des principales places fortes du Sud du Tage. Conquête définitive de l'Algarve)*
- *Peuplement des terres conquises (D. Sancho I)*
- *Le clergé, la noblesse et le peuple (les conseils)*
- *Développement et instruction (la marine, l'agriculture, le commerce et l'industrie. Fondation de l'Université. D. Dinis et D. Fernando)*
- *Participation du Portugal à la défense de la Péninsule (bataille de Salado, contre les Maures)*
- *Luttes contre la Castille »* (souligné par nous).

---

[4] José Mattoso, *Identificacao de um Pais. Ensaio sobre as Origens de Portugal, 1095-1325*, Lisboa, Editorial Estampa (2 volumes), cité par José Fernando Fafe, op. cité.

[5] *Historia para a 4a Classe do Ensino Primario Elementar*, Série Escolar Educaçao de Antonio Figueirinhas, Editora Educaçao Nacional de Adolfo Machado, Porto (sans date).

[6] La première dynastie, dite de Bourgogne, va de D. Afonso Henriques (qui règne jusqu'à sa mort, en 1185) à D. Fernando (1367-1383). La seconde dynastie, dite dynastie d'Avis, est ouverte en 1385 par D. Joao 1er (1385-1433), après la crise dynastique de 1383. Cette dynastie d'Avis s'éteindra en 1578 avec la mort du jeune roi Sébastien (1557-1578), ouvrant une nouvelle crise dynastique, permettant en 1580 la prise de contrôle du Portugal, pour une durée de soixante ans, par le roi Filipe II d'Espagne. Voir le chapitre suivant (chapitre 4): *« Continuité et discontinuité de la souveraineté nationale »*, page 118. Le soulèvement de 1640 contre le roi d'Espagne ouvrira la voie pour une troisième dynastie, dite des Bragance (du duc de Bragance, devenu D. Joao IV, 1640-1656, à D. Manuel II, le dernier roi du Portugal, qui régna de 1908 à 1910, date de proclamation de la République).

Dictée, dans ce livre d'école primaire, par l'historiographie en vigueur autant que par les intentions idéologiques du régime salazariste, donc dans leur fusion très particulière pour la pédagogie de masse d'une « histoire » très idéologisée, une telle représentation combine une conception de l'histoire en termes d'« histoire-batailles » (qui fut pratiquée en Europe à la fin du 19ème siècle, puis qui fut combattue dans les années 1930 par l'école de recherche historique française des *Annales*[7]) avec un certain usage de la catégorie de « nationalité » : ce mot n'avait alors pas encore pris la connotation juridique que nous lui attribuons aujourd'hui, mais exprimait déjà *« cette ambiguïté sémantique »*, conservée jusqu'à aujourd'hui, *« évoquant à la fois l'attachement à la nation et à l'Etat »*[8].

Avant d'examiner les usages portugais de « nationalité » et « Etat », rappelons l'origine allemande du terme « nationalité » et les débats du 19ème siècle autour de ce comcept.

## *Les débats du 19ème siècle autour de la catégorie de « nationalité »*

On a connu la manifestation très activiste de ce type d'historiographie dans la vie politique et intellectuelle française quand, à partir de 1870, dans le contexte de la guerre franco-prussienne et de ses conséquences, se sont opposées les thèses allemande et française de la « nationalité ».

En Allemagne, au début du 19ème siècle, c'est-à-dire au moment où, en Europe, l'histoire s'affirmait comme nouvelle discipline universitaire, et où, en France se faisait jour le mouvement pour l'unification nationale, l'idée de « nationalité » a été élaborée, par les représentants de « l'Ecole historique », comme *« communauté de culture et d'histoire »*, la langue étant érigée en *« emblème de la culture nationale »*, et la nation comme *« un tout organique englobant l'ensemble des éléments de la vie sociale »*[9], définissable à partir de

---

[7] Sur la relation de l'Ecole des Annales à l'objet « nation », on doit néanmoins rappeler qu'un des motifs profonds de l'opposition de cette école à l'histoire « événementielle » était précisément l'usage *pédagogique* qui en était fait par les historiens qui en portaient la notoriété, comme Charles Seignobos Gérard Noiriel indique que *« en condamnant l'histoire 'événementielle', les fondateurs des Annales rejetaient, en fait, une conception de l'histoire rabattue sur sa dimension* pédagogique *»*. (Gérard Noiriel, « Le 'passé/présent' : une approche différente de l'histoire du temps présent », *Etat, nation, immigration. Vers une histoire du pouvoir*, Paris, Belin, 2001).

[8] Gérard Noiriel, *« La construction historique de la nation »*, conférence de juin 2000 à l'Université de tous les savoirs, *Qu'est-ce que la société ?* - volume 3, sous la direction d'Yves Michaud, Paris, Editions Odile Jacob, 2000.
Apportons une précision sur le caractère tardif de la connotation juridique de « nationalité », et sur cette ambiguïté sémantique de « nationalité » entre « nation » et « Etat ». Le dictionnaire usuel Robert (Le Petit Robert, 1977) définit d'abord le mot « nationalité » comme *« l'existence ou la volonté d'existence en tant que nation d'un groupe d'hommes unis par une communauté de territoire, de langue, de traditions, d'aspirations »* puis comme *« ce groupe dans la mesure où il maintient ou revendique cette existence »*, et enfin comme *« l'état d'une personne qui est membre d'une nation déterminée (code de la nationalité, nationalité d'origine) »*. Gérard Noiriel (2001, op. cité) fait très justement remarquer que cette définition, dans sa troisième partie, consacrée non plus au sentiment d'appartenance à un ensemble culturellement défini, mais à la codification juridique de cette appartenance, *« illustre un contresens fondamental : en droit, en effet, la 'nationalité' ne désigne pas l'appartenance d'une personne à la nation, mais à l'*Etat *; et les juristes (...) se sont élevés depuis longtemps contre cette confusion »*.

[9] Gérard Noiriel, « La question nationale comme objet de l'histoire sociale », dans le numéro 4, *Le national,* de la revue *Genèses (Sciences sociales et histoire)*, Paris, Calmann-Lévy, mai 1991. Il

BU LILLE I

critères « objectifs » comme la langue, les traditions et les coutumes, et donc en mobilisant des arguments d'ordre linguistique, historique et ethnographique.

C'est le philosophe Fichte, sincère admirateur de la Révolution française, qui en jeta les bases dans ses *Discours à la nation allemande*, des « conférences pédagogiques » prononcées à Berlin en 1807 et 1808[10], qui furent aussi *« patriotiques »* que ses *Considérations sur la Révolution française* de 1793 manifestaient *« un point de vue humaniste, cosmopolite et universaliste »*[11]. Et deux générations d'auteurs romantiques allemands y contribuèrent, comme les frères Jacob et Wilhem Grimm, Achim von Arnim, Ernst Moritz Arndt et Ludwig Jahn.

Une notion centrale se propose de rendre compte de cette dimension identitaire de la nation : le « Volksgeist », qui désigne l'esprit propre à un peuple donné, « l'esprit du peuple », notion déjà utilisée par Johann Gottfried Herder (1744-1803), mais avant que *« les conquêtes napoléoniennes ne transforment le problème de l'identité culturelle, telle que pouvaient le poser Klopstock, Lessing ou Herder, en question politique »*[12]. C'est Ludwig Jahn, considéré comme l'un des pères de l'ethnographie (« Volkskunde ») allemande, qui radicalise cette pensée allemande de la « nationalité », dans son œuvre principale de 1810, *Deutsches Volkstum*, en créant le néologisme et la *« notion énigmatique »*[13] de « Volkstum ».

Difficile à traduire pour tous[14], « Volkstum » donne pour certains, comme Gérard Noiriel, la clé du passage, d'une langue à l'autre, au terme français « nationalité » (alors entendu dans son sens non encore juridique), qui apparaît en 1807, pour la première fois, sous

---

développe ces questions dans les chapitre 4 (« Nations, nationalités, nationalismes ») et 5 (« Socio-histoire d'un concept : les usages du mot 'nationalité' au 19ème siècle ») de son recueil de textes de 2001, op. cité.

[10] Johann Gottlieb Fichte, *Discours à la nation allemande* (traduits et présentés par Alain Renaut), Paris, Imprimerie nationale, 1992. Ce furent quatorze discours prononcés entre le 13 décembre 1807 et le 20 mars 1808, à Berlin, dans une Prusse occupée par Napoléon.

[11] Marc Crépon, *Les géographies de l'esprit*, Paris, Payot et Rivages, Bibliothèque philosophique Payot, 1996.

[12] Marc Crépon, 1996, op. cité.

[13] Marc Crépon, 1996, op. cité.

[14] Marc Crépon, 1996, op. cité : *« C'est une notion dans laquelle se concentre ce que la caractérisation des peuples a de plus violent. En raison de cette violence, sa traduction même est difficile. Parler d'essence d'un peuple ne suffit pas. Cette essence est en même temps une force qui unit (*Einigungskraft*), qui lie entre eux les traits constitutifs du caractère populaire : les traits physiques comme la forme du crâne en même temps que les facultés morales et intellectuelles. C'est à la fois ce qui se reproduit d'une génération à l'autre et ce qui rend possible cette génération. C'est enfin l'objet privilégié d'une science expérimentale dont Jahn entend donner les fondements : la doctrine expérimentale de l'âme des peuples (*Erfahrungsseelehre der Völker*) (...). La particularité des théories de Jahn est encore plus visible dans leurs implications politiques. Ce que montre la science qui la prend pour objet, c'est en effet que le peuple n'est rien sans l'Etat qui en exprime l'unité, et qu'à l'inverse l'Etat n'est rien s'il ne traduit pas cette unité. Le rapport entre l'un et l'autre est donc un lien d'essence, un lien dont la force constitutive est précisément celle du* Volkstum. *L'organisation politique de l'humanité doit épouser les critères de la pureté ethnique »* (souligné par moi).
Marc Crépon ajoute que le national-socialisme, *« qui ne se trompait pas [quant à] la puissance destructrice de cette vision de la diversité humaine »* publia et cita abondamment Jahn.

la plume romanesque de Madame de Staël[15] et entre en 1835 dans le dictionnaire de l'Académie française[16] :

> *« Pour évoquer la dimension 'culturelle' ou 'subjective' de la* nationalité *(au sens de 'francité'), on ne pourra échapper aux termes dérivés du mot* 'Volk' *qui, en allemand, désignent à la fois la nation et le peuple :* 'Volkstum', 'Volkszugehörigkeit', volkstümlich' ... »[17].

La preuve de ce passage, d'une langue à l'autre, de « Volkstum » à « nationalité », autant que de ses difficultés, est dans le titre (à la fois clair et un peu alambiqué) de la traduction en France, en 1825, de l'ouvrage de Jahn : « Recherches sur la *nationalité* ; l'esprit des peuples allemands et les institutions en harmonie avec leurs mœurs et leur caractère »[18].

En France, un demi-siècle plus tard, en opposition directe à la conception allemande, ethnographique, organiciste et historiciste, on voit se développer la thèse du « sentiment d'appartenance » comme critère fondamental de l'appartenance nationale :

> *« Une nation est une âme, un principe spirituel. Deux choses qui, à vrai dire, n'en font qu'une constituent cette âme, ce principe spirituel. L'une est dans le passé, l'autre est dans le présent. L'une est la possession d'un riche legs de souvenirs ; l'autre est le consentement actuel, le désir de vivre ensemble, la volonté de continuer à faire valoir l'héritage qu'on a reçu indivis »*[19].

---

[15] Madame de Staël (Corinne et l'Italie, Londres, Peltier, 1807, page 395), *« qui ne l'utilise qu'une seule fois et avec beaucoup d'hésitations :* 'Je pouvais donc me croire destinée à des avantages particuliers, par la réunion des circonstances rares qui m'avaient donné une double éducation, *et si je puis m'exprimer ainsi*, deux nationalités différentes' » (cité et souligné par Gérard Noiriel, 2001, op. cité, dans son étude nommée « Socio-histoire d'un concept : les usages du mot 'nationalité' au 19ème siècle »).

[16] Dans sa 6ème édition, selon Raoul Girardet, *Le nationalisme français. Anthologie, 1871-1914, Paris*, Le Seuil, 1983, page 8. « Nationalité » est en français un terme d'usage beaucoup plus tardif que le mot « nation », dont la première apparition recensée dans la langue française date de 1270, et l'adjectif « national », de 1550.

[17] Gérard Noiriel, 2001, op. cité : *« Une étude révélatrice de l'évolution des relations intellectuelles franco-allemandes consisterait à voir comment selon les époques les Français ont traduit ces mots, à partir des deux champs sémantiques qui, dans leur langue, ont toujours été très éloignés ; l'un, valorisé, traduit* Volk *par 'peuple » ;* Volkstum *par 'culture populaire' et* 'Volkskunde' *par folklore ; l'autre, dévalorisé, traduit ce terme par référence à l''ethnie' :* Volkstum *renvoie alors au 'caractère' ou au 'groupe ethnique' ».*

[18] Ludwig Jahn, *Recherches sur la nationalité ; l'esprit des peuples allemands et les institutions en harmonie avec leurs mœurs et leur caractère*, Paris, Bossanges frères, 1825 (1810, édition originale).

[19] Ernest Renan, *Qu'est-ce qu'une nation ?* - Paris, Editions Mille et une nuits, n°178, 1997. Le texte de Renan a pu être mobilisé *« pour justifier les points de vue et les intérêts les plus opposés : revendiqué par les défenseurs des droits de l'homme, mais aussi par le lobby colonial, les groupes nationalistes et même le maréchal Pétain sous Vichy »* (Gérard Noiriel, 2001, op. cité).

C'est la thèse, si souvent citée, et pour tous usages politiques, du *« plébiscite de tous les jours »*, énoncée par Ernest Renan dans sa célèbre conférence du 11 mars 1882 à la Sorbonne, thèse qui met, au contraire de la thèse allemande, l'accent sur la subjectivité individuelle, se transformant en volonté populaire, et entrant en écho, en termes politiques, avec le « droit des peuples à disposer d'eux-mêmes ». Avant lui, elle avait été défendue, en octobre 1870, avec moins de fortune quant à sa postérité, par l'historien Fustel de Coulanges[20], dans une polémique avec un célèbre historien allemand, au sujet du statut « national » de Strasbourg :

> *« Ce qui distingue les nations, ce n'est ni la race, ni la langue. Les hommes sentent dans leur cœur qu'ils sont un même peuple lorsqu'ils ont une communauté d'idées, d'intérêts, d'affections (...). Voilà ce qui fait la patrie. La patrie, c'est ce qu'on aime (...) Notre principe à nous est qu'une population ne peut être gouvernée que par les institutions qu'elle accepte librement, et qu'elle ne doit aussi faire partie d'un Etat que par sa volonté et son consentement libre. Voilà le principe moderne »*,

écrit Fustel de Coulanges rejetant ainsi, dans sa lettre à *« M. Theodor Mommsen, professeur à Berlin »*, toute conception ethnographique de la nationalité, qui ne saurait être fondée ni sur la race, ni sur la langue[21], et rappelant que si, sous ces deux critères-ci, il se pouvait que l'Alsace fût allemande, *« ce qui l'a rendue française (...), c'est notre Révolution de 1789 »*.

Si la différence entre la conception de la nation défendue par Renan (et proposée avant lui par Fustel de Coulanges) et la conception allemande n'est pas contestable, la radicalité de l'opposition entre les deux thèses est très souvent majorée, et elle doit beaucoup au contexte historique de l'opposition entre les deux Etats d'appartenance des auteurs, et pas à la confrontation des seules idées.

D'une part, les auteurs allemands, qui ont été influencés par le principe de souveraineté nationale affirmé dans la Révolution française et qui ont participé à la révolution allemande de 1848, *« insistent également »*, avec le Volksgeist comme « principe spirituel », *« sur la dimension subjective de l'identité nationale »* [22].

D'autre part, Renan s'inscrit dans un *« culte du passé qui marque quelque peu »* son célèbre discours, *« dimension passéiste »* qu'un analyste « moderniste » de la nation comme Ernst Gellner choisira, pour son argumentation, de *« négliger »*[23].

Quand Renan déclare : *« On aime la maison qu'on a bâtie et qu'on transmet. Le chant spartiate* 'Nous sommes ce que vous fûtes ; nous serons ce que vous êtes' *est dans sa simplicité l'hymne de toute patrie »*[24], il fonde l'identité nationale *« sur une identification*

---

[20] *« La conférence de Renan fut en réalité un décalque de la prise de parole, une dizaine d'années auparavant, de Fustel de Coulanges »*, écrit Jean-Jacques Becker, dans « Identité nationale, revanche et nationalisme de 1871 à la fin du siècle », Jean-Jacques Becker et Stéphane Audoin-Rouzeau, *La France, la nation, la guerre : 1850-1920*, Paris, SEDES, 1995.

[21] Fustel de Coulanges (1830-1889), *L'Alsace est-elle allemande ou française ? Réponse à M. Mommsen, professeur à Berlin*, 1870, dans : Raoul Girardet, 1983, op. cité.

[22] Gérard Noiriel, 2001, op. cité.

[23] Pierre Birnbaum, 1997, article cité.

[24] Ernest Renan, 1997 (1882), op. cité.

*entre le monde des morts et le monde des vivants »*, et dès lors le *« plébiscite de tous les jours »* qu'il propose *« ne concerne que ceux qui ont un passé commun, c'est-à-dire ceux qui ont les mêmes 'racines' »*, souligne Gérard Noiriel[25], à qui la conception de la nation défendue par Renan semble très conservatrice par rapport à celle, clairement non généalogique, de Michelet, pour qui *« c'est en luttant contre ses origines que la France a acquis son identité »*.

Le Fichte des *Discours sur la nation allemande* et le Renan de *Qu'est-ce que la nation ?* s'interrogent, l'un comme l'autre, sur la nouvelle légitimité que constitue le principe de souveraineté des peuples, dès lors que la légitimité n'est plus fondée sur la tradition dynastique et religieuse, et *« Fichte, tenant reconnu de la nation 'ethnique' intègre dans ses analyses des éléments de la nation civique »* quand *« Renan, de son côté, n'est pas le simple idéologue de la nation-contrat »*[26].

> *« En France, l'opposition à la thèse allemande a été le moteur des multiples travaux consacrés à la naissance de la nation française »*, souligne Gérard Noiriel, travaux *« dans lesquels les batailles, les guerres, les traités sont présentés comme autant d'étapes vers l'unité nationale, conçue comme un accomplissement*[27]*, et autant de preuves de la force et de l'ancienneté du 'sentiment national' »*.

Et c'est en cette même fin de 19ème siècle qu'en France, on a réactivé le thème des « ancêtres gaulois » (alors qu'il était fortement mis en cause sous le Second Empire[28]) :

> *« De toutes les patries »*, affirme encore un historien français au lendemain immédiat de la guerre de 1914-1918[29], *« la patrie française est la plus ancienne des temps historiques ; les Gaulois formaient une nationalité*[30] *et possédaient une âme collective (...). Cet amour de la Gaule, les Gaulois l'ont légué aux habitants de la France »*.

---

[25] Gérard Noiriel 2001, op. cité.

[26] Dominique Schnapper, 1994, op. cité.

[27] A. Longnon, *Origine et formation de la nationalité française*, 1912. Indiqué par Gérard Noiriel, 1991, dans l'article cité. Relevons l'usage du terme « nationalité », qui est commun aux travaux allemands et français de cette période, et à ce que nous trouvons dans nos sources portugaises de la même époque, de 1940, de 1960 ou même, dans certains cas, d'aujourd'hui.

[28] *« Pour Le Play (*La réforme sociale, *Dentu, 1867), par exemple, la similitude souvent signalée entre Gaulois et Français s'efface devant les transformations dans le caractère national entre Henri IV et le Directoire ; il impute cette erreur au succès de la théorie des races et des climats »* (Gérard Noiriel, 1991, article cité).

[29] Jean Mathorez, *Les étrangers en France sous l'Ancien Régime*, Paris, éditions Champion, 1919-1921. Cité par Gérard Noiriel, 1991, dans l'article cité.

[30] Souligné par moi.

### *« Nationalité » et Etat dans leurs usages portugais*

Dans le cas du Portugal, et dans les sources portugaises citées, cette représentation de l'histoire associe « la fondation de la nationalité portugaise » à la reconnaissance du titre de roi de Portugal donné à D. Afonso Henriques :

> *« Passées trois années* [après que D. Afonso Henriques ait commencé à utiliser lui-même le titre de roi, 1140, après la bataille d'Ourique], *en 1143, les deux monarques* [D. Afonso Henriques, et Afonso VII de Léon, son cousin] *se réunirent, en conférence, à Samora, et là fut reconnu à D. Afonso Henriques le titre de roi (Traité de Samora). Et ainsi fut fondée la Nationalité Portugaise »* (Livre d'histoire pour l'école primaire, années 1960)[31].

C'est cette même fusion entre fondation de l'Etat et fondation de la nation que le régime salazariste commémora en 1940 dans la grande « Exposition du Monde Portugais » à Lisbonne, qui célébra le Portugal impérial de 1940 en même temps que le huitième centenaire de la fondation de l'Etat et de la « nation »[32]. Mais on trouve aussi nombre de traces contemporaines de cette vision : un site électronique consacré à l'Histoire du Portugal peut, par exemple, parler de la fondation du royaume, en 1140, comme *« a fundaçao da nacionalidade », « la fondation de la nationalité »*, reprenant ainsi l'exacte chronologie en vigueur dans l'opération mémorielle salazariste de 1940[33].

Comme nous l'avons indiqué plus haut, il est plus prudent de ne voir dans cet usage de « nationalité » que le sens, limitatif, d'une reconnaissance de l'existence et de l'indépendance du « royaume » de Portugal, fût-il commençant.

## 3.2. Construction de l'Etat et construction du lien national : le cadre théorique de la question

Luis Krus[34] conclut son article consacré au roi portugais qui acheva en 1250 la conquête territoriale sur les maures (le roi Afonso III, 1210-1279) par l'idée que :

> *« c'est avec D. Afonso III que le royaume tendit à se structurer en pays et qu'il commença à être plus perméable aux influences nord-européennes, encore qu'il conservât d'innombrables traits particuliers »* (souligné par nous).

D'un « royaume », vers un « pays », dit Luis Krus. Et une « nation » ? Et alors quelle « nation » ?

---

[31] *Historia para a 4a Classe do Ensino Primario Elementar*, op. cité.

[32] Cette « Exposition du Monde Portugais » sera analysée pages 190 et suivantes.

[33] Site internet *Coisas de outros tempos* (« Choses des autres temps »), page « Exposiçao do Mundo Português », du 22 février 2005.

[34] Luis Krus (Faculdade de Ciencias Sociais e Humanas, Universidade de Lisboa), « Afonso III » *Dicionario Enciclopédico da Historia de Portugal*, Editions Alfa, Lisbonne, 1985/1990.

La question du caractère national de l'Etat, ainsi surgi, sous le nom de « royaume de Portugal », au milieu du 12ème siècle, et stabilisé dans sa configuration territoriale définitive à la fin du 13ème siècle, est d'autant plus délicate qu'on ne se trouve pas dans la situation historique des mouvements d'indépendance nationale du 18ème (Portugal d'Amérique), du 19ème siècle (Amérique latine) ou du 20ème siècle (Afrique, Asie), ou des mouvements d'affirmation nationale du type de la Révolution française ou des mouvements de libération qu'elle a pu inspirer en Europe ou ailleurs.

## *Les caractéristiques déjà acquises par l'Etat-nation portugais, au moment de l'émergence moderne et libérale de la nation en Europe*

Avec le Portugal, nous sommes, historiquement, dans une double singularité, à l'égard de la « nouveauté » va constituer la nation en se liant, à la fin du 18ème siècle, aux idées révolutionnaires et libérales[35].

Le Portugal présente en effet les deux caractéristiques suivantes. D'abord celle d'un Etat-nation relativement homogène, ce qui n'est pas la situation dominante en Europe : *« Il y avait, en Europe, assez peu d'Etats-nations authentiquement homogènes comme, disons, le Portugal »*, écrit Hobsbawm[36], appliquant cette observation au temps de l'affirmation du libéralisme.

Puis celle de la petite nation, quand le libéralisme considérait volontiers, au 19ème siècle, que *« la nation devait être assez étendue pour former une unité de développement viable »*, et qu'en dessous d'un certain seuil, elle n'avait plus de justification historique : *« Le Dictionnaire politique de Garnier-Pagès, en 1843, trouvait* 'dérisoire' *que la Belgique et le Portugal fussent des nations indépendantes, parce qu'elles étaient trop petites »*[37].

Mais le Portugal, ce territoire de petite taille, existait depuis assez longtemps, comme Etat indépendant d'une part, et comme Etat expansionniste, c'est-à-dire projeté vers l'extérieur (par son rôle majeur dans les découvertes maritimes, et par les possessions coloniales qu'il y avait acquises), pour ne pas être exposé, au début du 19ème siècle, à l'objection d'inviabilité que l'idéologie libérale opposait alors systématiquement aux petites nations[38]. Ces deux traits lui permettaient d'échapper au « principe de seuil » et d'apparaître comme une nation incontestée, fût-ce de taille fort modeste.

---

[35] Comme le dit le titre, *« La nation, une nouveauté : de la révolution au libéralisme »*, que donne Eric Hobsbawm, au premier chapitre de son ouvrage *Nations et nationalisme depuis 1780*, Gallimard, 1992.

[36] Eric Hobsbawm, 1992, op. cité. Notons que, dans l'ensemble de l'ouvrage d'Eric Hobsbawm, on ne compte, en tout et pour tout, que deux références au Portugal, celle-ci, et celle de la note qui suit. Hobsbawm va plutôt nourrir ses démonstrations d'exemples (quand ils sont européens) tirés de l'histoire de l'Espagne, de la France, de la Grande-Bretagne, de l'Allemagne, de la Pologne, de la Russie, de la Turquie, de la Yougoslavie et de la Tchécoslovaquie. Ajoutons qu'il n'y en a strictement aucune dans l'ouvrage d'Ernst Gellner, *Nations et nationalisme*.

[37] Eric Hobsbawm, 1992, op. cité (Article « Nation », par Elias Regnault, du *Dictionnaire politique*, introduit par Garnier-Pagès, Paris, 1842) : *« N'y a-t-il pas quelque chose de dérisoire d'appeler la Belgique une nation ? »*.

[38] Pour une analyse détaillée de la relation des économistes et idéologues libéraux de la fin du 18ème siècle et du 19ème siècle à la question de la nation, le chapitre « La nation, une nouveauté : de la

Autrement dit, ce vieux pays, né comme Etat au 12ème siècle, était exempté d'un tel doute ou d'une telle mise en cause (l'objection de la petite taille), car il répondait incontestablement à tous les autres critères qui, selon Eric Hobsbawm, *« dans la pratique »*, au moment de cette émergence de la conception moderne et libérale de la nation et de l'Etat-nation *« permettaient à un peuple de se retrouver avec certitude classé parmi les nations »*.

Ces critères sont, pour l'auteur, au nombre de trois. D'abord, *« l'association historique de ce peuple avec un Etat soit actuel, soit ayant eu une existence assez longue, jusque dans un passé récent »* (donc comme la France, l'Angleterre, la Russie, la Pologne, - et, au moins vue hors d'Espagne, l'Espagne - pays concernant lesquels les discussions du début du 19ème siècle ne mettent pas en doute l'existence d'un « peuple national »). Ensuite, *« l'existence d'une élite culturelle établie de longue date, possédant une tradition de littérature écrite et d'administration nationale »* (et, progressivement, donc un certain rôle par une langue littéraire et d'administration, qui *« peut devenir un élément important de la cohésion proto-nationale »*, même si elle se limite encore longtemps aux usages linguistiques de l'élite cultivée)[39]. Enfin, *« la preuve d'une capacité de conquête »* (car *« rien de tel qu'être un peuple impérialiste pour rendre sa population consciente de son existence collective »*)[40].

Nous avons là une première approximation de caractéristiques générales auxquelles répondit la « nation portugaise » dans les premiers siècles de son existence. Mais il faut restituer ce que fut, si on peut le savoir (compte tenu de la complexité des relations entre la culture populaire et la culture hégémonique)[41], le mode d'expression d'un « protonationalisme

---

révolution au libéralisme » d'Eric Hobsbawm dans son *Nations et nationalisme depuis 1780* est essentiel.

[39] *« Au milieu du 13ème siècle, le portugais était déjà utilisé comme idiome de nombreux documents publics et privés. A la fin du même siècle, il fut officiellement adopté comme langue écrite du pays, remplaçant le latin, dont il prit rapidement la place, y compris dans des documents ecclésiastiques. Si nous prenons en compte l'époque tardive à laquelle de nombreuses langues européennes vernaculaires furent adoptées comme idiome officiel, nous pouvons mesurer comme le portugais a mûri dans une période de temps relativement courte »* (Antonio Henrique de Oliveira Marques, 1995, opus cité).

[40] Eric Hobsbawm, 1992, op. cité.

[41] *« Qu'est-ce qui constitue précisément le protonationalisme populaire ? La question est extrêmement difficile, dans la mesure où y répondre suppose de découvrir les sentiments des illettrés qui formaient l'écrasante majorité de la population mondiale avant le 20ème siècle »* (souligné par nous).
Cet argument d'Eric Hobsbawm (1992, op. cité), suivant les travaux de Roger Chartier sur « les usages de l'imprimé », renvoie aux objections qui ont pu être adressées aux historiens de la nation (comme Gellner et Anderson) tendant à en faire l'histoire à partir de l'histoire des discours et des comportements des élites politiques et culturelles : *« Nous disposons d'informations sur les idées de la fraction des personnes instruites qui écrivaient et qui lisaient – ou du moins de certaines d'entre elles -, mais il est tout à fait illégitime d'extrapoler de l'élite aux masses, des lettrés aux illettrés, même si ces deux mondes ne sont pas séparables, et si l'écrit influençait les idées de ceux qui ne pouvaient que parler »*. Hobsbawm est très attaché au fait que la nation est *« un phénomène double, essentiellement construit d'en haut, mais qui ne peut être compris que si on l'analyse aussi par le bas : hypothèses, espoirs, besoins, nostalgie, intérêts »*, et les travaux d'Anderson et de Gellner, en ce sens, privilégient la perspective du haut.
Une recension (dans la revue *NTSA, revue de la Société suisse d'ethnologie*) de l'ouvrage de Michael Hertzfeld, *Cultural intimacy. Social poetics in Nation-State* (Routledge, Londres et New York, 1997) souligne l'intérêt du travail de Hertzfeld pour dépasser ces limites : Hertzfeld, à partir *« d'enquêtes de terrain extensives menées en Crète depuis plus de vingt ans, nuance le modèle et la perspective 'top-*

populaire » au Portugal, avant même que soit constatée, au début du 19ème siècle, dans les conditions de la remise en cause de la monarchie absolue et de droit divin, cette capacité du Portugal à rester une nation incontestée et à construire un récit de lui-même en tant que nation « moderne ».

Fondamentalement, on se trouve ici devant la question théorique et historiographique des relations entre construction de l'Etat et construction d'un lien social de type national.

## *La théorie du primat de la constitution de l'Etat sur celle de la nation*

Des auteurs, comme Eric Hobsbawm, déjà cité, Ernst Gellner, Benedict Anderson et John Breuilly[42], ont argumenté en faveur du primat de la constitution de l'Etat sur celle de la nation, et donc de l'identité collective susceptible d'être nommée « identité nationale », ou encore, ce qui est peut-être autre chose, du « nationalisme »[43], qui est, pour Gellner, *« un principe politique qui affirme que l'unité politique et l'unité nationale doit être congruente »*[44].

Inversement, d'autres auteurs, comme Anthony Smith[45] qui, entre les « origines ethniques » et l'Etat national, ne dispose pas les relations dans le même ordre ont fait valoir que :

> *« Aucune élite guerrière, culturelle et/ou économique ne serait susceptible de fonder un Etat si les 'masses' que cette élite prétend représenter et diriger ne possédaient, au départ, une quelconque identité collective référée au territoire objet de cet Etat »*[46].

---

*down' selon laquelle ce sont les élites qui déterminent ma production des nationalismes, en accordant une attention particulière aux spécificités locales et en confrontant les représentations et les discours du 'bas' à celle des élites du 'haut' »* (Patrick Plattet).

[42] John Breuilly, *Nationalism and the State*, Manchester, 1982.

[43] Pour Gellner, le nationalisme, qui peut être un *« sentiment »*, ou un *« mouvement animé par ce sentiment »* est « en résumé, *« une théorie de la légitimité politique qui exige que les limites ethniques coïncident avec les limites politiques et, en particulier que les limites ethniques au sein d'un Etat donné – contingence déjà exclue formellement, par le principe dans sa formulation générale - ne séparent pas les détenteurs du pouvoir du reste du peuple »*. Ernst Gellner, *Nations and nationalism* (Basil Blackwell, Oxford, 1983), dont j'utilise la traduction en français de Bénédicte Pineau : *Nations et nationalisme*, Bibliothèque historique Payot, 1989, Paris.
Si l'identification des « limites politiques » ne fait guère de difficulté empirique (existence de l'Etat, sur un territoire, avec des frontières), tout le problème de cette définition est de fonder, en argumentation rationnelle, des « limites ethniques ».

[44] Ernst Gellner, 1989, op .cité.

[45] Anthony Smith, *The Ethnic Origins of Nations,* Blackwell, Oxford, 1986.

[46] Manuel Villaverde Cabral, à propos des thèses d'Anthony Smith, dans son article "A identidade nacional portuguesa : conteudo e relevância », paru dans le numéro 3, volume 46, 2003, de la revue *Dados, revista de ciências sociais,* Rio de Janeiro. Manuel Villaverde Cabral qui ajoute : *« Reste à savoir si [cette identité collective] correspond effectivement à ce que les défenseurs du nationalisme culturel et politique désignent comme identité nationale »*.

*« Si une ethnie entend survivre, elle doit conquérir les attributs de la nation et adopter la dimension civique »*[47].

Et alors elle entre, comme l'écrit Pierre Birnbaum, *« dans un processus de centralisation, de rationalisation, de territorialisation jusqu'à se reconstituer comme un ensemble de citoyens, tandis que la mémoire ethnique passe du temple à l'université, se dotant d'un nouveau type d'imaginaire »*[48].

Le processus de construction de la nation, de « nation-building », se fonde alors sur une histoire ethnique préservée et re-imaginée, dans lequel le nationalisme, dans ses formes modernes, transfigure des identités anciennes.

Suivons l'argumentation d'Ernst Gellner, pour qui, au contraire, *« le problème du nationalisme ne se pose pas quand il n'y a pas d'Etat »*[49], et qui écrit :

> *« Les conditions qui président à l'émergence du nationalisme n'ont, en général, pas été celles dans lesquelles l'Etat lui-même, en tant que tel, était absent, ni celles où sa réalité était sérieusement remise en doute. L'Etat était alors bien trop manifestement présent* (...).
> *Non seulement notre définition du nationalisme se nourrit d'une définition admise de l'Etat qui a été admise antérieurement* [en fait, la définition weberienne de l'Etat comme groupement qui, au sein de la société, détient le monopole de la violence légitime], *mais il semble vrai que le nationalisme n'émerge que dans des milieux où on considère comme déjà acquise l'existence de l'Etat. L'existence d'unités politiques centralisées et d'un climat politico-moral dans lequel de telles unités sont considérées comme acquises et comme normatives est une condition nécessaire, mais en aucun cas suffisante, du nationalisme »*[50].

### *La nation comme « nation-culture »*

Ce primat de l'Etat sur la nation conduit Gellner à définir la nation moderne (la nation de « l'Etat-nation » moderne) comme une *« nation-culture »*, et l'Etat moderne (l'Etat de « l'Etat-nation » moderne) comme ayant *« le monopole de l'exercice de la culture légitime »* (et non seulement, comme chez Max Weber, de l'exercice de la violence légitime), à partir d'une distinction entre les *« hautes cultures de l'ère industrielle »* et *« les hautes cultures de l'ordre agraire »*, caractéristiques de *« la société de production alimentaire qui obligeait la majorité des hommes à s'occuper de la production alimentaire »*, et qui ne permettait *« qu'à quelques individus de ne pas s'en occuper »* :

> *« Les hautes cultures agraires étaient mises en place par une minorité et élaborées par des spécialistes privilégiés. Elles se distinguaient des cultures*

---

[47] Anthony Smith, 1986, op. cité.

[48] Pierre Birnbaum, 1997, article cité.

[49] Ernst Gellner, 1989, op. cité. Il ajoute : *« Cela ne signifie pas que le problème du nationalisme apparaisse pour la totalité des Etats et pour chacun d'entre eux. Au contraire, il n'apparaît que pour quelques-uns ».*

[50] Ernst Gellner, 1989, op. cité.

*populaires de la majorité, morcelées et sans codification, qu'elles chapeautaient et s'efforçaient de dominer. Elles produisaient une strate de clercs qui était rarement liée à une seule unité politique ou à un seul espace linguistiquement défini. Au contraire, elles tendaient et s'efforçaient d'être trans-ethniques et trans-politiques. Elles employaient fréquemment une langue morte et archaïque et n'avaient aucun intérêt à assurer une continuité entre cette langue et celle de la vie économique de tous les jours. Qu'elles soient des minorités politiques et qu'elles dominent politiquement faisait partie de leur essence et cela constituait probablement l'essence même de la société agraire que la majorité des individus se consacrent à la production alimentaire et qu'ils soient exclus du pouvoir et de la haute culture. Les hautes cultures agraires étaient liées à une religion et à une Eglise plutôt qu'à un Etat et à culture omniprésente (...). En revanche, la haute culture industrielle n'est plus liée – quelle que soit son histoire – à une religion et à une Eglise »*[51].

## 3.3. La société du Portugal de la Reconquête (12ème et 13ème siècles)

Le Portugal des 12ème et 13ème siècle est bien une de ces « sociétés de production alimentaire », mais une société qui se construit aussi dans l'élément historique singulier de la « Reconquête » du territoire du roi chrétien sur les « infidèles ». Cette « reconquête », coiffée d'intentions religieuses, véritable « croisade d'Occident »[52], n'est jamais sans relation immédiate avec les distributions de terres opérées par le roi au profit de ses affidés :

> *« [Quoique commencée avant les croisades proprement dites, la reconquête du territoire chrétien fut avant tout une croisade, même si] elle participa - comme pour les croisés d'Orient – de l'esprit d'aventure et de chevalerie de cadets de familles nobles, essentiellement français et bourguignons, venus chercher apanages et fiefs »*, rappelle Jean-François Labourdette[53]. *« Cette reconquête, où les grandes batailles furent rares, prit le plus souvent la forme d'escarmouches et de razzias, où les intérêts privés et l'appât du gain avaient une grande part »*[54].

### *Structures économiques et sociales*

Le même auteur décrit un Portugal des 12ème et 13ème siècles caractérisé par le partage de structures socio-économiques communes à l'Occident médiéval et de traits originaux de la « Reconquista »[55], et précise :

> *« Le Portugal, à l'heure de la* Reconquista, *avait en commun avec le reste de l'Europe occidentale une économie de subsistance repliée sur elle-même, où*

[51] Ernst Gellner, 1989, op. cité.

[52] Antonio Henrique de Oliveira Marques, 1995, op. cité.

[53] Jean-François Labourdette, 1989, op. cité.

[54] Jean-François Labourdette, 1995, op. cité.

[55] Jean-François Labourdette, 1995, op. cité.

*les échanges commerciaux étaient le plus souvent réduits à des marchés locaux ; une société essentiellement rurale, où les villes peu nombreuses et peu peuplées (Braga, Porto et Coimbra, autour de 5000 habitants) n'étaient que des chefs-lieux politiques et religieux, et des refuges fortifiés pour les populations ; une société où, à la division traditionnelle tripartite des* oratores, bellatores *et* laboratores, *il vaut mieux préférer un partage entre les privilégiés (*imunes*) du clergé et de la noblesse, les hommes libres (*vilaos*) des villes et des campagnes, et les serfs (*servos*) domestiques ou attachés à la glèbe ; enfin, un système féodo-vassalique, où le roi, sur un territoire relativement exigu, est le seigneur direct d'un grand nombre de vassaux, et où les grands fiefs sont rares.*

*Comme dans le reste de la péninsule ibérique, l'appropriation des terres reconquises donna ses traits originaux à la société et à l'économie portugaises. Au nord du fleuve Mondego, en effet, la simple occupation des terres tenues pour vacantes (*presuria*) fut le seul titre de légitime propriété, d'où l'existence de terres allodiales. Au sud, la* Reconquista *prit une forme organisée par la couronne qui ne garda pour elle-même que les cités et les gros bourgs. Tout en faisant de grandes donations au clergé séculier et aux ordres non militaires, elle concéda tout le reste aux ordres religieux militaires, en veillant à un juste équilibre entre eux, d'où la prédominance du système latifundiaire »*[56].

Au-delà de *« l'indépendance portugaise et l'organisation de l'Etat »* qui caractérisent, à partir de D. Afonso Henriques, l'œuvre de la dynastie capétienne de Bourgogne au Portugal jusqu'à 1385, Jean-François Labourdette voit dans cette période *« la naissance, la formation et l'affirmation d'une nation ».*

## *Identification de la nation et fusion des populations du Nord et du Sud*

La *« genèse et l'identification de cette nation »* passe alors, selon cet auteur, par une certaine fusion des populations (catholiques) du Nord et des populations (musulmanes) du Sud.

Ce fut possible, dès lors que toutes les populations musulmanes ne furent ni entièrement massacrées, ni poussées au départ par les souverains, et qu'une partie seulement d'entre elles, la plus riche, émigra soit vers la partie de l'Espagne encore dominée par les Maures, soit vers

---

[56] Le Portugal contemporain hérite de cette situation (comme elle fut héritée aussi en Castille), avec la division du pays entre petite propriété foncière, au Nord du Tage, et grande propriété latifundiaire, sur les rives du Tage (Ribatejo) et au sud du Tage (Alentejo) : cette différence a continué longtemps de produire des effets politiques sur la société portugaise.
Les ordres militaires religieux qui, à partir du 12ème siècle, appuyèrent les rois portugais dans cette « guerre sainte » étaient d'une part des ordres installés au Portugal entre 1128 et 1130 : les Templiers (installés à Tomar, ensuite réformés en ordre spécifiquement portugais, l'Ordre du Christ), qui reçurent la majeure partie de la Basse Beira et un vaste territoire entre le Mondego et le Tage, et les Hospitaliers (installés à Crato) qui reçurent une région plus petite dans le Haut Alentejo, la haute vallée du Tage et la vallée du Guadiana ; et, d'autre part, des ordres spécifiquement ibériques : l'ordre de Calatrava (plus tard ordre d'Avis) qui obtint la partie la plus grande et aussi la plus riche du Haut Alentejo, et l'ordre de Saint Jacques (de Compostelle) qui obtint une bonne partie du Sud, soit le Bas Alentejo, quelques cantons de l'Algarve ainsi que la péninsule de Sétubal, au sud de Lisbonne (d'après Jean-François Labourdette, 1995 et Antonio Henrique de Oliveira Marques, 1995).

le nord de l'Afrique. Frappés d'un tribut et de l'obligation de résidence « hors les murs » des villes fortifiées (dans ce qu'on appelle les « mourarias »), en même temps que protégés par des « chartes de franchise », ces musulmans restés au Portugal, ou « mudejars »[57],

> *« dont la majorité resta confinée dans une condition sociale et professionnelle assez basse, se fondirent sans grande difficulté en trois siècles dans l'ensemble de la population chrétienne et, à la fin du 15ème siècle, peu furent touchés par la décision d'expulsion ».*

Attentif à souligner le *« choc le plus rude »*, choc qui procéda des différences culturelles entre les chrétiens venus du Nord, *« paysans frustres et mal dégrossis »* et les chrétiens mozarabes[58] restés au Sud après la Reconquista[59], *« plus raffinés et pleins de mépris pour les nouveaux arrivants »*, l'auteur pense que :

> *« la nation portugaise en formation n'eut donc pas tant à dominer des différences ethniques ou religieuses, que des oppositions de modes de vie, de mentalités et de cultures qui dépassaient les clivages ethniques et religieux »*[60].

Cependant,

> *« s'il y eut sans doute confrontation et interpénétration entre les trois cultures (chrétienne, musulmane et juive), et les deux dernières laissèrent quelques traces, mais la civilisation chrétienne était triomphante et imposa son monopole. Les influences d'outre-Pyrénées, surtout françaises, depuis le comte D. Henrique et avec D. Afonso III, jouèrent beaucoup plus dans la genèse de la civilisation portugaise que ne le firent la culture islamique ou juive »*[61].

---

[57] Nom et adjectif, espagnol et portugais, issu de l'arabe, qui désigne les musulmans restés en Castille (Espagne) et en Alentejo ou Algarve (Portugal) après la reconquête chrétienne des 11ème au 15ème siècle. Le terme s'applique aussi à l'art pratiqué dans l'Espagne et le Portugal chrétiens après la Reconquête, et utilisant des techniques et formes décoratives issues de la culture maure.

[58] Nom et adjectif, issu de l'arabe, espagnol et portugais, issu de l'arabe, qui désigne les chrétiens d'Espagne et de Portugal qui conservèrent leur religion sous la domination musulmane en péninsule ibérique, tout en adoptant la langue et les coutumes arabes. L'adjectif peut désigner également un art chrétien, d'Espagne et de Portugal, dans lequel est présente une influence de la culture et de l'art décoratif maure.

[59] Les mozarabes (et les juifs aussi) restèrent dans les villes et campagnes reconquises, à l'arrivée des croisés, puis des colons venus du Nord. Non toujours sans risques : *« Du point de vue religieux, [les populations des régions déjà marquées par l'influence musulmane et désormais rattachées au royaume] étaient soient musulmanes, soit chrétiennes mozarabes. Mais aux yeux des hommes venus du Douro, rien ne les distinguait : même langue, mêmes vêtements, mêmes coutumes. Il fallut quelquefois l'intervention d'hommes d'Eglise éminents, écoutés du roi, pour qu'on ne réduise pas en esclavage des prisonniers chrétiens ! Mais cela ne suffit pas toujours à sauver les mozarabes, qu'il s'agisse de simples fidèles ou de membres du clergé, de la violence des croisés : l'évêque mozarabe de Lisbonne lui-même périt victime de leur aveuglement en 1147 »* (Robert Durand, 1992, op. cité).

[60] Jean-François Labourdette, 1995, op. cité.

[61] Jean-François Labourdette, 1995, op. cité.

### *Plusieurs Portugal simultanés ?*

Le médiéviste José Mattoso estime, quant à lui, que la Reconquête a imposé la coexistence de plusieurs Portugal simultanés, dont la fusion ne s'est opérée qu'à partir de la seconde moitié du 13ème siècle :

> *« Il y a alors non seulement un Portugal chrétien et un Portugal musulman (et mozarabe), mais aussi un Portugal éloigné des zones de combat et un Portugal de la frontière ; un Portugal conquérant et colonisateur et un Portugal conquis et colonisé »*[62],

à quoi s'ajoute cet autre contraste entre *« le Portugal de la contrainte »*, dans les régions où l'autorité seigneuriale s'impose, et *« le Portugal des franchises »*, où l'emporte la structure d'autonomie villageoise et urbaine[63].

Comment ce spécialiste des 12ème et 13ème siècles portugais pense-t-il alors la genèse d'un « sentiment national » portugais, et cette question des relations entre construction de l'Etat et construction nationale, dans le cas singulier du Portugal ?

## 3.4. Construction de l'Etat et construction nationale : le cas du Portugal médiéval

### *Le médiéviste José Mattoso et la question des origines de la nation portugaise*

Dans ses travaux sur « l'identité nationale portugaise », José Mattoso adopte une démarche conciliatrice entre les partisans de la thèse de la primauté politique de l'Etat sur la nation (Ernst Gellner) et de « l'invention de la tradition » (Eric Hobsbawm), et les partisans de celle de l'antériorité et de la primauté d'un substrat ethnico-culturel (Anthony Smith).

Il manifeste, dans un texte de 1985, le rejet :

> *« des théories et interprétations* 'nationalistes' *des années 1930 et 1940 qui ont recherché la* 'nationalité' *comme une substance éternelle et nécessaire, quasi préexistante, comme des archétypes divins, et qui sont passées de mode depuis la fin de la dernière guerre mondiale »*[64].

---

[62] José Mattoso, cité par Robert Durand, 1992, op. cité. Sur ces questions, de José Mattoso, Outre *Identificaçao de um Pais : Ensaio sobre as Origens de Portugal*, 1095-1325, 1991, cité plus haut, citons, publiés en portugais : *Portugal Medieval. Novas Interpretaçoes*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1992, 2ème édition ; et *A Identidade Nacional*, Lisboa, Gradiva/Fundaçao Mario Soares, 1998 ; ainsi que de nombreux articles du *Dicionario Enciclopedico da Historia de Portugal*, Lisbonne, Editions Alfa, 1ère édition 1985.

[63] Robert Durand, 1992, op. cité.

[64] José Mattoso, article « Fundaçao da nationalidade portuguesa », *Dicionario Enciclopedico da Historia de Portugal*, op. cité, 2nde édition, 1990.

Manuel Villaverde Cabral[65] souligne, concernant la thèse de José Mattoso, que :

> *« L'auteur non seulement résiste à l'essentialisme identitaire», mais il en vient à donner la primauté à l'Etat dans le processus de construction de la Nation, notamment dans son récent livre,* L'identité nationale, *où il écrit :* 'Ce qui a créé et ce qui soutient l'identité nationale portugaise, c'est, de fait, l'Etat'[66]. *Cependant, l'auteur ne cesse aussi de s'interroger, dans ce travail et dans d'autres travaux, comme médiéviste spécialiste de la période de formation de l'Etat portugais au cours de la première moitié du 12ème siècle, sur quelque chose qu'on pourrait désigner, dans la ligne du* 'potentiel ethno-national' *de Josep Llobera*[67]*, comme* 'l'existence du Portugal avant le Portugal', *Mattoso se demandant à plusieurs reprises* 'si ne seraient déjà pas portugais les habitants du futur Portugal' »[68].

## *Origine de la nationalité et fondation de l'Etat portugais*

Mattoso, en 1985, écrivait déjà que, *« exprimée en termes de 'fondation', l'origine de la* nationalité *correspond à la fondation de l'*Etat *portugais* »[69].

S'il accorde que la « nationalité » a, de fait, des origines antérieures *« qui la préparèrent »*, origines lointaines qui peuvent venir de la préhistoire, il affirme que :

> *« Elle* [la nationalité] *commence seulement et proprement son* 'existence historique' [à partir du moment où] *elle peut se considérer unie à une entité politique qui lui confère proprement une existence concrète.*
> [Autrement dit] *c'est seulement à partir de la fondation de l'Etat que la Nation peut se considérer dotée d'un espace géographique clairement délimité et capable de se soumettre à une orientation politique qui exprime de manière plus ou moins fidèle la volonté des citoyens qui la composent. L'Etat exerce, en conséquence, une fonction pour ainsi dire* 'organisatrice' *de la nationalité ».*

---

[65] Manuel Villaverde Cabral, 2003, article cité.

[66] José Mattoso, *A Identidade Nacional*, Lisboa, Gradiva/Fundaçao Mario Soares, 1998.

[67] Josep R. Llobera est un ethnologue d'origine catalane qui s'efforce de théoriser la notion de « potentiel ethnique » comme fondement aux processus d'affirmation nationale, et qui s'efforce de s'opposer, avec ce concept, à l'idée de la nation comme artefact et comme tradition inventée (« l'invention de la tradition » de Eric Hobsbawm). *« Le potentiel ethno-national apparaît dans la période moderne comme un don : une région a ce potentiel ou ne l'a pas »*, écrit Llobera (dans son livre *El Dios de la Modernidad. El Desarollo del Nacionalismo en Europa Occidental*, Editions Anagram, Barcelona, 1996), qui conclut, contre les tenants de la primauté de l'Etat sur l'identité nationale, que *« le degré de succès des politiques de construction de la nation projetées par l'Etat est en relation directe avec le plus grand degré d'homogénéité nationale ethnique qui existe dans un pays »*. Cité par Manuel Villaverde Cabral, 2003, article cité. On mesure combien cette conception, défendue par Llobera, est adaptée aux revendications nationales catalanes en Espagne.

[68] José Mattoso, *Identificaçao de um Pais : Ensaio sobre as Origens de Portugal*, 1095-1325, Lisboa, Editorial Estampa, 2 volumes, 1991 ; *Portugal Medieval : Novas Interpretaçoes*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1992, 2ème édition. Cité par Manuel Villaverde Cabral, 2003, article cité.

[69] José Mattoso, article cité 1985/1990.

(Relevons que Mattoso, penché ici sur la question de l'application de la catégorie de « nationalité » à la fondation du Portugal médiéval, prend un peu de risques en utilisant celles de « citoyens » et de « volonté des citoyens », qui ne sauraient aucunement s'appliquer à cette période. Si l'Etat portugais en formation sous la figure du royaume de Portugal a alors une fonction « pour ainsi dire organisatrice de la nationalité », cette nationalité ne saurait s'articuler à une orientation politique exprimant, fût-ce infidèlement, une « volonté de citoyens »).

Comment, alors, Mattoso identifie-t-il l'apparition d'une première « conscience nationale », au Portugal ? Le cadre conceptuel sera celui d'une conscience qui, dit-il, ne peut que se former lentement, *« d'abord dans des groupes minoritaires et dotés d'un degré de culture plus élevé »* avant de s'étendre et de se transformer en sentiment partagé par une majorité de population d'un pays, et de commander, à partir de là, des réactions de masse, ou de devenir la composante constante d'un comportement collectif. Et, dans un tel cadre conceptuel, *« on peut dire que la fondation de la nationalité portugaise tient son moment décisif dans la bataille de Sao Mamede du 24 juin 1128 »*[70]. Mais, comme il le disait plus haut, il ne s'agit que d'une « origine » (de la conscience nationale), pensée « en termes de fondation ».

Mattoso connaît la difficulté de nommer « Portugais » les habitants, à cette date, « du futur Portugal » dès lors que la population originaire qui occupe la bande territoriale (étroite) du Nord du pays entre le fleuve Douro (Portucale) et le fleuve Mondego (Coimbra), celle des chrétiens du Nord, ne s'est pas encore mêlée à celles du Sud, musulmans et mozarabes, au sud du fleuve Tage.

Il connaît, du point de vue social et culturel, l'existence de *« tensions entre un Nord traditionaliste et un Sud progressiste et innovateur »*[71]. Car il s'agit bien, pour faire un Portugal, de réaliser :

> *« la somme de deux, et en vérité de trois nations – la chrétienne, la moçarabe et la musulmane – et leur conversion entre une unité homogène, nationale portugaise (...), une union difficile »*[72].

> *«[Et] quand bien même il serait possible d'identifier au nord-ouest atlantique du Portugal actuel un quelconque* 'potentiel ethno-national', *tout le reste du territoire portugais – la moitié, ou plus de la moitié, incluant la future capitale du royaume – aurait été, pour ainsi dire, annexée et nationalisée d'en haut, du double point de vue territorial et symbolique, c'est-à-dire par l'élite du nord – guerrière et catholique – avec pour capitaine Afonso Henriques et ses successeurs prochains à la tête de l'Etat portugais récemment fondé »*,

écrit le sociologue Manuel Villaverde Cabral[73], qui opte, pour sa part, pour l'incapacité d'un débat géo-historiographique *« à décider avec assurance »* quant aux origines de la

---

[70] José Mattoso, article cité, 1985/1995.

[71] José Mattoso, dans *A Identidade Nacional*, 1998, op. cité, et dans *Identificaçao dum Pais*, 1991, opus cité, volume 2 (cité par Manuel Villaverde Cabral).

[72] Antonio Henrique de Oliveira Marques (*Breve Historia de Portugal*, 1995, opus cité) qui pense que cette « union difficile » est déjà cimentée à la fin du règne de Afonso III (1248-1279), 4ème successeur d'Afonso Henriques.

[73] Manuel Villaverde Cabral, 2003, article cité.

« nationalité portugaise », pas plus qu'il ne lui semble possible de décider avec assurance sur les facteurs déterminants de la consolidation précoce de l'Etat médiéval portugais, sauf à trancher qu'il s'agirait d'un processus d'évolution sociétale de « double contingence » (consolidation de l'Etat d'un côté, « identité nationale » de l'autre), au sens de Luhmann[74].

Il en va différemment pour les historiens qui s'attachent à des événements plus avancés dans l'histoire de l'Etat portugais et dans l'histoire de la « nationalité » portugaise que les strictes séquences de la « fondation ». Ce sera le cas de la « révolution » de 1383-1385, ainsi que de l'autre crise de succession dynastique, et d'indépendance nationale, qui s'ouvre en 1580. Réservant l'analyse de la seconde à la rubrique suivante (*« 3. Continuité et discontinuité de l'indépendance nationale »*), on se contentera ici d'évoquer la première, et le rôle qui lui est prêté dans l'approfondissement d'une première « conscience nationale » portugaise.

## 3.5. Le rôle de la « révolution » de 1383-1385

A la fin d'un 14ème siècle troublé pour toute l'Europe (peste noire, chute de la production agricole), le Portugal dut affronter *« la première grande crise politique de son histoire »*[75], crise qui eut des conséquences tant sur la composition de sa classe dirigeante que sur le lien national.

### *La « révolution » de 1383-1385 et la nouvelle dynastie d'Avis*

Factuellement, il s'agit du développement d'une crise dynastique, qui divise extrêmement la noblesse (1383), en un soulèvement populaire au Portugal duquel se joue la question de la relation au royaume voisin de Castille, puis en une « guerre d'indépendance » (1384-1385).

Dans une situation de régence (la régente D. Leonor, qui prépare l'accès au trône de sa fille D. Beatriz, en même temps qu'un rapprochement avec le roi de Castille), une partie de la noblesse portugaise sollicite le monarque castillan pour qu'il assume les fonctions de souverain du Portugal. Au contraire, le tiers-état, et au premier chef les marchands de Lisbonne, pèse pour la désignation, comme souverain, de Joao, maître de l'ordre militaire monastique d'Avis, qu'il juge capable de sauvegarder l'indépendance portugaise, et le peuple, *« à l'instigation, sans doute, de la bourgeoisie d'affaires »*[76], soutient la conspiration que ce

---

[74] Niklas Luhmann, *Social systems*, 1994, Stanford, Stanford University Press (cité par Manuel Villaverde Cabral).

[75] Jean-François Labourdette, 1995.

[76] Robert Durand, 1992, op. cité.
Dans un schéma qui, à grands traits, oppose l'aristocratie terrienne au reste de la société, avec un noyau plus actif dans la bourgeoisie moyenne et chez les artisans, il semble que le maître d'Avis bénéficia de l'appui, plus tardif, de la haute bourgeoisie, de fonctionnaires d'Etat et des marchands juifs les plus riches, finalement opposés à une prise de pouvoir de la Castille (Antonio Henrique de Oliveira Marques, 1995).
L'interprétation des événements de 1383-1385 est un des grands débats de l'historiographie portugaise, l'historiographie contemporaine pouvant disposer, et discuter, de ce que lui apportent les chroniques de l'époque, dont celle du chroniqueur Fernao Lopes, qui est unanimement considéré

dernier engage le 6 décembre 1383 contre le comte d'Ourem, un des principaux partisans de la réunion du royaume au royaume de Castille.

L'armée de Castille entre au Portugal le 13 décembre 1383, et engage au printemps 1384 le siège de Lisbonne, qui durera jusqu'au début de septembre, Joao d'Avis s'y affirmant comme le chef de la résistance anti-castillane. Le soulèvement populaire est très caractéristique, à Lisbonne, des révoltes urbaines de l'époque, mais il se manifeste également dans les campagnes du pays, se développant donc sur tout le territoire du royaume :

> *« S'il est certain que le titre de 'recteur et défenseur du royaume » fut gagné par le Maître d'Avis à Lisbonne, probablement aux alentours du Noël de 1383, ceci aurait été impossible sans l'appui de la province. Un ample mouvement populaire se traduit, en Alentejo, par la prise de châteaux dont les seigneurs se maintiennent fidèles à la régente D. Leonor* [et donc au roi de Castille]. *Dans une opération d'envergure anti-seigneuriale, on assiste dans le début de l'année 1384 à une occupation plus ou moins violente des châteaux de Beja, Portalegre, Estremoz et Evora. Dans la ville de Porto, aussi, la population assassine Alvaro de Veiga, qui avait refusé de lever la bannière du Maître d'Avis (...). En dépit de la puissance de la noblesse fidèle à Dona Beatriz, des foyers de réaction populaire anti-castillane se manifestent dans plusieurs points du nord et du centre du pays »*[77].

En même temps que d'une nouvelle classe dirigeante, il en résulte l'affirmation d'une nouvelle dynastie, la dynastie d'Avis, sous la figure de son premier représentant, le Maître d'Avis qui est acclamé roi, sous le nom de Joao 1[er], aux Cortes, réunis à Coimbra, le 6 avril 1385. Mais la guerre contre la Castille ne sera terminée qu'avec la bataille d'Aljubarrota, le 14 août 1385, *« symbole de la victoire et de la consolidation du processus révolutionnaire de 1383-1385 »*[78].

### *Une révolution « bourgeoise »*

Cette révolution de 1383-1385 a des conséquences sur les relations entre noblesse et bourgeoisie, avec un renforcement du poids de cette dernière. Cette affirmation de la classe marchande est notée par Fernand Braudel qui, sur les brisées de Vitorino Magalhaes Godinho, range aussi les conséquences de cette révolution « bourgeoise »[79] au titre des facteurs favorables à l'expansion outre-mer du Portugal :

---

comme *« [notre] plus grand chroniqueur, ou comme [notre] premier historien, (...) et par certains comme la plus grande personnalité de la littérature médiévale portugaise »* (Maria Leonor Curado Neves).

[77] Humberto Baquero Moreno, article « Revoluçao de 1383-1385 », *Dicionario Enciclopedico da Historia de Portugal*, 1990, op. cité, volume 2.

[78] Humberto Baquero Moreno, 1990, article cité. Les Cortes, où sont représentés les trois ordres de la société, clergé, noblesse et bourgeoisie urbaine, ont été réunis au Portugal pour la première fois au milieu du 13[ème] siècle, mais ils ne jouent vraiment un rôle décisif que dans cette révolution des années 1383-1385. Entre ces deux périodes, ils ne sont convoqués qu'irrégulièrement, sans jamais qu'un front commun ne puisse s'y constituer contre le roi.

[79] Notons cependant la mise entre guillemets de « bourgeoise », qui est de Braudel.

> *« En 1385, deux ans après l'occupation de Corfou par les Vénitiens, une révolution* 'bourgeoise' *établissait à Lisbonne la dynastie des Avis. Elle mit au premier rang une bourgeoisie qui* 'durera quelques générations' [selon les mots de Ralph Davis[80]] *et ruina à moitié une noblesse terrienne qui ne cessera cependant pas de peser sur le paysan, mais qui sera prête à fournir, pour le commandement et la tenue des places fortes ou la mise en valeur des concessions foncières outre-mer, les cadres nécessaires ; elle deviendra une noblesse de service (ce qui différencie d'ailleurs l'expansion portugaise de la colonisation purement marchande des Néerlandais »*,

et qui ajoute :

> *« Bref, ce serait trop dire que le Portugal, dès la fin du 14ème siècle, était un Etat* 'moderne'. *Cependant, dans l'ensemble, c'est plus qu'à moitié vrai »*[81].

Ce renforcement politique de la classe marchande sera versé, par d'autres que Braudel, à la liste des raisons pour lesquelles le Portugal pourra se lancer avec succès, comme il le fit, dans les aventures maritimes et commerciales du 15ème siècle, entreprise qui fut effectivement engagée par la dynastie d'Avis :

> *« Les marchands de Lisbonne, en choisissant Joao d'Avis, optaient pour l'Etat-marchand du siècle suivant »*[82].

## *Une « révolution nationale » ?*

Mais cette « révolution » de 1383-1385 a aussi des conséquences sur la dimension « nationale » du royaume et de la société portugaises, de sorte qu'elle est sans doute un moment important de renforcement de ce lien « national ».

En termes de constructions mémorielles, on peut le mesurer dans la construction comme « lieu de mémoire », à partir du monastère da Batalha (« de la Bataille ») que le nouveau roi Joao 1er fit édifier, en 1388, trois ans à peine après la bataille d'Aljubarrota, et non loin des lieux où elle se déroula. La bataille d'Aljubarrota devint très vite, en effet, un repère central dans la construction de la mémoire nationale :

> *« La menace constante de l'impérialisme castillan* [sic] *qui n'a jamais plus cessé de peser sur le Portugal »*, écrit en 1990 un historien du Musée de la Ville de Lisbonne[83], *« a conduit à souligner encore plus, dans les décennies et les siècles suivants, la signification nationale d'Aljubarrota et convié les érudits et les historiens, dans les époques de nationalisme le plus exalté, à faire soigneusement l'investigation de ses détails, unissant dans une même admiration les adeptes d'options politiques les plus opposés, comme le*

---

[80] Ralph Davis, *The Rise of the Atlantic Economies*, 1975.

[81] Fernand Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme*, tome 3, « Le temps du monde », Paris, Armand Colin, 1979.

[82] Robert Durand, 1992, op. cité.

[83] José Meco, article « Aljubarrota », *Dicionario Enciclopedico da Historia de Portugal*, 1990, op. cité, volume 1.

*lieutenant-colonel Botelho da Costa Veiga (1959) et le colonel Vasco Gonçalves (1983) »*[84].

En termes d'analyses historiennes, on peut observer que plusieurs historiens relèvent ce rôle-ci de la « révolution » de 1383-1385, au point d'en faire la période-clé de l'affirmation du Portugal comme nation, qui est quelquefois appelée sa « sortie du Moyen-Âge ».

C'est le cas du sociologue Manuel Villaverde Cabral qui cite les chroniques de Fernao Lopes, rédigées autour de 1430[85] et qui relève la nécessité de prendre en compte, dans une analyse historique du sentiment national au Portugal :

> *« le degré avancé déjà manifesté par le sentiment d'identité nationale portugaise à l'époque de la succession de 1580, pour ne pas reculer aux chroniques de la crise similaire de la fin du 14ème siècle »,*

C'est aussi le cas d'Antonio Henrique de Oliveira Marques, pour qui *« une des conséquences politiques »* de cette crise *« fut de resserrer le lien entre le roi et la nation »*[86].

C'est encore l'option de Jean-François Labourdette, qui va jusqu'à parler de « parti national » et de « conscience nationale » :

> *« Les rivalités politiques et sociales, exacerbées par la crise, ont certes donné au parti* 'national' *l'essentiel de ses troupes : les populations déracinées et sans travail de Lisbonne et des principales cités. Mais ce fut aussi le réflexe de défense d'une nation déjà formée depuis près de trois siècles et consciente d'elle-même, qui affirma et fit triompher sa volonté d'indépendance, et qui put désormais voguer vers le grand large »*[87].

*« Voguer vers le grand large »* : une destinée maritime exceptionnelle, qui va projeter le pays, placé dos à la Castille, vers l'extérieur, s'ouvre effectivement, avec la dynastie d'Avis, pour le Portugal. Cette « projection » océanique, sous forme d'explorations maritimes, navigations en océans inconnus, découvertes de nouveaux territoires, mais aussi guerres maritimes et expéditions militaires terrestres, pratique de l'esclavage et du commerce d'esclaves, et encore établissement de comptoirs et de lignes commerciales, échanges commerciaux avec les places commerciales et financières d'Europe du Nord, renforcement de l'Etat mercantiliste (au moins pendant le 16ème siècle) ... est une autre donnée de l'histoire nationale, avec de puissants effets sur l'imaginaire national, et qui sera traitée plus loin[88].

---

[84] Le premier est un militaire conservateur, qui écrivit sur Aljubarrota sous Salazar ; le second, opposant de longue date (1959) au régime salazariste, fut un des officiers les plus engagés dans le « mouvement des capitaines » d'Avril ; membre du Conseil de la Révolution, il fut le premier ministre de quatre gouvernements provisoires (du 2ème au 5ème), de juillet 1974 à septembre 1975, étant considéré, surtout à partir de mars 1975, comme l'allié militaire privilégié du Parti communiste portugais, dans la période où celui-ci accentue son contrôle militaire de l'Etat, dans l'intensification du processus révolutionnaire de 1975.

[85] Manuel Villaverde Cabral, 2003, article cité.

[86] Antonio Henrique de Oliveira Marques, 1995, op.cité.

[87] Jean-François Labourdette, 1995, op.cité. Souligné par nous.

[88] Dans le chapitre 5, « Frontières nationales ».

# Chapitre 4

# Continuité et discontinuité de l'indépendance nationale

L'Etat-nation portugais est la seule entreprise réussie, dans la péninsule ibérique, de constitution, sur un territoire relativement restreint, d'un Etat souverain émancipé de la domination du Royaume de Castille, d'où que son territoire y soit familièrement repéré (c'est même devenu un lieu commun) comme « l'exaspérant rectangle » qui a échappé à la centralisation politique espagnole.

## 4.1. La crise de succession dynastique de 1580

A cette continuité, il y a une exception majeure, qui a gardé une place majeure dans la mémoire collective nationale : ce fut quand le désastre militaire d'Alcacer Quibir, où périt le jeune roi Sébastien (1554-1578), conduisit à une interruption, pour une durée de soixante ans, de cette souveraineté portugaise vis-à-vis de la couronne d'Espagne.

Par mysticisme exacerbé et velléité de conquête chrétienne en Afrique, le roi Sébastien, *« cet étrange descendant des rois de Lisbonne, cet authentique croisé »*[1], alors âgé de 24 ans, entreprend, dans un esprit de croisade contre les Turcs, mais contre les conseils de son entourage (y compris ceux de Philippe II d'Espagne), et sans aucune rationalité politique et militaire, une expédition armée dans la partie de l'Afrique du Nord, qui fait face au Portugal. Cette expédition (dirigée contre le sultan Mulay'Abd al-Malik, soutenu par les Turcs, qui y menaçait l'autorité d'un autre sultan, son frère, Mulay Muhammad), tourne au fiasco total. La bataille, ainsi nommée « bataille des trois rois », se déroule le 4 août 1578, au nord de l'actuel Maroc, à Alcacer Quibir (El-Ksar El-Kébir), non loin de Tanger. Le Portugal y perd son roi, mort sans que des témoins rapportent l'avoir vu mourir.

Dans *« cette bataille la plus désastreuse de toute l'histoire du Portugal »*[2], outre l'armée du royaume, une importante partie de la noblesse portugaise trouve la mort, et l'autre partie la détention, contre laquelle les familles nobles devront payer de lourdes rançons. Selon les sources, en quelques heures, de sept mille à huit mille Portugais furent tués, et de dix à vingt mille faits prisonniers. A peine une centaine de personnes réussirent à s'échapper du champ de bataille.

---

[1] Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, tome 1, Armand Colin, tome 2, 5ème édition revue et corrigée, 1982.

[2] Antonio Henrique de Oliveira Marques, 1995. Fernand Braudel, qui consacre à la bataille d'Alcacer-Quibir six pages du second tome de sa *Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, ne va pas *« jusqu'à dire que ce fut le désastre le plus complet de l'histoire portugaise »*, mais souligne que *« son importance, grosse de conséquences, ne saurait être sous-estimée »* (...) *« le Portugal n'étant pas à la hauteur d'une épreuve aussi brutale »*.

Le coût financier du désastre est évalué à la moitié des recettes annuelles de l'Etat[3] :

> *« Pour payer les rançons, si énormes qu'elles n'ont pu être payées comptant, le pays va se vider de son numéraire, expédier bijoux et pierres précieuses vers le Maroc et Alger »*[4].

> *« Pour l'historien »*, écrit Fernand Braudel, *« il n'est pas facile au milieu de l'abondance des discours qui développent le thème de la décadence lusitanienne, de mesurer la détresse réelle du petit royaume. Mais s'il était déjà touché par une décadence, par une lente et souterraine maladie, c'est d'une syncope brusque qu'il a été frappé, en cet été 1578. Les circonstances vont singulièrement aggraver son mal »*[5].

Le roi est sans héritier, et la crise politique qui suit la défaite militaire (1578-1580) conduit à la perte de l'indépendance nationale. En 1580, Philippe II, roi d'Espagne, devient roi du Portugal, sous le nom de Philippe 1er du Portugal.

## 4.2. La perte de souveraineté face à la Castille (1580-1640) et le mythe du sébastianisme

### *Le traumatisme de soixante années d'hégémonie castillane*

Entre 1580 et 1640, c'est *« l'hégémonie castillane »* que Pierre Chaunu, historien de l'apogée de Séville aux 16ème et 17èmes siècles[6], juge *« par son répondant démographique, largement étayée et parfaitement justifiée »* :

> *« Entre les deux Espagnes atlantiques, celle qui décroît au Nord et celle qui s'accroît au Sud, le Portugal interpose sa masse, tout à la fois amicale et hostile.*
> *Masse faible, comparée à celle dominante de la Castille. Sa population, toutefois, s'accroît lentement, à un rythme à peu près identique à celui de la Castille, mais prolongé : un million d'âmes au début du 16ème siècle, un million cent mille autour de 1580, à un million deux cent mille en 1639. On retiendra surtout l'identité de volume entre l'Espagne méditerranéenne des Royaumes de la couronne d'Aragon, et l'Espagne de la côte atlantique, un peu*

[3] Antonio Henrique de Oliveira Marques, 1995, op. cité, et Robert Durand, 1992, op. cité.

[4] Fernand Braudel, 1982, op. cité, tome 2.

[5] Fernand Braudel, 1982, op. cité, tome 2.

[6] Pierre Chaunu, *Séville et l'Amérique, aux 16ème et 17ème siècles*, Paris, Flammarion, collection « Science ».
Pierre Chaunu y distingue, pour le 16ème siècle, *« trois Espagnes »* : la Castille, l'Espagne nord-atlantique (l'Espagne galicienne et cantabrique du nord) et *« la mince Espagne méditerranéenne »* (les Etats de la couronne d'Aragon). Autrement dit, deux Espagnes *« atlantiques »*, l'une en croissance (la Castille tournée, vers les colonies espagnoles d'Amérique, par l'Andalousie, qui joue, à Séville, le rôle d'avant-poste), l'autre en déclin (les provinces du Nord), et une Espagne « méditerranéenne ».

*moins d'un million d'un côté, un peu plus d'un million de l'autre. Entre les deux, la Castille, avec ses six millions et demi d'habitants, écrase de sa masse les royaumes périphériques »*[7].

En même temps, Chaunu souligne l'importance de Lisbonne, dans un contexte de rivalité intense entre Espagnols et Portugais dans la mise en œuvre et l'exploitation des ressources des découvertes et des colonisations de la fin du 15ème siècle :

*« Lisbonne, dans le corps mince du Portugal, joue un rôle exceptionnel. En 1530, la population de Lisbonne est double de celle de Séville ; en 1600, les deux cités sont à égalité. La mise en parallèle du rythme de croissance des deux villes donne le schéma du destin des deux économies qu'elles commandent. D'un côté, la construction brésilienne parvient à pallier, sans plus, la lente mais inexorable décadence de l'océan Indien des épices, tandis qu'à Séville, le rythme de croissance des Indes suit une ligne pratiquement interrompue jusqu'au commencement du 17ème siècle »*[8].

La restauration de l'indépendance du Portugal n'interviendra qu'en 1640. Les soixante années de domination castillane sont déterminantes et constituent un traumatisme majeur dans l'histoire des représentations nationales portugaises :

*« Pendant soixante ans, notre être profond a changé de signe* (...).
*Soixante ans de contact direct (peut-être fructueux dans l'économie invisible de l'histoire) avec l'interlocuteur immédiat d'une existence qui fut et qui est toujours dialogue multiple »*[9].

## *Le mythe du sébastianisme et du 5ème Empire*

Le traumatisme de la perte de l'indépendance portugaise va structurer un mythe multiforme et puissant : à partir du début de cette séquence de domination espagnole, la disparition du roi Sébastien à Alcacer-Quibir, sans preuve formelle de sa mort, va alimenter, une croyance populaire, reprise aussi dans la noblesse, la croyance dans *« le retour du roi Sébastien, à l'aube d'un matin de brouillard, au quai des colonnes, sur la rive du Tage »*, à Lisbonne, pour libérer le Portugal du joug castillan.

Le mythe du sébastianisme est né. Ce mythe, qui a connu des déclinaisons cultivées et littéraires comme des manifestations populaires, va croiser cette croyance dans le retour du roi avec des éléments messianiques, ouvrant la perspective imaginaire de l'avènement en ce monde d'un Empire chrétien, étendu et dirigé par le Portugal, le 5ème Empire.

---

[7] Pierre Chaunu, 1977, op. cité.

[8] Pierre Chaunu, 1977, op. cité.
Nous ne détaillons pas davantage ici des questions : l'analyse de l'expansion maritime, commerciale et territoriale portugaise liées aux « Découvertes », ainsi que le déclin de l'Empire portugais d'Orient et son relais par la colonisation du Brésil sera traitée plus loin, dans le sous-chapitre nommé « Frontières du Portugal impérial et colonial » (chapitre 5, « Frontières nationales », 5.2.)

[9] Eduardo Lourenço, dans « Psychanalyse mythique du destin portugais », version de ce texte publiée dans *Mythologie de la Saudade*, éditions Chandeigne, Paris, 1997.

Ce mythe connaîtra, de sa naissance en cette fin du 16ème siècle jusqu'au 20ème siècle, des réactivations liées aux vicissitudes de la souveraineté nationale portugaise et à l'affirmation du sentiment national : ce fut le cas, par exemple, lors des « invasions françaises », quand les troupes de Napoléon envahirent le Portugal au début du 19ème siècle.

### *Bandarra et la version populaire du mythe*

Dans la conjoncture du traumatisme causé par la perte de l'indépendance du Portugal, le peuple étant favorable à l'indépendance, le mythe se présente dans sa version populaire, à partir de la diffusion du livre de prophéties, *Trovas* d'un cordonnier de village nommé Bandarra, né au village de Trancoso autour de 1500[10].

Ces prophéties, composées entre 1530 et 1540, eurent un impact auprès des communautés de « cristaos novos » (les « chrétiens nouveaux », c'est-à-dire les juifs convertis au christianisme du fait de l'Inquisition), mais ne prirent une vraie consistance qu'après le désastre d'Alcacer-Quibir (1578) et la disparition du roi Sébastien.

Les *Trovas* de Bandarra, articulées à une critique de la vénalité, de la vanité et de la décadence des mœurs des hommes d'Eglise et de l'administration publique, annonçaient une nouvelle ère de paix et de prestige, symbolisée par la venue d'un « Rei Encoberto » [le Roi Caché], appelé aussi « O Desejado » [Le Désiré].

C'est dans la situation de trouble créée par la disparition du roi Sébastien à Alcacer Quibir et dans *« l'explosion de nationalisme »*[11] consécutive à la perte de l'indépendance que la croyance populaire associa la figure du « Desejado » du « bandarrismo » à celle du jeune roi qui venait de disparaître, suscitant l'idée que celui-ci réapparaîtrait sur son cheval blanc, *« par un matin de brouillard »*, pour redresser et grandir le Portugal, et accomplir sa « mission ».

### *Antonio Vieira, le sébastianisme, et le 5ème Empire*

C'est au siècle suivant qu'intervient la reprise lettrée et érudite du mythe par le père jésuite Vieira (1606-1697).

Né à Lisbonne en 1606, installé à Bahia au Brésil en 1614 avec sa famille, entré chez les jésuites en 1623, visiteur des missions brésiliennes et protecteur (après Las Casas) des Indiens (qu'il évangélise) et de leurs droits, le père Vieira fut surtout un prédicateur considérable. Revenu au Portugal, il fut aussi diplomate, le roi Joao IV l'envoyant à Rome défendre ses intérêts auprès du pape.

Mais il fut aussi incarcéré pour hérésie avant d'obtenir du pape Clément X le privilège d'être soustrait à la juridiction de l'Inquisition.

Il termina sa vie au Brésil, à Maranhao, loin de Sao Paulo et des colons, tentant de réaliser son rêve d'une théocratie missionnaire, pour amener au christianisme cette nombreuse humanité, indienne, qui ne le connaît pas.

---

[10] Gonçalo Ana Bandarra a connu, sous le pouvoir de l'Inquisition, la prison et l'abjuration dans un « auto-de-fé » en 1545, avant de retourner à l'anonymat. Il est disparu entre 1546 et 1556. On sait peu de chose de sa vie, et on ne connaît pas sa date de naissance (Maria de Fatima Coelho, article « Bandarra », *Dicionario Enciclopedico da Historia de Portugal*, Publicaçoes Alfa, Lisboa, 1990).

[11] José van den Besselar, *O Sebastianismo. Historia sumaria*, Biblioteca Breve, Instituto de Culture e Lingua Portuguesa, Lisbonne, 1987.

Ses sermons, à l'époque où les sermons sont un art au service de la foi et de la politique, sont considérés comme un sommet de la langue portugaise. Fernando Pessoa voit en lui, dans *Mensagem* (1934), *« l'empereur de la langue portugaise »*[12].

Partisan, comme les autres jésuites portugais, de l'indépendance du royaume du Portugal vis-à-vis de la Castille, il reprend, à partir de l'étude des *Trovas* de Bandarra, le rêve messianique d'un Portugal chargé de bâtir ce Cinquième Empire, pour conquérir en Amérique ce Dieu a perdu en Europe avec la Réforme.

Après Vieira, le mythe sébastianiste connaîtra une autre reprise littéraire, par le grand poète moderniste Fernando Pessoa, entre 1914 et 1934, sous la forme de ce que Judith Balso nomme un « sébastianisme rationnel ».

Nous en traiterons plus loin, dans le chapitre (7) nommé « Historiographie et littérature ».

[12] Fernando Pessoa, dans *Mensagem* [Message, 1934], José Corti/Unesco, Paris, 1988.

# 1ère partie - Le récit du Portugal comme nation

## Chapitre 5

## Frontières nationales

> *« L'idée de nation, avec l'idéologie qui en découle, le nationalisme, est née de la stabilisation de l'Etat à l'intérieur de frontières rigoureusement définies, lesquelles, alors, ont été revendiquées en tant que telles (...). Une souveraineté absolue et, en principe, sans conditions, est exercée sur ce territoire limité »*[1].

« Frontières rigoureusement définies », « territoire limité », certes, mais pas intangibles. Reste alors à déterminer ce « territoire limité », les variations historiques de ses frontières, variations qui seront porteuses d'effets subjectifs aussi.

Frontières d'autant moins intangibles et d'autant plus plastiques qu'on est dans le cas d'un Etat et d'une nation dont la projection « outre-mer » fut, non seulement pionnière, mais constitutive d'une présence spécifique au monde, puisque les Portugais, dès la fin du 14ème siècle, commençèrent à *« voguer vers le grand large »*, et créèrent *« le plus grand empire maritime et commercial du monde »*[2], cette création étant *« soumise à des mouvements de bascule géographiques et à des alternances de colonisation et de décolonisation : Empire du Nord-Ouest africain, Empire d'Orient, Empire brésilien-angolais (atlantique), voire des modalités intermédiaires »*, tiraillés qu'étaient les Portugais, dans cette entreprise, entre la guerre et la marchandise[3].

Portugal continental donc, Portugal du continent et des îles atlantiques, bien sûr ; mais surtout variations des frontières du Portugal impérial et colonial.

Et encore faudrait-il, pour être complet, tenir également compte - mais c'est alors un fait de population, et non plus de souveraineté territoriale juridiquement constatable -, de la dispersion de millions de Portugais, non seulement en Europe (France, Allemagne, Suisse, Belgique et Luxembourg, pour l'essentiel), mais à travers le monde (Amérique du Nord et Amérique centrale, Afrique du Sud, Australie, notamment).

Par exemple, la géographe Suzanne Daveau questionnait, dans son introduction à la *Géographie du Portugal* dont elle partage la signature avec ses prédécesseurs Orlando Ribeiro et Hermann Lautensach[4] :

---

[1] Julien Freund, dans *L'ennemi et le tiers de l'Etat*, cité par Franco Moretti, dans *Atlas du roman européen, 1800-1900* (1997, 2000).

[2] Jean-François Labourdette, 1979, op. cité. C'est le titre de la « deuxième époque » (1385-1580) de son *Histoire du Portugal* : *« Le Portugal vers le grand large. La création du plus grand empire maritime et commercial du monde »*.

[3] Vitorino Magalhes Godinho, *Identité culturelle et universalisme humanisant*, Instituto Português de Ensino à Distância, Lisboa, 1982.

[4] *Geografia de Portugal*, volume III. *O Povo Português*, Orlando Ribeiro, Hermann Lautensach. Commentarios e actualizaçao, Suzanne Daveau. Ediçoes Joao Sa da Costa, Lisboa, 1989 (la citation

> *« Qu'est-ce que le Portugal ? Les 88.902 kilomètres carrés du* Continent *qui, en 1981, réunissaient 9.337.000 habitants, ou encore les 92.498 kilomètres carrés du Continent additionné des Iles Adjacentes – ou, mieux dit, additionné des Régions autonomes des Açores et de Madère -, avec 9.833.000 habitants, ou encore l'ensemble des* Communautés *de portugais émigrés, éparpillés dans le monde, qu'on évalue grossièrement à près de quatre millions de personnes, plus ou moins conscients d'appartenir au peuple duquel ils parlent la langue, au moins dans l'espace domestique ? ».*

Ce sont quatre millions d'émigrés ou de descendants d'émigrés (soit un rapport de 4 à 1 avec la population du Portugal continental), dont on pourrait discuter s'ils constituent, ou non, une « diaspora ».

Les Portugais, écrit Vitorino Magalhes Godinho en 1982[5], *« ne sont pas restés enfermés dans les deux cadres »* de leur vieille nation, d'un côté, et de leurs empires *« soumis au cycle de la naissance et de la mort »*, de l'autre :

> *« Dès très tôt, ils se sont éparpillés à travers le globe, s'infiltrant partout, faisant partout leur demeure. Des communautés portugaises à travers le subcontinent brésilien, bien sûr, du 16ème siècle aux environs de 1955, processus lent, irrésistible, même après l'indépendance en 1822 ; un million en France, 600.000 en Californie ; et en Allemagne comme à Ceylan ou à Singapour, en Espagne, au Venezuela, au Canada, aux îles Hawai au 19ème siècle ; dans le Sénégal d'expression française, des milliers et milliers de noirs portent des noms portugais. Malgré leur pauvreté en capitaux, l'absence de grands moyens techniques, leur bas niveau d'instruction (combien d'illettrés ?), des marques restent partout, indélébiles. Rapports complexes d'identité préservée et d'assimilation réussie ».*

Paris et son agglomération ont été quelquefois nommés, un peu par jeu, mais pas seulement, au Portugal, *« la deuxième ville du Portugal après Lisbonne »*, en raison de l'importance de l'émigration portugaise qui s'y est définitivement fixée, dans les grands mouvements d'émigration qui ont affecté le Portugal salazariste, dans les années 1960 surtout. On estimait par exemple à 700.000 le nombre de lusophones, en 1992, dans la population résidente de l'Afrique du Sud[6].

Laissant de côté les frontières incertaines de l'émigration (de la diaspora ?) et de la lusophonie, nous resterons ici, pour notre part, dans le cadre de l'examen des frontières

---

est de « Advertência »). Suzanne Daveau ajoute d'ailleurs, pour élargir le cercle de son questionnement aux lusophones, et sortant encore davantage des critères de la nationalité juridique : *« Encore plus proches de leurs « racines » portugaises se sentent aussi de nombreux brésiliens et capverdiens, et certains indiens, quelque soit leur couleur de peau et leur type ethnique. Quant aux lusophones, on les évalue à environ cent cinquante millions ».* Robert Durand les évalue en 1992 à 180 millions, les Brésiliens en constituant la moitié, suivis des presque 10 millions d'Angolais et des 15 millions de Mozambicains (Robert Durand, 1992, op. cité).

[5] Vitorino Magalhaes Godinho, 1982, op. cité.

[6] Robert Durand, 1992, op. cité.

étatiques « internationalement reconnues », examinant dans un premier temps la question des frontières du Portugal continental, et dans un second temps, celle des frontières du Portugal impérial et colonial, puisque les frontières « nationales » du Portugal ont été des frontières « impériales », tout à la fois les plus précoces dans l'histoire de l'Europe (avec les places d'Afrique et les îles atlantiques conquises au 15ème siècle) et les plus tardivement conservées (avec la décolonisation la plus tardive, au 19ème siècle, de territoires coloniaux africains).

Examinant les mouvements de dilatation et de rétraction du territoire dessiné par ces frontières, on touche bien sûr à des choix géopolitiques qui, à telle ou telle période, ont été faits au Portugal et au nom du Portugal. Ces périodes de basculement vers telle ou telle orientation géopolitique seront examinés.

Mais les frontières ne sont pas qu'une manière objective de marquer la trace l'expansion ou le repli d'une influence étatique et nationale sur des territoires. Elles sont aussi le support d'images, de discours idéologiques et de représentations[7]. La dimension de ce Portugal imaginé ou rêvé, qui constitue l'arrière-plan de cette étude objective, pourra être abordée ici, même si on se réserve de la développer dans un chapitre ultérieur (chapitre 7, « Historiographie et littérature »), qui examinera les interprétations littéraires du « destin » portugais.

## 5.1. Frontières du Portugal continental

Dans un premier temps, considérons les frontières du Portugal continental, c'est-à-dire les frontières du Portugal défini indépendamment des possessions coloniales qu'il s'est données dans l'histoire, suite, d'une part, à son rôle pionnier dans ce qu'il est convenu d'appeler les « grandes découvertes », et suite, d'autre part, à sa participation au mouvement général de colonisation pratiqué par les Etats ouest-européens à la fin du 19ème siècle.

On considère donc aussi ces frontières indépendamment des îles de l'Atlantique nord, c'est-à-dire les territoires portugais des archipels de Madère et des Açores, rencontrés par les navigateurs portugais sur la route des « découvertes », et dans lesquelles il y eut une colonisation entièrement exogène (à Madère, des esclaves furent conduits d'Afrique, pour y travailler dans des plantations de canne à sucre ; des flamands contribuèrent au peuplement des Açores), ces îles ayant été trouvées désertes de toute population humaine.

Madère et son archipel (Porto Santo, Iles Sauvages) furent aperçus vers 1317 par Manuel Pessanha, capitaine mandaté par le roi Dinis. Ils furent redécouverts en 1418 par des marins de Henri le Navigateur, et devinrent officiellement possession royale du Portugal en 1420. Repéré sur un portulan florentin dès 1351 et sur un atlas catalan de 1375, l'archipel des Açores est touché par Diogo de Silves et ses marins, qui y débarquent pour le compte d'Henri

[7] Dans certains cas (mais ce n'est pas le cas du Portugal), il faudrait ajouter aujourd'hui, à l'examen des frontières politiques matérialisées, celui des frontières virtuelles de la communication internet. Les extensions du Web mondial déclinent quelquefois autrement les territoires de la communication électronique. C'est le cas de la Catalogne, dans sa velléité d'exister sur la scène internationale par delà Madrid, et sur ce modèle, on voit se dessiner une velléité bretonne : *« Le président PS du conseil régional de Bretagne (...) a apporté hier son soutien à l'initiative d'un de ses collègues UMP (...) pour que la Bretagne obtienne l'extension internet 'bzh' sur le modèle catalan en Espagne »* (*Libération*, 15 juin 2006). C'est une pièce à verser au dossier de la reconfiguration des relations du « local » et du « global » : la compensation d'une reconnaissance symbolique « électronique » pour les régions d'Europe qui ne parviennent pas, ou qui ne cherchent plus, dans une Europe communautaire qui soutient fort l'échelon régional (et, dans certains cas, les petits Etats), à s'imposer comme de (nouveaux) petits Etats souverains.

le Navigateur, vers 1427 ; son exploration se poursuit de 1432 à 1439, date à laquelle la colonisation commença. L'ensemble des îles de l'archipel des Açores est entré sous la souveraineté portugaise en 1452.

Madère et les Açores bénéficient aujourd'hui, selon la constitution portugaise, d'un statut de régions autonomes, et d'un mode de gouvernement régional particulier.

## *L'ancienneté des frontières continentales du Portugal comme fait objectif*

Ces frontières du Portugal continental sont réputées les frontières les plus anciennes (et donc les plus stables) pour un Etat européen issu d'un royaume indépendant fondé à l'époque médiévale[8].

Cette stabilité des frontières continentales portugaises depuis l'achèvement de la « Reconquête chrétienne » dans la péninsule ibérique ne souffre qu'une unique exception, dont les effets contemporains sont absolument marginaux et anecdotiques.

Aujourd'hui, en effet, seul le statut d'une commune frontalière, Olivença, située sur la rive gauche du fleuve Guadiana, dans la province espagnole de Badajoz, pourrait être l'objet d'une contestation frontalière, sur ce qui est la seule frontière terrestre du Portugal, la frontière avec l'Espagne. La ville d'Olivença qui a appartenu pendant un peu plus de cinq cent ans au Portugal, fut indirectement restituée au Portugal par le traité de Paris de 1814 (après les invasions napoléoniennes au Portugal), et formellement restituée au Portugal par le Congrès de Vienne, mais l'Espagne se refusa à cette restitution[9]. La contestation frontalière n'est actuellement, et éventuellement, animée que par des groupes réduits émanant de la société civile, qui militent pour le rattachement d'Olivença au Portugal, et nullement par les deux Etats concernés. Le cas d'Olivença est tout juste l'objet, de temps à autre, de plaisanteries sans portée significative, dans la presse comme dans les conversations privées, qui en parlent à la fois comme d'une curiosité et comme une exception à la règle, c'est-à-dire à ce qui semble compter : l'ancienneté et la stabilité des frontières du Portugal continental.

Ces deux derniers traits (ancienneté et stabilité des frontières) sont une donnée objective, attestée, on l'a suggéré plus haut, par les historiens :

> *« Une des plus vieilles nations d'Europe, dont les frontières n'ont pas bougé dès la fin du 13ème siècle »*[10].
>
> Ou :
> *« Le Portugal peut [donc] légitimement revendiquer les plus anciennes frontières d'un pays européen »*[11].

---

[8] La frontière entre Portugal et Espagne apparaît ainsi parmi les rares frontières fixées en Europe *« il y a plus de quatre siècles »* sur les cartes établies par Franco Moretti, à la page 45 de son ouvrage *Atlas du roman européen*, qui figurent la formation progressive des frontières européennes (figure 13, la formation des frontières européennes).

[9] Pour l'histoire antérieure à 1814 de la dispute entre Portugal et Espagne autour de la ville d'Olivença, on peut se reporter à l'article « Olivença » du *Dicionario Enciclopedico da Historia de Portugal*, 1990, volume II.

[10] Vitorino Magalhes Godinho, 1982, op. cité.

[11] Jean-François Labourdette, 1995, op. cité.

## *L'ancienneté de ces frontières continentales comme représentation*

Mais c'est plus que cela, car c'est un point très fréquemment relevé dans les conversations, sur le Portugal, au Portugal, qui devient donc une donnée subjective : on aime beaucoup, au Portugal, faire cette observation.

Elle peut aussi, par exemple, être formulée ainsi, se combinant avec d'autres composantes de la précocité de l'Etat-nation portugais, comme l'indique cette proposition relevée, par exemple, dans un article de 2004, sous la plume du sociologue Paulo Filipe Monteiro[12] :

> *« Le Portugal connaît, depuis le Moyen Age, une stabilité des frontières, un appareil d'Etat précoce, une langue unique ».*

On peut donc, avec certains usages de ce type d'observations, glisser de l'ordre de l'objectivité historique à celui des représentations.

S'agissant de ces représentations, on retrouve, dans cette manière d'énoncer l'ancienneté de frontières stables, les formes non savantes de ce qu'on a déjà noté dans l'examen de l'historiographie de la fondation du Portugal : une certaine tentation de faire du Portugal d'emblée une nation, dès que l'extension du premier royaume de Portugal, quand elle atteint la côte atlantique de l'Algarve, lui permettrait de se stabiliser dans ses frontières territoriales, du fait de la réunion de ces trois critères que sont la stabilité territoriale, la précocité de la construction de l'Etat, et l'unité linguistique.

Et on peut voir aussi comment cette formulation peut aveugler, pas seulement dans la pratique populaire de l'autocélébration nationale, mais également dans des travaux savants : elle peut notamment servir à exonérer, ou plutôt à chercher à exonérer, le Portugal, ainsi loué pour son ancienneté et pour sa stabilité étatique et nationale, d'une discussion sur le traumatisme que constitue (ou non), pour le pays, la rupture, du troisième quart du 20ème siècle, provoquée par l'effondrement de son empire colonial.

Ainsi, c'est le cas de l'auteur que nous venons de citer, cas que nous détaillons car il nous intéresse particulièrement, du fait que cet énoncé est en l'espèce appliqué, dans l'article cité[13], à l'examen du rapport entre cinéma et nation :

> *« Il existe une longue tradition du regard sur notre pays* 'avec des yeux de Persan', *c'est-à-dire consistant à le voir avec une prise de distance réflexive. C'est peut-être une tradition spécialement forte au Portugal et en Espagne* (...). *Cette tradition est reprise, notons-le, sans qu'elle corresponde à un pays aux frontières reconfigurées ou dévasté par des guerres ou des conflits dramatiques ou menacé dans sa propre survie, phénomènes qui ont récemment donné origine à des réflexions sur la nation dans les cinématographies de pays comme l'Allemagne, la Russie, la Géorgie, l'Argentine ou la Palestine »,* écrit Paulo Filipe Monteiro, à la suite de l'extrait cité un peu plus haut.

---

[12] Paulo Filipe Monteiro, sociologue, mais aussi observateur du cinéma portugais, scénariste et acteur, dans son article «Portugal, o fardo duma naçao » [Portugal, le poids d'une nation], publié dans l'ouvrage collectif *Portugal, um retrato cinematografico* [*Portugal, un portrait cinématographique*], sous la direction de Nuno Figueiredo et Dinis Guarda, éditions Numero – Aete e Cultura, Lisbonne, 2004.

[13] Paulo Filipe Monteiro, article cité, 2004.

La puissance de cette idée, et de cette représentation, de l'ancienneté de la construction étatique portugaise, et l'effective stabilité des frontières continentales de cet Etat-nation (un record en Europe), conduit l'auteur à un énorme oubli : les frontières du Portugal comme Etat et comme empire colonial, en 1974, ont bien été *« reconfigurées »*, puisqu'elle se sont effondrées, à la suite *« de guerres et de conflits dramatiques »*, en même temps que s'effondrait la définition impériale du Portugal, ce qui provoquait une réouverture de la question de la définition du Portugal, et donnait bien des raisons à une *« reprise »*, par le cinéma, de la *« distance réflexive »* (réflexion et réflexivité) vis-à-vis du Portugal, fût-ce *« avec des yeux de Persan »*[14].

Dans l'extrait cité de cet auteur, le grand absent de la réflexion sur la stabilité du Portugal dans l'histoire est bien l'Empire colonial portugais, qui précisément s'effondre comme un château de cartes (et le régime salazariste avec lui) en 1974 : c'est bien le drapeau portugais national portugais qui a été alors amené au bas des mâts des bâtiments officiels des colonies d'Afrique ; et avec la souveraineté sur les colonies de l'Empire, c'est bien non seulement la réalité, mais aussi « l'idée » impériale et coloniale du Portugal, qui sont emportées dans le fracas de l'échec de la guerre coloniale.

Le prix de cette absence est la réduction de l'idée nationale portugaise à une idée territorialisée sur le petit morceau de péninsule ibérique que le prince Afonso Henriques a arrachée aux royaumes musulmans et à la Castille, quand il a fondé, puis étendu, le petit royaume de Portugal.

L'hypothèse de cet auteur, qui est que de tout temps les élites portugaises cultivent l'exception « nationaliste » de la « portugalité », et qu'il n'y aurait rien de nouveau dans le ciel des idées des années 1970 et 1980, le conduit donc à omettre l'essentiel : le caractère événementiel de ce qui est advenu en 1974 et 1975 dans la vie nationale, et ses conséquences en termes d'ébranlement d'une certaine définition de l'idée du Portugal.

Nous montrerons plus loin que, si on considère cette donnée comme essentielle, si on raisonne non plus en termes de stabilité des structures de l'histoire, mais d'événement politique, il n'y a au contraire pas à s'étonner, que la question du Portugal ait été ré-ouverte par le cinéma portugais des années 1970 et 1980. Et qu'il n'y a plus alors à opposer la cinématographie portugaise à des cinématographies qui seraient, elles, de crise économique et/ou de guerre, comme les cinématographies allemande, russe, géorgienne, argentine, ou palestinienne.

Au-delà de la puissance de cette représentation de la stabilité du Portugal, l'objectivité historique reste que, en matières de frontières nationales, la décolonisation des années 1974 et 1975 a changé totalement la donne. Il convient donc de considérer le Portugal, dans un deuxième temps, saisi dans les mouvements de dilatation et de rétraction de ses frontières impériales, ou comme on disait par euphémisme sous le régime salazariste, et comme on peut lire encore, de ses frontières « ultra-marines »[15].

---

[14] Sans qu'il y ait modification de l'orientation générale de son analyse, Paulo Filipe Monteiro se garde bien de répéter cet aveuglement et cet énorme oubli dans une version récente pour la France, version réduite et modifiée, de cet article portugais « Portugal, o fardo duma naçao » : « Trop de pays (à propos du cinéma portugais)», dans la revue *L'art du cinéma*, n° 50/51/52, Paris, 2006.

[15] Sur cette euphémisation, Robert Bréchon écrit : *« On préfère encore aujourd'hui, au Portugal, le mot de* découverte *à celui de* conquête, *et l'on parle d'*outre-mer *plutôt que de* colonies. *Il n'en est pas moins vrai que si les Portugais ont été des navigateurs, ils ont été par la force des choses, des soldats, des administrateurs, des missionnaires, et surtout des marchands, parfois même des marchands d'esclaves. La geste héroïque que relate Camoes n'est pas toute la vérité : il faut y ajouter les moins*

## 5.2. Frontières du Portugal impérial et colonial

On considère cette fois les frontières « ultramarines » du grand Portugal impérial, et le travail idéologique de représentation de ces frontières.

Si on considère le Portugal impérial et colonial, il faut en effet y associer la représentation de son extension territoriale qu'a construite le nationalisme portugais, qu'il soit celui de la 1ère République ou celui de l'Etat Nouveau.

Ces représentations, au Portugal, ont pu être très puissantes, et exprimées dans certaines périodes de manière très « carrées », et exprimées sans nuances. Voici par exemple, sous le titre « Portugal insular e ultramarino » (Portugal insulaire et d'outremer) et sous une vignette représentant les colonies portugaises sur une planisphère, le morceau de bravoure que propose un texte, conçu pour l'apprentissage de la lecture, du *Livre de lecture pour la 4ème classe de l'enseignement primaire*[16] et, comme tel, conforme aux programmes officiels de 1961 :

> *« Nous savons déjà que le Portugal n'est pas seulement un territoire situé dans l'extrême sud-ouest de l'Europe, et comptant 89.000 kilomètres carrés de superficie. Nos provinces d'outre mer ont une surface vingt-trois fois plus grande que la Métropole.*
> *L'existence de ce vaste empire d'outremer – un des plus grands du Monde – est la preuve bien évidente de combien fut* et continuera à être[17] *un grand pays civilisateur. Les Portugais ont su, comme personne, civiliser. Hier, comme aujourd'hui, l'action des missionnaires a joué et joue un rôle important dans le développement de nos terres de l'outre-mer.*
> *Nous avons su être les dignes héritiers d'un si grand empire, concourant à son prestige avec le travail de notre intelligence et de nos bras.*
> *Au Portugal, de la Métropole jusqu'à la lointaine Timor, il y a près de 21 millions de Portugais. Tous sous le même drapeau, obéissant aux mêmes chefs, vénérant ceux que l'histoire nous montre comme ceux qui ont fondé et agrandi la Nation, comme ayant vécu et étant morts pour la plus grande gloire du Portugal, nous méritons d'être les dignes fils de cette belle Patrie que D. Afonso Henriques a fondée il y a plus de huit siècles.*
> *Nous faisons nôtres ces paroles de Salazar :* 'Je pose, comme il est justice, en premier lieu, l'effort des portugais que nous avons vu découvrir, évangéliser[18], coloniser les plus lointaines et les plus inhospitalières régions, laisser des

---

*beaux côtés de la conquête, tels que les relate le chroniqueur Fernand Mendes Pinto. Le commerce est rapidement devenu pour beaucoup de conquérants une fin en soi. Camoes médite amèrement, à la fin du huitième chant des Lusiades, sur le rôle que joue* 'le métal blond et brillant' » (« Fernando Pessoa et le rêve portugais », article pour *L'Epopée lusitanienne*, dans le numéro, déjà cité, de la revue *Critique*, 1988).

[16] *Livro de leitura para a 4a classe do Ensino primario*, Serie Scolar Educaçao (approuvé officiellement par « despacho » ministériel du 6 janvier 1961), Editora Educaçao Nacional de Adolfo Machado, Porto. C'est la septième lecture de l'année scolaire, la cinquième étant titrée « Portugal ».

[17] Souligné par nous.

[18] Dans le texte portugais, le verbe « missionar » (correspondant au substantif « mission », verbe qui n'existe pas vraiment dans ce sens en français, « missionner »), sera mieux traduit par « christianiser » ou par « évangéliser ».

traces de leur langue, de leur art, de leur religion, en Afrique, en Orient et au Brésil' » [fin de citation].

Voici hardiment et clairement présenté ce *« vaste empire d'outremer »* et l'être portugais qui s'y est appliqué *(« civiliser », « découvrir, évangéliser, coloniser »)*, en même temps que sont nommés, dans l'ordre de leur découverte et de leur conquête, ses trois espaces : Afrique, Orient, Brésil.

Mais en deçà de ces constructions idéologiques et propagandistes, qui ont néanmoins de délivrer avec netteté les éléments de la croyance à laquelle elles appellent, il convient d'abord de rappeler, telles que les historiens les ont étudiées, les manifestations et les conditions de l'expansion outre-mer du Portugal, engagée dès le début du 15ème siècle, *« le premier rôle [revenant] à l'étroit royaume lusitanien »* dans *« l'énorme bouleversement cosmique qu'introduisent géographique de l'Europe, à la fin du 15ème siècle, et son explosion sur le monde »*, explosion dont le Portugal a été le « détonateur », selon le mot de Fernand Braudel[19].

Il conviendra ensuite de faire une mention particulière de l'extension territoriale de la « deuxième colonisation », celle de la fin du 19ème siècle : le siècle de l'industrialisation accélérée des puissances européennes (sauf au Portugal) et de l'exacerbation de leurs rivalités pour un nouveau partage impérialiste du monde. Dans le cas portugais, il s'agira des vicissitudes du projet portugais en Afrique, dit de la « mapa cor-de-rosa », « la carte rose », projet colonial soumis aux convoitises de ces puissances (Angleterre, France) ou à leurs ambitions nouvelles (Allemagne), voire à leur diktat (Angleterre).

On aboutira enfin à la grande amputation à laquelle le Portugal colonial, dernière nation coloniale d'Europe à décoloniser, est contraint sous la pression des mouvements puis des guerres de libération nationale qui s'y sont développés dans les années 1960 (décrites dans le chapitre 1).

## *L'expansion outre-mer du Portugal et l'empire maritime*

L' expansion pionnière menée par le Portugal entre la fin du 14ème siècle et le début du 16ème est, on le sait, d'une extrême portée, pour le pays lui-même, comme pour l'ensemble de Europe et pour le reste du monde : les Portugais repoussent alors les limites de l'univers connu de la pensée occidentale, laissent sur le chemin des toponymes lusitaniens, relient entre elles des portions de globe qui ne vivraient désormais plus en vase clos, bouleversant les données de l'économie marchande de l'époque.

Toutefois, dans cette première modalité de la colonisation, les navigations leur permettent une expansion commerciale et culturelle, fondée sur une puissance avant tout maritime, et sur une colonisation de comptoirs (« feitorias »), qui ne se manifeste donc pas toujours par des extensions territoriales profondes et systématiques :

> *« Incapables de s'emparer de la terre épaisse de l'Extrême-Orient, les Portugais ont sans difficulté pris possession de la mer, surface des liaisons et des transports. Ne leur livrait-elle pas l'essentiel ?* 'Si vous êtes fort en ce qui concerne les navires', *écrivait Francisco de Almeida au roi de Lisbonne,* 'alors le commerce des Indes est à vous ; et si vous n'êtes pas fort dans ce secteur,

[19] Fernand Braudel, *Civilisation matérielle et capitalisme, 15ème-18ème siècle*, tome 3, « Le temps du monde », 1979, op. cité.

une quelconque forteresse sur la terre ferme vous sera de peu de secours'. *Pour Albuquerque,* 'si, par aventure, le Portugal devait subir une défaite sur mer, nos possessions indiennes ne seraient pas en état de se maintenir un jour de plus que les potentats locaux ne le toléreraient' »[20].

***Les étapes et les explications de l'expansion portugaise***

Sous le nom de *« fortune inattendue du Portugal »*, Fernand Braudel, dans les explications de cette expansion, distingue les explications « traditionnelles » des explications « nouvelles »[21].

**Explications traditionnelles**

L'explication traditionnelle[22] d'abord, qui, dit Braudel en 1979, *« hier, s'en tirait à très bon compte »*.

Elle tient dans les arguments suivants. Le Portugal, situé à la pointe occidentale de l'Europe, était *« en somme prêt à partir »*, *« ayant les mains libres pour agir hors de chez lui »*. Il avait dès 1253 achevé la reconquête de son territoire sur l'Islam, la prise de Ceuta en 1415, au sud du détroit de Gibraltar, y avait réveillé l'esprit des Croisades, la porte des voyages de reconnaissance et des projets ambitieux était ouverte en Afrique. En 1416, un an après la prise de Ceuta, les voyages de découvertes commencèrent, appuyés sur les connaissances scientifiques et les moyens réunis autour de Henri dit le Navigateur (1394-1460), cinquième fils du roi Jean 1$^{er}$ et maître du richissime Ordre du Christ, qui s'est installé à Sagres, au cap Saint-Vincent, à l'extrémité sud-ouest du Portugal. Bien que les navigateurs portugais disposent d'un type de navire, la caravelle, à laquelle on attribue d'indispensables qualités nautiques jamais encore réunis par les autres navires, la reconnaissance de l'interminable littoral du continent noir se fit dans de grandes difficultés et au ralenti, met donne aux marins portugais une irremplaçable expérience : cap Bojador en 1434, cap Blanc en 1441, cap Vert en 1445, franchissement de l'Equateur en 1471 (et établissement à la même date à Sao Jorge de la Mina, qui donne au Portugal une rentable mine d'or), découverte de l'embouchure du fleuve Congo en 1482, de la côte angolaise en 1486[23].

Le roi Joao II, *« un nouveau Navigateur »*, donne une nouvelle impulsion, à la fin du 15$^{ème}$ siècle, à ces entreprises : la pointe sud de l'Afrique est atteinte en 1487 par Bartolomeu Dias, qui rapporte à Lisbonne en 1488 la certitude d'une liaison maritime entre l'océan

[20] Fernand Braudel, 1979, op. cité. Francisco de Almeida (env. 1450-1509) fut le premier envoyé du roi Manuel en Inde avec le titre de vice-roi (en 1505). Afonso de Albuquerque (env. 1460-1515) lui succéda avec le même titre en 1509. Ce dernier est reconnu comme un des plus grands responsables, sinon le plus grand, des impulsions données à l'Empire portugais en Orient. Les deux citations qui en sont faites par Braudel viennent de Carlo M. Cipolla, *Velieri e Cannoni d'Europa sui mari del mondo*, 1969.

[21] Fernand Braudel, 1979, op. cité.

[22] Braudel la puise dans l'*Historia de Portugal* de Damiao Perez, en huit volumes, 1926-1933.

[23] Les dates, qui sont souvent l'objet de variations selon les sources, sont ici empruntées à François Guichard, *Géographie du Portugal*, Paris, Masson, 1990, « L'héritage historique ».

atlantique et l'océan « indien » ; et le voyage de Vasco de Gama vers l'Inde, par l'Est, est engagé en 1497, pour un retour, mission accomplie, en 1499[24] :

> *« Le cap de Bonne-Espérance doublé, les Portugais ont vite reconnu les circuits de l'Océan indien, ils se sont laissés porter, conduire, instruire. D'entrée de jeu, aucun navire, aucun port de l'océan Indien ne pouvait résister au canon de leurs flottes ; d'entrée de jeu, les navigations arabes et indiennes ont été coupées, contrariées, dispersées. Le nouveau venu a parlé en maître et en maître tranquille. Aussi bien les découvertes portugaises, si on excepte la reconnaissance de la côte brésilienne par Alvares Cabral en 1501) ont-elles alors atteint le terme de leur âge héroïque. Elles s'achèvent avec l'éclatant succès du poivre et des épices à Lisbonne, en soi une révolution »*[25], qui laisse toutefois *« Venise désemparée, les galères vénitiennes ne trouvant pas un sac de poivre à Alexandrie d'Egypte en 1504 ».*

**Explications nouvelles**

Les explications nouvelles, ensuite. On les doit essentiellement aux travaux de Vitorino Magalhaes Godinho, qui sont repris par Fernand Braudel. Dans ces travaux contemporains, le Portugal de l'époque n'est plus considéré :

> *« ni anormalement étroit, ni anormalement pauvre, ni enfermé en lui-même »*, mais *« équivalent, en gros, de Venise et de sa terre ferme »*, il est *« dans l'ensemble de l'Europe, une puissance autonome, capable d'initiative (il le prouvera) et libre de ses décisions ».*

Son économie n'est pas primitive, on remarque le développement d'une économie monétaire *« assez vive »*, ainsi que du salariat dans les villes et les campagnes, le Portugal ayant été en contact pendant des siècles avec des économies évoluées (les Etats musulmans, Grenade, les villes et les Etats d'Afrique du Nord). La classe marchande s'y est affirmée, et la noblesse s'y est muée en « noblesse de service », disponible pour la tenue des places fortes outremer, comme on l'a déjà souligné. Le Portugal, de surcroît, connaît *« des villes et des villages ouverts sur la mer qu'animent des peuples de pêcheurs et de marins »* dont les barques naviguent très tôt *« des côtes d'Afrique et des îles Canaries jusqu'en Irlande et en Flandre ».*

Toutefois, le Portugal *« a souffert, tout au long de ses succès, de ne pas être au centre de l'économie-mode établie à partir de l'Europe »*, et l'économie portugaise a continué à relever de la périphérie de cette économie-monde. Et si Lisbonne est devenu une place internationale, marquée par la présence d'étrangers, les Gênois surtout, c'est aussi pour passer largement sous leur contrôle :

> *« Lisbonne, et au-delà de Lisbonne, le Portugal entier sont donc en partie sous le contrôle des étrangers »*[26].

---

[24] La flotte dirigée par Vasco de Gama quitte Lisbonne le 8 juillet 1497, et arrive à Calicut, sur la côte de Malabar, en Inde, le 20 mai 1498 (Calicut qu'il doit bombarder dès 1498, et qui sera encore bombardée en 1503 et en 1504).

[25] Fernand Braudel, 1979, op.cité.

[26] Fernand Braudel, 1979, op.cité.

Des marchands italiens, allemands, hollandais vont s'associer au succès commercial portugais.

Les Portugais construisent un Empire étendu et fragile, qui sera ébranlé, après un « siècle d'or » (le 16ème siècle) par la concurrence des autres puissances commerçantes et coloniales européennes[27] :

> *« Fragile, assurément, leur Empire a été protégé par son étendue même : il se dispersait aux dimensions d'un espace qui allait du Mozambique à Macao et au Japon ; et il n'était pas fait d'une matière dense, capable de basculer dans son entier, au premier coup d'épaule ».*

***L'Empire portugais d'Orient***

Après la conquête des côtes d'Afrique, du cap Blanc (1441) au Congo (1482), et des îles atlantiques (Madère occupée en 1420, les Açores redécouvertes en 1430, les îles du Cap Vert découvertes et occupées entre 1444 et 1456, et Sao Tomé en 1471), c'est, autour de 1500, l'aventure de l'Inde et celle du Brésil, puis la poursuite vers l'Extrême-Orient : une mission commerciale est envoyée en Chine en 1513 (Pékin, 1516, et Canton, 1517), une autre ira au Japon en 1542-1543. Macao est fondée en 1554, qui occupent la Malaisie, explorent l'Insulinde (Malacca, 1509 ; Moluques, 1511), et s'installent à Timor (1510-1511).

En Inde, Afonso de Albuquerque, « capitaine de la mer d'Arabie », nommé vice-roi des Indes en 1509 par le roi D. Manuel, installe à Goa, conquise en 1510, la capitale de l' « Etat de l'Inde », d'où il met en place le premier plan systématique pour une sauvegarde du monopole portugais du commerce des épices (et donc le projet de contrôle, par occupation, de points névralgiques de l'Océan indien, comme Aden, Ormuz, Malacca[28]), faisant ainsi de Goa *« la métropole de l'irradiation portugaise dans l'espace de l'Inde »*[29].

*« Unique aventure terrestre portugaise en Inde »*, conçue comme « une nouvelle Rome » chargée d'évangéliser l'Orient, en même temps que lieu d'une entreprise de « métissage culturel » qui prit un tour mythique, Goa occupe, sans doute aucun, une place très particulière dans l'imaginaire portugais, même l'imaginaire contemporain, qui veut encore bien y voir les promesses que l'Empire portugais, comme projet supposé différent de colonisation, était susceptible de contenir :

> *« Du point de vue historique, Goa ponctue toute l'action des Portugais en Orient : consolidée comme centre politique et économique de l'Etat de l'Inde, elle est vite devenue la capitale culturelle et religieuse et le foyer de diffusion de la culture et de la civilisation portugaises dans tout l'Orient* (...).
> *Goa fut l'unique aventure terrestre portugaise en Inde et représenta le prototype du grand projet de colonisation orientale, dont Albuquerque fut le*

---

[27] Hollandaise surtout, mais, comme le souligne Braudel, *« si les Hollandais n'avaient pas jeté à bas l'Empire portugais, les Anglais s'en seraient fort bien chargés »* (Fernand Braudel, 1979, op. cité).

[28] Malacca est prise en 1511, Ormuz contrôlée, pour un siècle, en 1515, mais Aden lui échappera, cet échec fragilisant durablement la politique impériale portugaise dans la région.

[29] Luis de Albuquerque, article « Afonso de Albuquerque », *Dicionario Enciclopedico da Historia de Portugal*, 1990, op. cité, volume 2.

*premier mentor ; sa politique des « casados » (mariés) échoua partiellement, mais constitua la semence d'une société luso-indienne chrétienne »*[30].

Si cette nouvelle civilisation chrétienne luso-indienne ne dépassa pas les limites étroites d'une partie de Goa, et si le Portugal dut renoncer à cette tentation de constituer un empire territorial, avec colonies de peuplement, le système mis sous contrôle par Afonso de Albuquerque permit pendant un temps une incontestable suprématie et fortune portugaise. Sous le règne du roi Manuel, Lisbonne est devenu le plus grand marché du monde, entre Occident et Orient, que l'historien portugais Oliveira Martins décrit ainsi, dans son *Histoire du Portugal* :

> *« Toutes les marchandises de l'Europe et les produits du royaume, le vin, l'huile, les étoffes, venaient à Lisbonne pour être transportés en Orient. Mais la curiosité était surtout excitée par les articles précieux que les navires apportaient constamment des Indes. En dehors du poivre de Malacca et du riz venaient les épices : le clou de girofle des Moluques, le gingembre, la cannelle. Puis les marchandises de plus grande valeur : l'ivoire de Guinée, les soies de Chine, les tapis de Perse, les linons du Bengale, l'ébène, le camphre, la laque, la cire, le musc, les porcelaines curieusement peintes de vives couleurs sur une pâte légère et transparente ... Sumatra envoyait l'or et l'argent, le Japon des perles, l'Inde des diamants »*[31].

C'est cet Empire portugais d'Orient que la concurrence des Hollandais va mettre en péril, et si cette mise « hors jeu » n'est ni aisée ni fulgurante, elle est néanmoins implacable :

> *« C'est au voisinage des années 1650 ou 1660 que l'Empire hollandais a pris ses vraies dimensions. L'éviction des Portugais ne s'est donc pas faite au galop (...). Alors que l'attaque hollandaise commence dès la fin du 16ème siècle, en 1632, il arrive encore directement du poivre et des épices à Lisbonne. Ce n'est qu'avec la prise de Malacca, en 1641, que l'Empire portugais d'Asie aura été vraiment mis hors jeu »*[32],

Malacca qui avait été conquise par Afonso de Albuquerque cent trente années plus tôt.

***La perte des ultimes vestiges de l'Empire portugais d'Orient***

Outre Timor, Goa et Macau seront les seules possessions portugaises à survivre, jusqu'à la seconde moitié du 20ème siècle, au déclin de l'Empire portugais d'Orient. Mais à la différence de Timor, Goa, reste de l'Inde portugaise, et Macau, reste de l'Extrême-Orient portugais, partagèrent aussi, bien que dans des modalités et dans des temporalités différentes, de quitter la souveraineté portugaise dans des circonstances complètement extérieures à

---

[30] Carlos L. Mota, article « Goa », *Dicionario Enciclopedico da Historia de Portugal*, 1990, op. cité, volume 1.

[31] Oliveira Martins, *Histoire du Portugal*, cité par Robert Bréchon, dans son article « Fernando Pessoa et le rêve portugais », *L'épopée lusitanienne*, numéro 495-496 de la revue *Critique*, Paris, 1988.

[32] Fernand Braudel, 1979, op. cité. Pierre Chaunu situe un peu plus tôt (1600-1610) ce qu'il appelle *« l'effondrement de l'océan Indien portugais »*.

l'impact des mouvements de libération nationale des années 1960 et 1970[33]. Modalités différentes : ré-annexion militaire par l'Inde indépendante pour Goa, négociation avec la Chine pour Macau, Temporalités différentes : 1961 pour Goa, 1999 pour Macau.

Dernier vestige de l'Empire portugais, Macao a fait l'objet d'une rétrocession à la Chine populaire, et négociée avec elle dans le cadre de l'accord luso-chinois du 26 mars 1987, selon lequel ce « territoire chinois sous administration portugaise » devenait, le 20 décembre 1999, une région administrative spéciale de la Chine populaire.

Quant à Goa, sa décolonisation remonte à un épisode politico-militaire plus ancien, qui fut sans doute le premier signe, alors non entendu par le régime salazariste, du caractère inéluctable de l'érosion de l'empire colonial portugais tel que Salazar cherchait à le conserver au 20ème siècle : ce fut l'annexion de Goa par l'Union Indienne en 1961.

## *De l'empire maritime et commercial à l'empire colonial*

### *La « reconversion atlantique du Portugal » et la colonisation du Brésil*

Sa « mise hors jeu », par les Hollandais, dans l'océan Indien et en Extrême-Orient, obligent le Portugal à ce que Pierre Chaunu[34] appelle une *« reconversion atlantique »* et à *« mettre l'accent sur le Brésil »*, qui avait été découvert par Pedro Alvares Cabral en 1500.

La flotte commandée par Cabral, en route pour les Indes[35], avait trouvé les côtes de ce qui est aujourd'hui l'Etat de Bahia le 22 avril 1500, et Cabral avait pris possession, au nom du roi du Portugal, des terres ainsi découvertes. Six ans avant, le traité de Tordesillas, véritable traité de partage du monde à découvrir entre les couronnes de Portugal et d'Espagne, attribuait, sous contrôle papal, confirmé en 1506[36], les territoires situés à 360 lieues à l'ouest des îles du Cap-Vert.

Le Portugal avait longtemps négligé le Brésil, au profit de l'océan Indien paraissait plus prometteur et rentable, mais la pression hollandaise dans l'océan Indien changeait la donne :

> *« La phase de rivalités, puis de rupture* [entre la couronne de Portugal et la couronne d'Espagne], *est à mettre en relation avec la reconversion atlantique*

---

[33] Le cas de la décolonisation de Timor a été cité plus haut (chapitre 1 de cette partie), à part de ceux de Goa et de Macau, et de façon groupée avec les décolonisations africaines, dont il est contemporain.

[34] Pierre Chaunu, 1977, op. cité.

[35] Un doute subsiste sur le caractère intentionnel ou non de cette déroute de la flotte portugaise vers l'ouest atlantique, et donc sur le point de savoir si le Brésil n'aurait pas été reconnu par les Portugais avant ce voyage de Cabral. Ce doute s'étend à la question de savoir si, six ans avant cette découverte, au moment de la signature du traité luso-castillan de Tordesillas (7 juin 1494), les Portugais ne savaient pas déjà qu'il existait une terre occidentale à cette distance des îles du Cap-Vert. Faute de preuves formelles, la découverte officielle du Brésil par les Portugais reste fixée au 22 avril 1500.

[36] Les pressions autour de l'arbitrage papal sont alors à la hauteur de la concurrence entre Portugal et Espagne. La confirmation du traité de Tordesillas par le pape Jules II en 1506 bloquait une tentative de modification du traité, favorable aux rois de Castille, par le pape Alexandre VI. En 1514, une bulle du pape Léon X garantissait au Portugal un droit de propriété sur toutes les terres *« peuplées par les infidèles »* quelque soit l'endroit où les Portugais arriveraient par voie maritime.
Espagne et Portugal ont commémoré ensemble, en 1994, dans cette petite ville de Castille, la signature de ce traité, cinq siècles plus tôt, à Tordesillas.

*du Portugal, après la pénétration hollandaise des années 1598-1600 et l'effondrement de l'océan Indien portugais, entre 1600 et 1610. L'accent est mis sur le Brésil ».*

Toutefois :

*« La construction brésilienne parvient* [alors] *à pallier, sans plus, la lente mais inexorable décadence de l'océan Indien des épices »*[37].

Le royaume portugais s'attacha donc à contrecarrer au Brésil, dans le Nordeste, les ambitions hollandaises (autour de Récife notamment), et françaises aussi (à partir de Saint-Louis, sur l'île de Maranhao). Il y mena, et encouragea les colons à mener, dans l'hinterland de Rio et de Sao Paulo (les Minas Gerais et le Mato Grosso), des expéditions terrestres (les « bandeiras ») pour en connaître et en contrôler les ressources intérieures, notamment les mines d'or[38]. Et il y organisa une économie fondée sur la monoculture latifundiaire et esclavagiste de la canne à sucre, une puissante aristocratie coloniale se constituant dès le 16ème siècle, autour de ces « fazendas »[39].

L'empire portugais changeait de nature. *« D'empire maritime et commercial, le Portugal devenait empire colonial »*[40], et dans cet empire, le Brésil devenait la colonie prééminente au 17ème et 18ème siècle.

Dans ce dispositif d'exploitation de la colonie brésilienne :

*« L'Afrique [portugaise] était d'ailleurs de plus en plus mise au service de l'Amérique, le principal intérêt des côtes du Mozambique et de l'Angola tenant à leur capacité à alimenter la traite en direction des plantations brésiliennes et espagnoles »*[41].

L'exploitation de l'or, exploité et expédié sur Lisbonne à partir de 1696, et des diamants aussi, rapporta gros, Vitorino Magalhaes Godinho estimant que :

*« Dix à quinze ans du 18ème siècle représentent* [pour le Portugal] *autant d'or que les envois américains à Séville* [pour l'Espagne] *pendant le siècle et demi écoulé jusqu'en 1660 »*[42].

---

[37] Pierre Chaunu, 1977, op. cité.

[38] Ce sont des colons de Sao Paulo, surtout, qui, encouragés par le roi Joao II, se mirent à organiser ces expéditions, capturant les Indiens dans les régions des fleuves Tietê et Parana pour les vendre comme esclaves dans les plantations du Nordeste. Les expéditions les plus importantes eurent lieu de 1674 à 1696 : Fernao Dias Paes en 1674, au Rio das Velhas ; Salvator Fernandes Furtado au Riberao do Carmo en 1696, Antonio Dias de Oliveira et Joao de Faria Fialho en 1698 à Ouro Preto (d'après Angelo Oswaldo de Araujo Santos, « Naissance et formation culturelle du Brésil », *Trois siècles d'art brésilien*, Musée des Beaux-Arts de Rouen et Silvana Editoriale, Milan, 2005).

[39] Gilberto Freire, *Casa Grande e Senzala*, cité par Angelo Oswlado de Araujo Santos, article cité.

[40] Jean-François Labourdette, 1995, op. cité.

[41] Robert Durand, 1992, op. cité.

[42] Cité par Robert Durand, 1992, op. cité.

Elle coûta cher aussi aux chances de développement capitaliste dans la métropole portugaise, où les « facilités » de l'or brésilien ruinèrent une entreprise d'industrialisation sous la forme d'un réseau de manufactures, qui y passèrent pour dérisoires, et où les gains coloniaux aggravèrent le déficit de l'agriculture portugaise.

Conduit, par la possession d'un or brésilien qui, dès 1760-1780, va se faire rare et qui n'est pas investi sur le territoire métropolitain, à accentuer des comportements de rentier, le Portugal de cette époque est entré dans le cycle de la dépendance économique : le Portugal n'est, hors productions coloniales du Brésil, exportateur que de sel (de la région de Sétubal) et de vin de Porto. Cette dernière spécialisation s'est installée, l'Angleterre ayant inspiré et fait signer au Portugal, en 1703, le traité commercial Methuen (du nom d'un ancien ambassadeur anglais au Portugal, riche négociant de textile) :

> *« qui comportait pour l'essentiel deux articles : l'un permettait aux tissus anglais de pénétrer au Portugal sans tenir compte de la législation restrictive, existante ou future, frappant l'entrée des produits étrangers ; l'autre prévoyait l'exportation vers les îles britanniques du vin portugais, avec réduction des droits de douane de l'ordre du tiers par rapport à la concurrence française »*[43].

En même temps, la souveraineté sur le Brésil n'était pas éternelle.

***La perte de la souveraineté sur le Brésil***

Un demi-siècle après ce déclin de la prospérité brésilienne, le Portugal perdait la souveraineté sur cette colonie. Le Brésil devint indépendant du Portugal, au début du 19ème siècle, sous la poussée du mouvement général à l'indépendance nationale qui se manifeste alors dans les sociétés « créoles » d'Amérique latine, ce mouvement que Benedict Anderson analyse comme « pionnier » par rapport à la poussée des « nationalités » en Europe[44].

Cependant, le développement des idées libérales dans le Portugal continental lui-même ne sont pas indépendantes de ce qui se passe au Brésil, et d'autant plus que la famille royale portugaise est installée, en exil, à Rio de Janeiro, depuis 1808, pour fuir l'occupation française de la péninsule ibérique par les troupes de Napoléon Bonaparte.

L'indépendance brésilienne, à la différence de ce qui se passa dans le monde colonial hispanique et britannique, fut toutefois la seule du continent américain à *« recréer le principe dynastique »* et à ne pas adopter le principe républicain (qui ne fut adopté qu'en 1889, un an et demi après l'abolition de l'esclavage).

Cette *« exception brésilienne »* tient à des facteurs structurels[45], mais aussi à ces circonstances politiques très particulières liées à l'invasion française au Portugal. En 1821,

---

[43] Robert Durand, 1992, op. cité. Les lecteurs d'Adam Smith et de David Ricardo reconnaîtront l'origine historique d'une fameuse illustration de la théorie des avantages (absolus ou comparatifs) de la spécialisation dans le commerce international.

[44] Benedict Anderson, 1983/1996, op. cité, chapitre « Les pionniers créoles » : *« La fin de l'ère des mouvements de libération nationale, aux Amériques, a coïncidé assez étroitement avec l'aube de l'âge du nationalisme en Europe »*. « Créole » est entendu au sens de *« personne d'ascendance européenne pure (tout au moins en principe), mais née aux Amériques (puis par extension partout hors d'Europe) »*.

[45] Pour José Murilho de Carvalho (« Political Elites and State Building : the Case of Nineteenth-Century Brazil », *Comparative Studies in Society and History*, 24, 3, 1982), cité par Anderson, les raisons structurelles de cette « exception brésilienne » tiennent d'une part à ce que les élites créoles

après treize années passées à Rio de Janeiro, le roi Joao VI regagna Lisbonne avec sa cour, laissant la régence du Brésil à son fils Pedro, prince héritier de la couronne portugaise, qui, entrant dans la ville de Sao Paulo, proclama l'indépendance du Brésil le 7 septembre 1822, prenant le nom de Pedro 1$^{er}$ du Brésil.

***Quels choix géopolitiques et économiques après la perte du Brésil ?***

D'autres liens avec le Brésil devaient être inventés.

A compter de la fin du 19$^{ème}$ siècle, le Brésil fut une terre d'immigration pour un grand nombre d'émigrants européens, et notamment portugais, les liens de Porto, la grande ville du nord du Portugal, s'intensifiant, sous ce registre, avec le Brésil, alors qu'ils étaient du temps de la colonie plutôt l'affaire de Lisbonne.

Mais au-delà de cela, se posait, pour le Portugal, la question, stratégique, de ses choix géopolitiques et de l'orientation de son développement économique.

**Ibérisme**

La perte du Brésil fit ressurgir, d'un passé lointain, le débat sur l' « ibérisme », c'est-à-dire sur une intégration du Portugal dans la péninsule ibérique, donc d'une réunion, sous la forme par exemple d'une fédération, avec l'Espagne, débat qui ne fut que l'affaire des élites intellectuelles et politiques :

> *« Précisons d'emblée que le peuple portugais s'est toujours refusé à envisager quelque forme d'intégration que ce soit. Au point que ceux qui ont engagé le débat ont souvent éprouvé le besoin de se justifier, en le présentant comme un pur débat d'idées, sans application politique potentielle »*[46].

Deux phénomènes avaient réuni Espagne et Portugal, dans la première moitié du 19$^{ème}$ siècle, dans la même temporalité : la perte des colonies d'Amérique latine, et la montée des idées libérales, les deux révolutions libérales portugaises de 1820 et de 1836 ayant été précédées par des soulèvements espagnols.

Des penseurs républicains et socialistes (comme Henrique Nogueira, Latino Coelho et Teofilo Braga, - ce dernier serait en 1910 le premier président du conseil de la 1$^{ère}$ République) se sont engagés dans cette idée d'une fédération ibérique, mais cette dernière souleva trop d'oppositions pour voir le jour. Elle fut alors abandonnée au statut de pure idée, même s'il est arrivé depuis qu'elle resurgisse à nouveau, comme pure idée également, dans la vie intellectuelle et artistique portugaise[47].

---

brésiliennes se formaient à l'Université de Coimbra, dans la « mère-patrie », alors que les élites créoles hispaniques nées aux Amériques trouvaient des Universités dans les Amériques espagnoles, universités que le Portugal n'avait pas voulu constituer dans ses colonies ; et d'autre part que l'exclusion des créoles de postes de responsabilité était beaucoup plus forte en Amérique hispanique qu'au Brésil.

[46] Robert Durand, 1992, op. cité.

[47] Sur les manifestations contemporaines de resurgissement de l'idée ibériste, comme *A jangada de pedra*, le roman de José Saramago publié en 1986, se reporter l'annexe 2, relative aux « cartoons » de José Luis Afonso. La référence est : José Saramago, *A jangada de pedra* (Lisboa, Editorial Caminho, 1986), et dans une traduction de Claude Fages, *Le radeau de pierre* (Paris, Le Seuil, 1990), le troisième roman de l'auteur à être traduit en français.

**Fontisme**

Il y eut une seconde réponse du moment aux difficultés du Portugal et à la perte de la vaste et riche colonie brésilienne : le fontisme. Ce n'était pas une réponse coloniale. Ce modèle de développement que le Portugal suivit à partir de 1851[48] dévalorisait le rôle des colonies, ne les plaçant plus au centre des préoccupations nationales.

Le fontisme désigne au Portugal une action gouvernementale qui était fondée sur *« un saint-simonisme tardif »*[49], liée au mouvement dit de la « regénération », qui célébrait, comme moyens du développement, l'alliance du libre-échange universel, pour ce qui concernait le marché, et d'une politique d'infrastructures de communication (le chemin de fer surtout, les routes aussi), pour ce qui relevait des tâches de l'Etat. De cette politique des *« améliorations matérielles »* devait résulter le progrès économique et social. Le fontisme tira son nom de celui d'Antonio Maria Fontes Pereira de Melo (1818-1887), un homme politique, et de gouvernement, qui marqua de façon décisive la vie politique portugaise de la seconde moitié du 19ème siècle. Fontes de Melo était lié au mouvement dit de la « regénération » : il dirigea pendant un temps le « Partido Regenerador » (« Parti Regenérateur »). Plusieurs fois ministre (entre 1851 et 1871), trois fois chef du gouvernement (entre 1871 et 1886), mais aussi ingénieur de formation et disciple de l'économiste saint-simonien Michel Chevalier, il fut celui qui idéalisa et exalta le plus, au cœur de cette *« politique de progrès matériel »*, *« les voies de communication »* (routes, chemins de fer, ports) dont il se dit lui-même *« fanatique »*, dans un célèbre discours du 2 avril 1856, voyant notamment dans le chemin de fer *« le véhicule de la paix, de la civilisation et de la liberté »*[50].

Les limites de cette doctrine et de cette politique, compte tenu surtout du retard de développement (industriel et agricole) du Portugal, et de sa place dans la division internationale du travail en Europe (notamment en rapport à l'Angleterre, avec laquelle les échanges étaient importants), furent clairement indiquées par l'historien Oliveira Martins, qui en relève les faiblesses dès 1886 les faiblesses :

> *« On donne trop à la circulation, ce qui contrarie systématiquement la production »*, écrit Oliveira Martins[51]. *« La cause de notre ruine financière est dans l'idée que, à un pays sans capitaux ni industries d'exportation, conviendrait le régime du libre-échange et suffirait les progrès des voies de communication. La cause de notre ruine financière est le miroir de notre ruine économique ».*

Ce ne sont pas seulement les apories du fontisme, mais c'est d'abord, et surtout, la course européenne à la colonisation africaine qui imposa aux dirigeants portugais de concevoir une politique coloniale sous la forme d'un retour à l'Afrique noire : il s'agissait à la

---

[48] Date du coup d'Etat du maréchal Saldanha.

[49] Jorge Miguel Pedreira, 1990, article cité.

[50] D'après Jorge Miguel Pedreira, 1990, article cité. Entre 1877 et 1894, le réseau ferré portugais passa de 952 kilomètres de réseau à 2353 kilomètres. Il n'en comptait que 50 kilomètres en 1856.

[51] Oliveira Martins, le 2 mars 1886, dans *A Provincia*, volume 3, recueil d'articles, 5 volumes, Lisboa, 1958 (cité par Jorge Miguel Pedreira, article « Fontismo » du *Dicionario Enciclopedico de Portugal*, 1990, volume 1, op. cité).

fois, pour le Portugal, de sauver son héritage d'une présence longue, et pionnière, en Afrique (cet héritage fut-il mince en termes strictement territoriaux), de ne pas céder le pas devant le mouvement général qui conduit les puissances européennes à la « seconde colonisation » de la deuxième moitié du 19ème siècle, et de tenter de compenser, avec un empire « africain », la perte, au Brésil, de l'empire « américain ».

Il s'agit, sans doute aucun, d'enjeux diplomatiques et de développement matériel, mais il y va plus loin d'une représentation du Portugal par les Portugais par eux-mêmes, comme l'analyse Eduardo Lourenço :

> *« Nous commençâmes alors à souffrir moins à cause de l'état du Portugal, de ses malheurs ou de ses catastrophes politiques que de l'existence portugaise pressentie, décrite, critiquée comme une existence diminuée, une singerie grossière de l'existence civilisée et dynamique. Le Portugal devint ainsi un objet de sarcasme et d'ironie nés de l'amour déçu que nous lui portions. Pour fuir cette image méprisable de lui-même (« porcherie », « nid à poux »[52]), le Portugal* découvre *l'Afrique, couvre sa nudité ibérique d'un nouveau manteau qui n'est pas seulement impérial, mais impérialiste, au moment où des impérialismes d'une autre dimension sont à leur apogée »*[53].

## *La « redécouverte » de l'Afrique noire et la colonisation « impérialiste » de la fin du 19ème siècle*

A cette époque, il ne restait pas grand-chose des possessions africaines du Portugal, et seulement des positions côtières : un comptoir à Lourenço Marques, sur la côte orientale, au Mozambique. En Afrique occidentale, divers établissements à Luanda, à Cabinda, en Guinée, à Sao Tomé et Principe, et dans l'archipel du Cap-Vert. En même temps l'Afrique excitait de plus en plus les convoitises de nations européennes comme la Grande-Bretagne, la France, la Belgique, puis l'Allemagne aussi.

### *La « carte rose » comme image de cette nouvelle « projection » coloniale*

Les Portugais étaient donc intéressés à faire valoir leurs « droits historiques » sur les territoires situés en arrière des points côtiers qu'ils contrôlaient de longue date, et la Société de géographie de Lisbonne s'attachait, dans ses travaux, à justifier de tels droits. Des expéditions « scientifiques » se multiplient, dont, en 1877-1880, l'expédition dirigée par Serpa Pinto qui atteignit le Zambèze, et, en 1884-1885, celle de Hermenegildo Capelo et Roberto Ivens, de l'Angola, jusqu'à Tete, à l'est de l'actuel Mozambique.

Mais l'acte final de la Conférence de Berlin de 1884-1885, le 26 février 1885, avait défini un nouveau « droit colonial » fondé sur l'occupation effective, et non plus sur « les droits historiques ». S'il voulait garantir et étendre ses possessions d'Afrique, où les convoitises des puissances occidentales réunies à Berlin étaient si fortes, le Portugal se voyait donc, en Afrique, obligé d'assurer l'occupation de territoires qui lui avaient été reconnus jusqu'alors par « droit historique ». Les expéditions antérieures ont préparé une telle occupation portugaise des territoires séparant l'Angola et le Mozambique.

---

[52] Ces *« expressions* [furent] *employées par le roi du Portugal lui-même »,* précise l'auteur en note.

[53] Eduardo Lourenço, dans son article « Psychanalyse mythique du destin portugais », texte rédigé en 1977, *Le Labyrinthe de la Saudade*, Lisbonne, Editions Sagres-Europa, 1988.

Un accord fut signé avec l'Angleterre en 1884 sur les droits du Portugal, mais empêché d'application par l'opposition de la France, de la Belgique et de l'Allemagne réunies. Le Portugal signa avec la France en mai 1886 et avec l'Allemagne en décembre de la même année un accord dans lequel ces deux puissances reconnaissent les prétentions portugaises sur les territoires qui relient, d'Ouest en Est, l'Angola, sur la côte atlantique de l'Afrique, et le Mozambique, sur l'Océan Indien (soit des territoires qui sont aujourd'hui ceux de la Zambie, du Malawi et du Zimbabwe).

C'est ainsi que naquit, en 1886, la représentation d'une nouvelle zone d'influence portugaise en Afrique méridionale sous le nom et dans l'imagerie d'une « carte rose », qui fut pour la première fois présentée en 1887, à l'Assemblée de la République, par le ministre des Affaires Etrangères, Henrique de Barros Gomes, du gouvernement « progressiste » de José Luciano de Castro[54].

***Un traumatisme national : l'Ultimatum britannique de 1890***

Le gouvernement anglais, l'allié d'hier contre les invasions napoléoniennes, prenant connaissance de ce projet portugais, le contesta, argumentant que l'accord sur l'occupation effective accepté à la Conférence de Berlin, ne prenait effet que pour les zones côtières, et que cette zone convoitée par les portugais était trop étendue pour pouvoir être considérée comme une zone d'influence avec occupation effective par le Portugal. Le fond de la position britannique était son souci de garder le contrôle colonial d'une ligne Le Caire/Le Cap, projet de défense de ses intérêts économiques et géopolitiques qui avait été théorisé par Cecil Rhodes. Les pressions anglaises se renforcèrent, en 1889, à mesure que les Portugais concrétisaient leur avancée coloniale au Mozambique (et dans les zones minières de l'intérieur, notamment de la région de Mashona), les attentions britanniques se concentrant au début de janvier 1890 sur une expédition de Serpa Pinto sur la côte orientale d'Afrique.

Le 11 janvier 1890, après une aggravation du conflit et un échange de plusieurs notes diplomatiques entre Lisbonne et Londres, la Grande-Bretagne lançait un « Ultimatum » au Portugal, sous la forme d'une lettre laconique, menaçant le Portugal de représailles militaires s'il ne retirait pas dans les 24 heures ses troupes présentes entre Angola et Mozambique, ce que l'Angleterre exigeait depuis des mois.

L'Angleterre imposa ensuite au Portugal, par le traité luso-britannique du 11 juin 1891, de renoncer, en échange de certaines compensations territoriales, à son ambition coloniale « trans-africaine ».

L'Ultimatum de Londres ouvrit au Portugal une crise profonde, l'acceptation des conditions britanniques par le gouvernement de la monarchie portugaise soulevant une énorme vague d'indignation et de protestations populaires, qui stigmatisent *« la trahison des Bragance »*. Entre janvier et mars 1890, se multiplient dans tout le pays commissions, pamphlets et poèmes patriotiques, meetings protestations de rue. Ces protestations mobilisent cependant bien davantage la classe moyenne urbaine (y compris commerçante) et la jeunesse instruite (la jeunesse des lycées et des universités), que les ouvriers et les milieux spécifiquement populaires[55].

---

[54] D'après Maria Angela Branco, article « Mapa Cor-de-Rosa », *Dicionario Enciclopedico da Historia de Portugal*, 1990, op. cité, volume 1.

[55] Conséquence un peu plus lointaine de l'Ultimatum, il y eut le 31 janvier 1891, à Porto, la première révolte républicaine, et tentative de proclamation de la République.

Mais, dans cette vague d'indignation, *« les gestes mélodramatiques servent surtout à satisfaire les frustrations d'un peuple impuissant. Sans stratégie, les énergies s'épuisent vite »*[56] .

Selon le mot un peu emphatiquement emprunté par le jeune intellectuel Basilio Teles[57] à Victor Hugo (celui qu'Hugo applique à 1870-1871, au siège de Paris, à la Commune de Paris et à la « semaine sanglante »), 1890 fut *« l'année terrible »* des Portugais.

> *« Pour Basilio Teles, personne ne semblait en mesure de diriger le pays. Les leaders républicains eux-mêmes se comportaient comme si faire l'opposition était seulement faire de beaux discours »*[58].

Sur l'ampleur de l'humiliation en même temps que sur cette impuissance, Eduardo Lourenço écrit :

> *« Face à cette humiliation, nous ne pûmes jouer les héros, conformément à nos habitudes, même au prix de la fuite en avant du sébastianisme, comme nous le fûmes pour El-Ksar el Kébir. Nous pleurâmes alors sur la place publique, moins pour avoir perdu des richesses littéralement fictives que pour avoir découvert, sans illusion possible, que nous ne pesions pas lourd sur la balance de l'Europe civilisée et impérialiste »*[59].

Ce profond traumatisme national, cette *« espèce de secousse sismique de l'entité nationale »*[60], fut saisi par l'opposition républicaine, dès les jours qui suivent l'Ultimatum, comme une base de mobilisation politique :

> *« Il faudra cette espèce de secousse sismique de l'entité nationale, comme celle provoquée par l'Ultimatum, pour que l'on assiste à la convergence de toutes les images culturelles de la Nation : celles des prophètes vaincus tels Antero de Quental (et d'autres avec lui qui croient que l'heure de la regénération mystique est arrivée) et celle des idéologues à la manière de Teofilo Braga et*

---

[56] Maria Filomena Monica, « Ultimatum, o ano terrivel de 1890 », *Publico Magazine*, 22 avril 1990.

[57] La citation exacte de Basilio Teles est : *« Ce fut ainsi, en pleine inquiétude publique et marasme partisan que s'ouvrit l'année 1890, notre année terrible »*. Basilio Teles fut secrétaire de l'écrivain Antero de Quental à la Ligue Patriotique du Nord, présidée par ce dernier. Il fut lié à la tentative de coup républicain à Porto le 31 janvier 1891 et dut alors s'exiler du Portugal. On le retrouve en 1910 dans le Parti Républicain dont il était considéré comme *« la meilleure intelligence »* (Rui Monteiro Ramos).

[58] Rui Monteiro Ramos, « O Ultimatum dos intelectuais » (« L'Ultimatum des intellectuels »), *Publico Magazine*, 22 avril 1990.

[59] Le texte continue ainsi : *Nous eûmes notre revanche à Coolela et à Cuamato devenant ...* - Ces noms de lieux rappellent des épisodes des campagnes militaires du Portugal dans la colonisation du Mozambique et de l'Angola à la fin du 19ème et au début du 20ème siècle.

[60] Eduardo Lourenço, « De la littérature comme interpellation du Portugal » (1975), *Mythologie de la Saudade*, 1997, op. cité.

*de Junqueiro qui retiennent et dévient la vague de fond patriotique dans un but précis, identifiant sa pulsation avec la république en germe (...) »* [61].

Le poème anti-anglais « Finis Patriae », publié en 1890 par l'écrivain républicain Guerra Junqueiro (1850-1923) - qui publiera, quelques années plus tard, en 1896, le poème « Patria », où il rend la monarchie responsable de tous les malheurs du Portugal -, a un grand retentissement, qui n'est pas qu'immédiat, et politique, mais aussi durable, et culturel :

> « *La promotion du thème patriotique due à Junqueiro »,* écrit en 1975 Eduardo Lourenço, *« a eu une importance littéraire extraordinaire, et pas seulement historico-sociale comme on le reconnaît généralement. Il est presque impossible d'en apprécier aujourd'hui l'impact »*[62].

*« Impact presque impossible à évaluer aujourd'hui »* ? Notons que Lourenço parle d'impact au regard d'une *« importance extraordinaire »* de ce moment historique comme moment culturel, et *« dans la littérature »*, et plus précisément de l'impact de *« la promotion du thème patriotique due à Guerra Junqueiro ».*

Ouvrons cependant une voie qui, questionnant une autre dimension de cet impact, interrogerait, « hors littérature », ce que pourrait être l'impact actuel, et le caractère opératoire, ou non, dans le Portugal contemporain, d'une mémoire collective de l'Ultimatum.

***Quelle mémoire, aujourd'hui, de l'Ultimatum et de la crise de 1890 ?***

Je livre, sur ce point, trois observations. En fait, deux observations faites sur la presse portugaise, toutes deux issues de la lecture d'une commémoration « journalistique » du centenaire de l'Ultimatum, dans le magazine hebdomadaire d'un grand quotidien portugais (*Publico*) le 22 avril 1990, et une troisième, différente, en fait le relevé d'un symptôme, issu de ma propre enquête sur le cinéma portugais :

1 - Première observation : le choix fait, par la rédaction de ce journal, de grouper, en avril 1990, le centenaire de la crise de l'Ultimatum de janvier 1890 avec le 16ème anniversaire du 25 avril 1974, et non de le traiter séparément, chacun à sa date anniversaire précise.

La commémoration de l'agitation créée par l'Ultimatum, qui s'était développée de janvier 1890 à mars 1890 est liée, sous le titre « Mémorias » (un gros dossier « Ultimatum, la terrible année 1890 ») au 16ème anniversaire du 25 avril 1974, placé sous le titre « Tempos » (un gros dossier sur le 25 avril et les années 1968-1974 comme « fermeture d'une époque »),.

Le tout est accompagné d'un sondage d'opinion titré « Nationalisme : ce que pensent les Portugais ». Ce sondage interroge un échantillon de Portugais sur leur orgueil d'être

---

[61] Eduardo Lourenço, 1997, article cité.

[62] A titre de témoignage complètement aléatoire de cet *« impact presque impossible à apprécier aujourd'hui »* de l'Ultimatum comme traumatisme et de la poésie républicaine de Guerra Junqueiro comme réponse à ce traumatisme, le hasard m'a fait trouver cinq feuillets assez maladroitement dactylographiés dans un des deux volumes du *Dicionario Enciclopedico da Historia de Portugal* que j'ai acquis, dans une braderie de livres, un des derniers jours d'août 2005, place du Principe Real, à Lisbonne : le précédent propriétaire, anonyme, de ce Dictionnaire encyclopédique d'histoire du Portugal, édition de 1990, y avait laissé, entre 1990 et 2005 donc, cette reproduction artisanale de quinze strophes du poème « A Inglaterra » (*« Ô cynique Angleterre, ô impudente ... »*) , de « Finis Patriae », sous ce titre : « Livro Finis Patria (sic). Fragmento ».

Portugais, leur désir ou non d'avoir une autre nationalité (et si oui laquelle), leur connaissance ou non de l'Ultimatum de 1890 et de la « carte rose », et leur point de vue sur la décolonisation de 1975 (approbation ou non de l'indépendance des colonies ; qualification de la manière dont s'est opéré le processus de colonisation ; acceptation ou non de l'hypothèse d'aller se battre dans les guerres coloniales ; jugement sur l'idée que le Portugal aurait du conserver les colonies).

Dans une publication destinée au plus grand nombre, et consacrée à la question de l'humiliation et/ou de la fierté nationale portugaises, on met donc en relation directe, concernant 1890, la crainte, exprimée si vivement en 1890, de l'incapacité nationale et coloniale, et concernant 1974, l'effet de la perte des colonies. Les deux événements sont ainsi placés sous le signe d'une continuité de « la crise portugaise ».

2 - Seconde observation : des chiffres, qui disent la très profonde méconnaissance contemporaine, dans l'opinion portugaise, de l'Ultimatum britannique de 1890.

C'est ce même sondage d'opinion, d'avril 1990, qui nous apprend que *« la méconnaissance que les Portugais ont de leur histoire est abyssale »*[63], et spécialement celle de l'Ultimatum britannique et du projet de la « carte rose » de 1887, qui ne sont pas *« de quelconques épisodes obscurs »*, mais *« un des grands moments du passé récent »* du pays, précise, dans le journal, le commentaire du sondage : le pourcentage des enquêtés qui déclarent ne pas savoir ce que fut l'Ultimatum anglais est de 95,5% ; les mêmes résultats s'appliquent à leur connaissance de la « carte rose ».

Même parmi les interrogés qui appartiennent à la classe supérieure, seuls 15,3% affirment connaître la 'carte rose'.

> *« Dans l'océan de l'ignorance générique, se détachent, avec le pire résultat, les 25-34 ans* [1,2% seulement ont connaissance de ce que fut l'Ultimatum de 1890] *ce qui ne rassure pas beaucoup sur les réformes scolaires qui furent faites après le 25 avril »*, précise l'auteur, *« les plus 'savants'* [7,4% savent ce que signifie l'Ultimatum] *se trouvant parmi les jeunes d'un âge compris entre 15 et 25 ans qui n'ont pas encore oublié ce qu'ils ont appris ».*

Les autres classes d'âge sombrent dans la grande ignorance (2,2% savent parmi les 45-54 ans, et 1,6% parmi les plus de 55 ans), le résultat le plus proche de celui de la jeunesse des 15-25 ans, et seul résultat, avec ce groupe, à être supérieur à la moyenne nationale (4,5% savent) étant atteint par le groupe d'âge des 35-44 ans (6,6% savent).

Ces résultats apprennent la prudence dans l'étude de « l'impact » contemporain d'un épisode historique vieux d'un siècle, et de la manière dont il s'exprime dans l'art (littérature, dans la perspective de Lourenço ; cinéma dans la nôtre) ; autrement dit, à bien distinguer ce qui est la conscience historique des artistes et des intellectuels, de ce qui est la conscience historique populaire, de surcroit dans un pays qui reste marqué par un haut niveau d'analphabétisme et de faibles taux de scolarisation dans les enseignements secondaire et supérieur (les plus faibles taux de l'Europe communautaire).

Mais s'il n'y a pas du tout de mémoire populaire vive de l'Ultimatum, il y en a une mémoire artistique. La troisième observation, à partir d'un « symptôme » (de l'importance maintenue de l'Ultimatum de 1890) relevé en 2001 dans les propos d'un artiste et intellectuel confirme la complexité de ce tableau.

---

[63] Maria Filomena Monica, « Nacionalismo : o que pensam os portugueses », *Publico Magazine*, 22 avril 1990.

3 – Troisième observation : le symptôme de l'importance maintenue de 1890, issu d'un entretien de septembre 2001 avec un cinéaste portugais[64].

Cette partie de l'entretien concerne l'adaptation par le cinéaste, dans son film *O Bobo* (« Le Bouffon »), du roman (historique) homonyme écrit par Alexandre Herculano (*O Bobo*, 1840), adaptation pratiquée dans le contexte d'une *« décolonisation qui a mis un point final à l'idée d'une patrie coincée dans son espace d'origine et agrandie vers l'extérieur »*[65]. Le cinéaste, qui connaît sur le bout du doigt l'histoire de son pays, qui connaît par cœur son Herculano, et qui sait, lui, à 100% ce que sont l'Ultimatum britannique et la « carte rose », lâche pourtant :

> *« Le roman a été écrit par Herculano après que le roi du Portugal ait subi une humiliation énorme de la part de l'Angleterre »*,

ce qui est « nécessairement » inexact puisque le roman (1840-1843) précède d'un demi-siècle l'Ultimatum (1890).

Dans le cours de l'entretien, je ne vois pas passer le « lapsus historique », et je ne le relève donc pas, ni sur le champ, ni d'ailleurs plus tard. Je ne l'ai relevé que récemment, et aujourd'hui (sans, tristement, pouvoir jamais plus vérifier cette double lecture auprès de mon interlocuteur[66]), je vois deux enseignements dans ce lapsus :

- la pertinence dans les années 1974-1979 (années de l'écriture du film), pour un intellectuel et un artiste, soucieux qu'il était (et comme on le verra) de la question du Portugal, de l'établissement d'une liaison entre les événements de 1890 (l'humiliation de l'Ultimatum et la velléité de sursaut des humiliés) et ceux de 1974-75 (l'effondrement du Portugal colonial en 1974, suivi de l'effort révolutionnaire de 1974-1975).
- la confirmation de ce que 1890, pour cet artiste et intellectuel d'aujourd'hui, est avant tout, et reste, dans une mémoire de l'Ultimatum, une crise qui exprimait les faiblesses nationales de tout le 19ème siècle portugais, et non du seul conflit colonial entre puissances, point que nous allons préciser dans ce qui suit.

### *« L'année terrible » qui exprima un siècle d'abaissement national*

Le « lapsus historique » que nous avons relevé fusionne, en fait, les deux périodes de la monarchie constitutionnelle, le monarque de 1840 et le monarque de 1890, mais fusionne aussi deux Grande-Bretagne : la Grande-Bretagne « alliée » du Portugal contre Napoléon au moment des « invasions françaises » de 1807, et la Grande-Bretagne de l'Ultimatum.

La Grande-Bretagne de la fin du siècle, elle, envoie un Ultimatum qui conduit, le 12 janvier 1890, un quotidien de Lisbonne à s'interroger : « Lisbonne bombardée ? ».

La Grande-Bretagne du début du siècle, luttant sur le sol portugais, à partir de 1808, contre les troupes napoléoniennes (et contre le blocus continental), en a effectivement chassé

---

[64] Entretien avec José Alvaro Morais, 6 et 7 septembre 2001. Publié en août 2005 sous le titre « Conversa » dans le livre *José Alvaro Morais*, édité par le Ministério da Cultura et *Faro, Capital Nacional da Cultura 2005*, Faro, 2005.

[65] José Alvaro Morais, entretien cité.

[66] José Alvaro Morais est mort en janvier 2004.

l'envahisseur français[67], mais a quasiment pris le contrôle du pays dès cette date. Les français définitivement repoussés (1811), il restait au Portugal une armée de 100.000 hommes dirigée par des officiers britanniques et par *« un proconsul anglais, Beresford, qui exerçait le gouvernement réel du pays »*[68], de sorte que :

> *« De 1808 à 1821, le pays était devenu, soit un protectorat anglais, soit une colonie brésilienne. Le gouvernement était resté à Rio de Janeiro, ne laissant au Portugal qu'une régence. Le Brésil fut proclamé royaume, uni avec le Portugal. Le maréchal Beresford avait reçu les pleins pouvoirs pour organiser sa défense, ce qui, en réalité, signifiait la direction suprême du pays. Les officiers anglais servaient dans l'armée nationale, qui adoptait un type d'organisation anglais »*[69].

Et, les années suivantes, entre 1823 et 1833, au cours des « luttes libérales » qui divisent la monarchie portugaise, entre *« constitutionnalistes »* (identifiés à D. Pedro) et *« légimistes »* ou *« miguelistes »* (dirigés par son frère D. Miguel), on retrouve l'ingérence (militaire et diplomatique) d'une Angleterre *« qui, décidément considérait de plus en plus le Portugal comme un protectorat »*[70].

Face à ces deux Grande-Bretagne, celle de 1808-1833, comme celle de 1890, la faiblesse est portugaise, et l'abaissement national est séculaire.

Il est clair que le mouvement protestataire de 1890 sanctionne beaucoup plus que la seule faiblesse portugaise devant le seul Ultimatum britannique, et qu'il exprime, au fond, un siècle de sentiment d'abaissement national.

> *« L'Ultimatum ne fut pas seulement une péripétie particulièrement scandaleuse des contradictions de l'impérialisme européen, mais aussi le traumatisme-symbole d'un siècle d'existence nationale traumatisée »*[71],

résume Eduardo Lourenço. Ou encore, plus crûment dit deux ans avant par le même Lourenço, donc dans le cours du processus révolutionnaire de 1974 et 1975 (cet élément de contexte est très important) :

> *« La réaction historico-patriotique à l'Ultimatum qui consacrait notre nullité politique (et à laquelle répondra et correspondra en 1917 l'*Ultimatum

---

[67] C'est le débarquement d'une armée anglaise en juillet 1808, sous les ordres d'Arthur Wellesley, futur duc de Wellington, qui débarrasse successivement le Portugal des troupes de Junot (1808), d'une offensive du maréchal Soult (1809), et d'une troisième invasion dirigée par Masséna (1810-1811).

[68] Jean-François Labourdette, 1995, op. cité.

[69] Antonio Henrique de Oliveira Marques, 1995, op. cité.

[70] Jean-François Labourdette, 1995, op. cité.

[71] Eduardo Lourenço, 1988, article cité. Dans une seconde édition de ce texte de 1977 (*Mythologie de la Saudade*, 1997, même traductrice), Lourenço préfère parler de « traumatisme-clef ».

*vengeur d'Alvaro de Campos*[72]*) n'est que l'expression résumée d'une blessure ouverte en 1808 et qui continuait à suppurer tout au long du siècle : celle de la conscience généralisée, parmi l'intelligentsia portugaise, d'une dévalorisation tragique, insupportable, de la réalité nationale sur tous les plans »*[73].

***Vers une République « patriotique » et colonialiste***

Du travail de propagande républicaine appliqué à ce terreau d'une profonde crise nationale, il résulte que la République qui allait triompher en 1910 est trempée d'emblée dans un durable bain « patriotique » et nationaliste :

> *« En cette fin de siècle, l'idéologie républicaine elle-même s'est alimentée de l'ultra-nationalisme né de notre impuissance devant l'Ultimatum. La République, ensemble de propositions politiques à teneur subversive mais de faible portée sociale, apparaît ainsi comme la forme de l'appropriation collective d'un destin collectif détourné - c'est ce qu'on écrivait alors - par la maison de Bragance, c'est-à-dire par la monarchie libérale sur laquelle s'était greffée une bourgeoisie nationale (et internationale) fort peu dynamique ».*

La période républicaine est une période d' « hyper-patriotisme » :

> *« Peu de périodes de notre Histoire ont été aussi* 'patriotiques' *que celle inaugurée par la République. Le* 'patriotisme' *avait été son arme idéologique avant son triomphe, il devait être sa justification permanente après 1910, comme si pour la seconde fois (la première fut en 1820), les Portugais avaient eu une Patrie, celle-là même qui s'était définie en musique et en paroles dans* La Portugaise, *comme patrie des* 'Héros de la mer, noble peuple et vaillante nation'.
> *L'idéalisme bien connu de la République fut avant tout* 'patriotisme', *un patriotisme qui était une exaltation volontariste de l'entité nationale régénérée par la suppression du mauvais berger (le roi) et restituée à ce* 'peuple' *que Guerra Junqueiro, dans l'ombre d'un Oliveira Martins de la dernière période, convertit en enfant héroïque, gage de la résurrection collective »*[74].

Dans ces conditions, l'hyper-nationalisme se donne d'abord dans le projet colonial, qui devient la panacée à cette crise idéologique, politique et économique résumant tous les problèmes portugais du 19ème siècle.

Absent depuis le début du siècle, et ainsi relancé, de cette manière vigoureuse et convaincue, dans le nouveau cadre « patriotique », le projet colonial portugais apparaît comme *« la* formule magique *du développement national »*[75].

---

[72] Il s'agit du manifeste littéraire sous la signature d'Alvaro de Campos, un des hétéronymes créés par Fernando Pessoa.

[73] Eduardo Lourenço, 1997. Il s'agit de la conférence du 5 février 1975, pour l'Université Nouvelle de Lisbonne, à la Fondation Calouste Gulbenkian. Nous reviendrons plus loin sur cette importante conférence.

[74] Eduardo Lourenço, 1988, article cité.

[75] José Vicente Serrao, 1990, *Dicionario Enciclopedico da Historia de Portugal*, volume 2, article cité.

Les républicains inscrivent au programme de leur Parti :

> *« le développement intégral des provinces d'Outremer, qu'ils cherchèrent à appliquer avec vigueur à partir de 1910. Ainsi, le colonialisme, au côté d'un nationalisme exacerbé, caractérisait aussi l'idéal républicain tardif, suscitant toute une espèce de rêves romantiques pour le futur »*[76].

Et d'ici à la proclamation de la République en 1910, la vague de *« nationalisme colonialiste »* qui s'est manifestée dans l'opinion portugaise :

> *« oblige les gouvernements monarchistes à promouvoir ou à accélérer le développement des territoires d'outre-mer. C'était la classe moyenne et le Parti Républicain qui réclamaient le plus impétueusement une politique de développement colonial qui permettrait au Portugal de trouver une place au soleil parmi les grandes puissances. Comme exemple à imiter, on pointait surtout la Belgique »*[77].

Que les ambitions africaines de la très jeune Belgique, qui n'est née qu'en 1830, serve alors de référence au nouveau projet colonial du Portugal, dont les aventures maritimes et coloniales étaient si anciennes, en dit long sur le sentiment de décadence qui animait alors les Portugais.

Et quand la 1ère République fut programmée, c'est elle, dès 1911, qui créa pour la première fois un « ministère des Colonies »[78]. Du point de vue constitutionnel, les « colonies » continuaient à être jugées *« part de la Nation, comme avant »*, et :

> *« dans la constitution de 1911, comme dans de nombreux autres textes officiels, le mot 'colonie » apparaissait conjointement avec le mot 'province', dans des sens évidemment identiques ».*
> [Et]
> *« pour éviter tout malentendu et contrarier toute rumeur, le premier ministre des Affaires étrangères de la République, Bernardino Machado (1910-1911), déclarait sans l'ombre d'un doute que le nouveau gouvernement considérait les possessions d'outre-mer comme un patrimoine aussi sacré que le territoire de la mère-patrie »*[79].

---

[76] Antonio Henrique Oliveira Marques, *A Primeira Republica Portuguesa (Quelques aspects structurels)*, Livros Horizonte, Lisboa, 1980 (1ère édition en 1971).

[77] Antonio Henrique Oliveira Marques, 1980, op. cité.
Ailleurs, Oliveira Marques ajoute l'exemple hollandais, moins saisissant que la référence belge, eu regard du passé colonial batave, et du rôle de la concurrence hollandaise contre l'empire maritime portugais de l'Océan indien, puis au Brésil : *« Le Portugal se comparait à la Belgique ou à la Hollande dans leurs possibilités de construire un empire ».*

[78] C'est aussi la République, la 3ème du nom, qui créa en France, en 1894, un « ministère des colonies ».

[79] Antonio Henrique Oliveira Martins, 1980, op. cité.

***Le patriotisme colonial de la République comme piédestal du nationalisme de l'Estado Novo***

Ce patriotisme colonial de la République fut ensuite capté par le nationalisme salazariste. L'Estado Novo [l'Etat nouveau] retourna contre le système parlementaire républicain ce sentiment patriotique, étendu aux possessions coloniales.

> *« Le patriotisme jacobin devint alors nationalisme, forme d'exaltation de la réalité nationale mise au service de la Nation, totalité organique, personne historique, dotée de droits et de devoirs en tant que telle, et non plus au service de la réalité suspecte du 'peuple' dans sa tradition rousseauiste »*[80].

Et de cette *« exploitation grandiose de la ferveur nationaliste d'un peuple toujours hanté par la distance objective qui séparait sa mythologie d'ancienne nation de sa mesquine réalité présente »*, le salazarisme pouvait tirer les bénéfices non seulement d'un succès historique, mais d'une exceptionnelle longévité de quatre décennies :

> *« Sur un piédestal aussi solide, l'Etat Nouveau, même de plus en plus vieilli, pouvait durer infiniment »*[81].

De la chute de la République à 1974, les frontières nationales (du Portugal continental bien sûr, mais surtout) de l'Empire resteront inchangées.

L'Etat salazariste, obsédé qu'il était de maintenir l'Empire, sombrera avec cet Empire colonial en 1974, ouvrant au repli sur le Portugal continental avec les indépendances de 1974-1975.

---

[80] Eduardo Lourenço, « Psychanalyse mythique du destin portugais », *Le labyrinthe de la Saudade*, Editions Sagres-Europa, 1988.

[81] Eduardo Lourenço, article cité, 1988.

# 1ère partie - Le récit du Portugal comme nation

## Chapitre 6

## Représentations officielles
## *Drapeau national et hymne national*
## *Fête nationale et principales commémorations annuelles*

Les symboles nationaux[1] que sont le drapeau et l'hymne aujourd'hui officiellement en vigueur au Portugal furent adoptés par les promoteurs de la République, aux lendemains de la rébellion, à la fois civile et militaire, du 4 octobre 1910, qui conduisit, le 5 octobre, à la proclamation de la République. Ceux-ci « *voulurent marquer immédiatement la rupture avec le régime monarchique en proposant des symboles destinés à frapper l'opinion* »[2].

Certains pensent même que :

> *« beaucoup des républicains étaient surtout intéressés par les symboles qui non seulement servaient non seulement à montrer la différence entre la présente et future République et le passé monarchique, mais aussi représentaient une promesse pour le futur »*[3].

Le drapeau bleu et blanc de la monarchie fut remplacé par le drapeau vert et rouge des républicains. L' « Hymne à la charte », qui était l'hymne de la monarchie, fut remplacé par « La Portugaise »,

> *« composition romantique et émouvante de 1890, conçue dans le rejet de l'Ultimatum britannique et invocation des grandeurs passées de la nation »*[4].

Le 22 mai 1911, la monnaie ancienne, le real, laissait place à l'escudo républicain. Une réforme orthographique, en 1911 également, simplifiait l'orthographe et la libérait de certaines influences étrangères, comme les accents francisés et la manière d'écrire certains mots. D'autres changements symboliques se logèrent aussi dans la nouvelle dénomination des rues et des bâtiments officiels, auxquels on donna le nom de héros républicains[5].

---

[1] Plutôt que sémiophores, *« objets censés porter des signes et être investis à ce titre de significations dont ils tirent une part importante, sinon l'essentiel de leur valeur »*, Krzysztof Pomian, « Nation et patrimoine », dans *L'Europe entre cultures et nations* (sous la direction de Daniel Fabre), op. cité.

[2] Robert Durand, *Histoire du Portugal*, 1992, op. cité.

[3] Douglas L. Wheeler, *Historia Politica de Portugal. 1910-1926*, Lisboa, Publicaçoes Europa-América, collection « Estudos e Documentos », - traduction en portugais de *Republican Portugal, A Political History, 1910-1926*, The Boards of Regents of the Wisconsin University System, 1978.

[4] Douglas L. Wheeler, op. cité.

[5] Notamment ceux du médecin hospitalier Miguel Bombarda et de l'amiral de réserve Cândido dos Reis, considérés comme « martyrs » républicains, surtout après leurs funérailles officielles (d'après Douglas L. Wheeler).

Cette première République ne dura que seize ans, mais :

> *« par la suite, jamais les adversaires de la République ne réussiront à faire disparaître durablement ces références au monde nouveau vers lequel on voulait tourner le pays »*[6].

## 6.1. Le drapeau national portugais

### *Le drapeau national, brève histoire*

Pendant la monarchie absolue, et jusqu'en 1826, l'usage le plus constant (il y a des variations, secondaires) est celui d'un drapeau blanc, soit carré soit rectangulaire, portant en son centre un écusson, surmonté d'une couronne royale dorée. Cet écusson, cerclé d'une bande rouge décorée de sept châteaux dorés, est lui-même composé, en son centre, de cinq petits écussons bleus, disposés en forme de croix, et supposés représenter les cinq plaies du Christ.

L'inflexion libérale et l'imposition du concept de nation sous la forme de limitations au pouvoir royal sont marquées par une modification du drapeau, par décret du 18 octobre 1830 : le drapeau garde l'écusson central, qui est désormais disposé sur deux zones de couleur se partageant verticalement, bleu à gauche, blanc à droite.

Dans les journées « révolutionnaires » des 4 au 7 octobre 1910, on relève des usages populaires des couleurs vert et rouge des républicains, usages qui sont à l'initiative de courants révolutionnaires anarchistes :

> *« Les révolutionnaires attachaient beaucoup d'importance aux symboles républicains ; une foule, à Alcobaça, exigea que les soldats utilisent des brassards verts et rouges, après que des officiers leur aient ordonné de les ôter quand les soldats étaient en formation (...). Quelques fanatiques agitaient des drapeaux républicains français en même temps que ceux de la République portugaise, pendant que des groupes d'étudiants et de gens du peuple détruisaient des symboles royaux, comme des portraits du roi, des bustes et des couronnes sur les édifices »*[7].

Après la proclamation de la République, une commission officielle[8] est chargée de proposer un nouveau drapeau, approuvé par décret le 12 juin 1911, après approbation par le gouvernement provisoire et l'Assemblée. Désormais vert (à gauche) et rouge (à droite), il adopte, comme élément nouveau, une sphère armillaire centrale, qui accueille elle-même l'écusson antérieur, où figurent toujours les cinq écussons bleus, toujours disposés en croix, et les sept châteaux dorés.

---

[6] Robert Durand, 1992, op. cité.

[7] Douglas L. Wheeler, op. cité.

[8] Cette commission comprend, outre des personnalités politiques républicaines (comme Joao Chagas ou Abel Botelho), le peintre naturaliste Columbano Bordalo Pinheiro (1877-1929), portraitiste des figures les plus représentatives du Portugal de la fin de la monarchie et des débuts de la République, et décorateur, entre 1896 et 1927, de nombreux bâtiments officiels.

Mais la révolution n'est pas totale, et le bilan de la marque républicaine sur le drapeau national est marqué toutefois par une relative continuité : les couleurs monarchistes disparaissent, sauf au coeur de l'écusson central, qui reste bleu et blanc ; le vert de la croix de la dynastie d'Avis, un temps présente sur le drapeau royal, y réapparaît ; la sphère armillaire, symbole de l'âge d'or des Découvertes, remplace la couronne royale ; et l'écusson central, avec ses châteaux et ses « plaies du Christ », symboles de la construction du royaume par les guerriers de la Reconquête chrétienne, persistent au cœur de l'ensemble.

Jusqu'à présent, ce drapeau a résisté à toute intention de modification.

Je tiens d'un entretien avec Manoel de Oliveira que, à un moment du processus révolutionnaire de 1974-1975, circula l'hypothèse d'une modification du drapeau national, par « *la suppression de la symbolisation des plaies du Christ* » : le cinéaste y a consacré un très court-métrage, très rarement diffusé, à partir de peintures de son fils, réalisées en réaction à ce projet. J'y reviendrai dans l'analyse de la place de la question du Portugal dans l'oeuvre de Manoel de Oliveira.

Dans une déclaration, sur laquelle nous reviendrons, Oliveira parle de suppression de l'ensemble de la sphère armillaire, et non seulement de la suppression des seuls écussons symbolisant les plaies du Christ. Je n'ai pu établir avec clarté, sinon la réalité, au moins l'urgence, de la menace d'une telle suppression : toujours est-il que les tableaux du peintre Casimiro, fils de Manoel de Oliveira, existent, qu'ils ont été simultanément exposés à Evora, et que, du regard posé par le père de l'artiste peintre sur ces tableaux, un film reste, nommé *Le drapeau national*[9].

## *Des usages du drapeau national au Portugal pendant la Coupe d'Europe de football de 2004*

Un des usages les plus populaires du drapeau national et de ses couleurs prend place, dans la vie des peuples et des nations, au cœur des grands événements sportifs et de la mobilisation d'opinion qu'ils suscitent[10]. S'il est toute une série de situations où *« la mobilisation du sentiment national »*, qui traverse des périodes d'assoupissement, *« constitue une ressource à disposition des membres de la communauté, que ce soit pour des effets personnels ou pour des effets collectifs »*, les grands événements sportifs semblent être aujourd'hui, peut-être plus que jamais, un moment privilégié de mobilisation de cette ressource. Comme le rappelle avec justesse ce jugement d'un sociologue portugais :

> *« Plus gratuites – purement symboliques, si une telle chose existe – sont, par exemple, les commotions identitaires collectives induites, comme Hobsbawm l'a montré pour la période d'intégration politique des « masses » dans nos systèmes démocratiques et libéraux issus du 18ème siècle, par les rituels de célébration de la patrie commune et, peut-être plus innocentes encore, les confrontations sportives internationales. Rien de cela n'est, par soi-même,*

[9] *A Bandeira Nacional* [Le Drapeau National, 1987, 8 minutes]. Mise en scène de variations, à partir de peintures exposées à Evora, sur le drapeau portugais. Peintures de Manuel Casimiro, fils de Manoel de Oliveira. La bande-son du film fait intervenir, à quatre reprises, le début de l'hymne national.

[10] Cf. Eric Hobsbawm, « Mass-Producing traditions », in Eric Hobsbawm et Terence Ranger, *The Invention of Tradition*, 1983, op. cité, et Eric Hobsbawm, *Nations et nationalisme*, 1992, op.cité. Cf. aussi Christian Bromberger, *Le match de football*, « Ethnologie de la France », cahier n°16, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1995.

*sans effet, comme le savent bien les promoteurs de tels événements, qu'ils planifient, de nos jours, avec beaucoup de soin, et dont ils attendent qu'ils renforcent un réflexe comportemental »*[11].

Hobsbawm précise que si le sport, en tant que spectacle de masse, a *« une efficacité aussi unique comme moyen d'inculcation d'un sentiment national »* (il ajoute avec prudence « du moins pour les hommes »), c'est qu'il dispose de :

> *« la facilité avec lesquelles les individus les moins politisés et les moins insérés dans la sphère publique peuvent s'identifier avec la notion symbolisée par des jeunes qui excellent dans un domaine où presque tous les hommes veulent réussir, ou l'ont voulu à un moment de leur vie. La communauté imaginée de millions de gens semble plus réelle quand elle se trouve réduite à onze joueurs dont on connaît les noms. L'individu, même celui qui ne fait que crier des encouragements, devient lui-même le symbole de sa nation »*[12].

L'organisation au Portugal de la Coupe d'Europe de football, en juin 2004, a été un de ces grands moments mobilisateurs non seulement de l'attention, mais aussi des investissements, de toute une nation : outre la Fédération portugaise de football, l'Etat et les collectivités locales, avec l'aide des entreprises engagées dans son sponsoring, ont mobilisé non seulement l'opinion publique, mais aussi des fonds considérables, dans l'organisation de cette Coupe et, notamment, dans une opération de construction de stades neufs, en grand nombre, dont tous les observateurs de la vie portugaise se sont accordés à souligner qu'il s'agissait, notamment en période de crise économique et budgétaire (le Portugal étant rappelé à l'ordre par la Commission européenne de Bruxelles au nom du respect des critères dits de Maastricht), d'investissements déraisonnables, et singulièrement disproportionnés au regard de la taille du pays et des publics portugais du football, hors cette Coupe d'Europe.

Observer directement la vie sociale dans les rues et autres espaces publics de Lisbonne, en juin 2004, en ce temps exceptionnel de cristallisation du débat d'opinion, mieux, de la passion collective, sur cet événement provisoirement devenu le seul objet d'intérêt (comme si recevoir et organiser la Coupe d'Europe sur le sol national portugais, c'était déjà la gagner, ou aussi important que la gagner), ou suivre, indirectement, la retransmission que la télévision pouvait donner de cette « mobilisation » dans les autres villes du pays, petites et grandes, donnait à voir, au-delà des conversations qui enflammaient les lieux publics et des lignes qui fleurissaient dans les journaux, une exposition et une circulation inouïes du drapeau national : sur fond de panneaux publicitaires géants qui déclinaient sous toutes les coutures les couleurs du drapeau national, les taxis (presque tous, vraiment) sillonnaient la ville en laissant flotter des drapeaux portugais accrochés aux antennes de radio des véhicules. Partout, du cœur de la capitale au plus petit village du pays, en passant par les périphéries des villes, le drapeau national était devenu, fiévreusement, l'indispensable élément de décoration des balcons, des terrasses, des fenêtres des maisons et des immeubles.

---

[11] « A identidade national portuguesa : conteudo e relevância », Manuel Villaverde Cabral, dans le numéro 3, 2003, vol. 46 de la revue *Dados, Revista de Ciências Sociais*, IUPERJ, Instituto Universitario de Pesquisas de Rio de Janeiro, Rio de Janeiro (Brésil), 2003.

[12] Eric Hobsbawm, *Nations et nationalisme*, 1992, op. cité.

Mais si de semblables manifestations se sont observées dans d'autres pays d'Europe dans des situations similaires[13], soulignons qu'au Portugal, en 2004, on put découvrir autre chose : ce fut la découverte que, dans ce puissant mouvement d'exhibition populaire, et imitatrice, du drapeau (le *« réflexe comportemental »* dont parle l'extrait cité ci-dessus), se révélait une incapacité, souvent constatée, des artisans de cette exhibition spontanée, à placer le drapeau dans le bon sens. Nombre de « bannières nationales » étaient ainsi, méthodiquement pourtant, installées à l'envers : couleur rouge à gauche, couleur verte à droite, et donc, écusson central, sphère armillaire et « plaies du Christ » sens dessus dessous.

Se vérifiait donc l'observation d'Hobsbawm sur l'engagement, dans cette passion sportive nationale, des *« individus les moins politisés et les moins insérés dans la sphère publique »* : à l'effet malencontreux de cette sous-politisation, dans le peuple, n'a pas tardé de répondre l'indignation des journalistes, persuadés d'être détenteurs de la bonne manière de représenter et de « dire » le pays, et bien décidés à taper sur les doigts des cancres : on put alors lire, dans la presse écrite portugaise, des éditoriaux de journalistes qui s'indignaient de ce signe de fragilité de l'éducation civique du peuple, et surtout voir des journalistes de la télévision montrant et commentant, en boucle, des images des installations fautives, au cours d'émissions au ton paternaliste, qui faisaient la leçon au peuple sur la bonne manière d'exhiber les couleurs du pays[14].

## *Le drapeau national dans le cinéma portugais d'après 1974*

On n'a pas pratiqué d'étude systématique des occurrences et des usages du drapeau national dans les films portugais d'après 1974. On mentionnera seulement que ce drapeau y est le plus souvent lié aux représentations des campements militaires de la guerre coloniale, et qu'on l'y voit plus souvent « abaissé » que « hissé », alors qu'un des morceaux de bravoure du film salazariste « d'édification nationale » est de filmer le moment où des soldats ou des civils dévoués à l'Etat hissent les couleurs nationales (il y a même, dans l'histoire du cinéma salazariste officiel, un film d'habile propagande[15], un « film de conversion » pourrait-on dire, où un communiste exilé supposé revenir comploter contre le régime de l'Estado Novo est « converti » aux vertus du régime par le spectacle de ses « réalisations », la scène de conversion se produisant au lever des couleurs nationales, un matin, à l'aube). Il y a aussi les usages du drapeau national montré comme vis-à-vis de la bannière des Etats-Unis, dans la thématique de la lutte contre l'impérialisme américain qui veut écraser la jeune révolution portugaise, comme dans le film de Joao César Monteiro *Que farei eu com esta espada* ? [Que

---

[13] La Coupe du monde de football de 1998 en France, *« quand la France découvrit qu'elle était une nation de football, ce qui existait depuis plus de quarante ans dans le pays où je suis né, le Brésil »*, selon la déclaration au journal *Le Monde*, en juin 2006, du photographe Sebastiao Salgado ; la même Coupe du monde en 2006 en Allemagne, où les sociologues allemands, mobilisés sur cet objet pour l'occasion, ont relevé, pour la première fois dans ce type d'occurrence (un événement sportif majeur), une expression populaire élargie de la *« fierté d'être allemand »*.

[14] Sous le titre « Le 'patriotisme' de la Coupe d'Europe de football 2004 », on trouvera, dans une annexe (*Le « cartooniste » Luis Afonso et la préoccupation du Portugal : l'expression artistique singulière, par le dessin humoristique de presse, d'une pratique, finalement très portugaise, de distance critique et désenchantée au pays*), l'analyse d'un dessin, du 20 juin 2004, du dessinateur de presse Luis Afonso, qui prolonge cette présentation des usages, dans cette conjoncture, du drapeau national.

[15] *A Revoluçao de Maio* [La Révolution de Mai, 1936], de Antonio Lopes Ribeiro.

ferai-je avec cette épée ?, 1975], film réalisé par le cinéaste dans sa phase de compagnonnage accentué avec le Parti communiste portugais, juste après avril 1974, et dans le contexte de manœuvres de l'OTAN dans les eaux du Tage.

Dans le cinéma portugais d'après 1974, outre le cas, signalé plus haut, du court-métrage de Manoel de Oliveira, frontalement nommé *Le Drapeau National* (*A Bandeira Nacional,* 1987), en réaction à l'hypothèse, après 1974, d'une modification du drapeau national, relevons une autre occurrence, différente de la précédente voire contradictoire, de présence non marginale, dans des films, du drapeau national[16]. Il s'agit du cas de la présence « travaillée » du drapeau national, par le jeu de décomposition des formes que permet le dessin animé, dans un film d'animation (*Fado Lusitano*), issu de « l'école » artistique de cinéma d'animation de Porto, sous la signature d'Abi Feijo, qui est un film d'auto-dérision sur l'histoire de « l'être portugais »[17].

## 6.2. L'hymne national portugais

### *L'hymne national, brève histoire*

L'hymne national portugais, « La Portugaise », célèbre les « héros de la mer », le vaillant peuple parti sur les mers à la conquête du monde :

> « *Les Portugais avaient eu une Patrie, celle-là même qui s'étaient définie en musique et en paroles dans* La Portugaise *comme patrie des* 'Héros de la mer, noble peuple, vaillante nation' »[18].

Le chant patriotique *« A Portuguesa »,* parfois nommé *« Herois do Mar »*, est dû à Alfredo Keil (1850-1907, peintre, compositeur et collectionneur d'instruments de musique anciens), qui l'a écrit et composé dans le contexte politique de l'Ultimatum britannique de 1890, *« l'une des humiliations les plus cruellement ressenties de* [notre] *Histoire »*[19].

Le statut d'hymne national, qui lui a été donné par la République en 1911, est maintenu jusqu'à aujourd'hui.

Comme pour ce qui concernait les couleurs vert et rouge des républicains, on relève des usages populaires de l'hymne *La Portugaise* dans les journées révolutionnaires d'octobre 1910. Curieusement, cet usage voisine celui de « La Marseillaise », comme d'ailleurs, dans certaines villes, les couleurs républicaines avaient été brandies en même temps que le drapeau

---

[16] Ajoutons que les couleurs (vert et rouge) du drapeau national sont utilisées pour le titre et pour la promotion d'un film de conception très commerciale, *Portugal S.A.* (de Ruy Guerra, 2003), considéré par la critique portugaise comme un des plus mauvais films portugais (scénario caricatural, scènes de sexe sans justification autre que commerciale, acteurs pires que dans un feuilleton télévisé de bas de gamme).

[17] Voir dans la 2ème partie ce qui est dit du cinéma d'Abi Feijo.

[18] Eduardo Lourenço, 1997.

[19] Eduardo Lourenço, 1997. Sur l'Ultimatum, se reporter à la rubrique « Frontières nationales » du présent chapitre.

tricolore de la République française. A partir de sources de journaux d'époque[20], Douglas L. Wheeler rapporte un épisode qui se déroule le 4 octobre 1910 sur « l'autre rive », soit au sud du Tage, à Lisbonne (dès l'aube du 4 à Aldegalega, puis, suivant cet exemple, durant la journée à Almada, Barreiro, Seixal) ainsi qu'à Loures, au nord-est de Lisbonne. Dans ces villes de population très ouvrière, la police et l'armée étant restées neutres, et dès qu'il entendit le bruit des tirs à Lisbonne, le peuple prit le pouvoir local et anticipa d'une journée la proclamation de la République :

> « *Des foules, dans ces lieux, firent une célébration enthousiaste* [de cette proclamation], *marchant vers les mairies en chantant l'hymne révolutionnaire,* La Portugaise, *et aussi* La Marseillaise ».

### *L'hymne national maltraité dans deux films portugais d'après 1974*

Notons deux occurrences de présence de l'hymne national dans le cinéma portugais d'après 1974 qui toutes deux en font un usage démythifiant puisqu'il y est associé à une déviance.

L'hymne national est présent le film dans *Souvenirs de la Maison Jaune*, de Joao César Monteiro (1990), dans une fonction a priori banale – et d'une banalité efficace, puisqu'elle faisait entrer l'hymne national dans la vie quotidienne et dans les maisons des portugais : l'hymne national remplissait en effet la fonction de signal de clôture des programmes du soir de la télévision publique, quand il y avait clôture des programmes, c'est-à-dire avant l'apparition de la « télévision en continu », avec le développement des télévisions privées et de la concurrence entre télévisions publique et privées). Mais le traitement que le cinéaste en fait dans cette séquence est moins banal, le son de l'hymne national servant à signaler au personnage de Joao de Deus[21], qui se livre, dans la pension de famille où il réside, à l'espionnage par un trou de serrure du bain de la fille de la patronne de la maison, que le moment est venu de cesser de se livrer à sa perversion.

Il faut aussi mentionner la présence iconoclaste et démystifiante de l'hymne national dans une séquence de *Trafico* [Trafic, 1998], une comédie grinçante du cinéaste Joao Botelho[22] qui s'attache à dénoncer le Portugal comme un pays « de tous les trafics » : dans cette séquence, l'hymne national est chanté, dans une boîte de nuit dont le patron prostitue de très jeunes filles, par un jeune vicaire en rupture de ban (avec le prêtre de sa paroisse, ils ont déserté l'Eglise catholique, et abandonné leurs ouailles, pour se livrer à un trafic de statues d'art religieux).

## 6.3. La fête nationale

### *Le jour du Portugal, jour de Camoes*

« *Luis de Camoes est le prince des poètes du Portugal* » : C'est ce que dit, d'entrée, la leçon « Camoes » du *Livre de lecture,* « approuvé officiellement en 1961 », pour la 4ème classe

---

[20] *O Século*, 5, 6 et 7 octobre 1910 ; *O Mundo*, 5 octobre 1910, selon la transcription de Jacinto Baptista, dans *Um Jornal da Revoluçao*, Lisboa, 1966. Cité par Douglas L. Wheeler, op. cité.

[21] Voir ce qui sera dit, dans la 2ème partie, du cinéma de Joao César Monteiro.

[22] Voir ce qui sera dit, dans la 2ème partie, du cinéma de Joao Botelho.

de l'enseignement primaire, lecture qui se poursuit ainsi, dans le style pur de la version salazariste du nationalisme portugais :

> *« Il a écrit une œuvre qui s'impose à la considération de tous les portugais et qui rend son nom connu dans le monde entier :* Les Lusiades.
> *Dans cette œuvre, divisée en dix parties ou chapitres, appelés 'chants', Camoes nous décrit, dans des vers inspirés de patriotisme, la découverte du chemin maritime pour l'Inde, réalisée par Vasco de Gama sous le règne du roi Manuel 1^er^. Et en narrant les principaux épisodes de ce voyage, qui a rempli de gloire les pages de notre histoire, l'auteur des* Lusiades *évoque, à propos, les grandes figures des héros qui, par leur effort et leur vaillance, ont grandi le Portugal.*
> *Pour la leçon élevée de patriotisme qu'ils contiennent, Les Lusiades constituent un livre que tous les Portugais doivent lire et méditer.*
> *Mais Luis de Camoes ne fut pas seulement un grand poète. Il se distingua encore comme un vaillant soldat.*
> *Il s'est battu courageusement contre les Maures à Ceuta, au nord de l'Afrique, où il perdit un de ses yeux. En Asie, il prit part à diverses expéditions contre des navires corsaires, ayant toujours lutté avec bravoure.*
> 'Pour Camoes - *affirme un écrivain portugais* - la Patrie était au dessus de tout, et il ne fit pas autre chose, durant sa vie entière, sinon de louer les vertus de son peuple et de ses héros, ou de lutter pour la faire respecter et admirer de tous'.
> *C'est pour cela que le peuple lui a élevé une statue, à Lisbonne. C'est pour cela que tous les ans, le 10 juin, date de la mort du poète, est institué comme jour férié national, son nom étant célébré dans les écoles et objet du souvenir de tous les bons portugais »*[23].

La fête nationale portugaise est donc célébrée chaque 10 juin, anniversaire du jour *présumé* de la mort, le 10 juin 1580, du poète Luis de Camoes : jour présumé de sa mort, puisque cette mort de Luis de Camoes un 10 juin n'est attestée par aucun des registres consultables dans les archives nationales de Torre de Tombo, et que l'hypothèse a été même été avancée d'une mort du poète dans l'épidémie de peste de 1579, dont les centaines de morts ont échappé à l'inscription dans les registres paroissiaux. Contrairement à l'embaumement officiel que lui fait le livre de lecture de l'école primaire salazariste, le poète fut d'ailleurs longtemps *« condamné à un ostracisme involontaire au sein de la société de son temps »*[24].

C'est dans le contexte des commémorations du 3ème centenaire de la mort de Camões que le Parlement, sous le règne de D. Luis I, approuve l'adoption du 10 juin comme fête nationale portugaise, sur la base d'un projet présenté par le député Simões Dias le 16 février 1880[25].

---

[23] *Livro de Leitura para à 4a Classe do Ensino Primario*, Série Escolar Educaçao, Editorial Educaçao Nacional de Adolfo Machado, Porto.

[24] Antonio Dias Miguel, Article « Camoes », *Dicionario Enciclopedico da Historia de Portugal,* 1990, volume 1, op. cité.

[25] Antonio Cravo, *O 10 de Junho. Dia de Portugal, de Camões e das Comunidades Portuguesas e o seu significado*, 1998, Paris, Editions Lusophone.

Le Portugal d'aujourd'hui, par-delà les régimes politiques et les variantes du nationalisme portugais, rend donc ainsi hommage au poète qui a chanté, dans son grand poème *Les Lusiades*, publié en 1572, la geste des « Découvertes » portugaises, des navigations de Vasco de Gama et de l'expansion au-delà des mers, « *notre poème national* Les Lusiades, *qui célèbre à satiété cette traversée de mers inconnues* » comme écrit Eduardo Lourenço[26].

On voit aussi que la vie de Camoes, qui fut très aventureuse, permet de rendre hommage non seulement à un poète, mais aussi à un soldat engagé dans les guerres de conquête contre les Maures et à un marin engagé dans les opérations militaires portugaises de l'Océan indien.

Nous dirons aussi que l'institution de ce « jour de Camoes » complète le grand hommage national qui lui fut rendu, en 1880, pour le 3ème centenaire de l'anniversaire de sa mort, par le transfert de ses restes au monastère des Jéronimos à Belem[27].

Notons que le sociologue Manuel Villaverde Cabral, peu suspect, comme sociologue prudent sur les processus de construction du Portugal comme nation, ni de fétichisation d'un moment du passé, ni de franchissement exagérément optimiste et « léger » des étapes du temps, relève le statut possible du poème des *Lusiades,* lui-même, comme trace de la précocité, au Portugal, de l'expression poétique, sinon de la construction objective, d'un « lien » national :

> *« En effet, il suffit de penser aux* Lusiades *(1572) - y compris par comparaison avec d'autres épopées étrangères qui en sont contemporaines*[28] *- pour avoir une idée de ce niveau élevé d'élaboration de l'idéologie nationale, qui se présente déjà avec des contours très proches de la manière qui sera définitivement codifiée au 19ème siècle, avec le recours, d'ailleurs, à la célébration de Camoes lui-même, telle qu'elle fut initiée par Garrett et consommée par le nationalisme républicain »*[29].

Ajoutons, au-delà de la dimension « combattante », et non contemplative, de la vie de Luis de Camoes, que peu de pays, sans doute, ont choisi pour jour de leur fête nationale une date liée à l'oeuvre et à la vie d'un poète (même si beaucoup ont, au moins, associé à la construction de l'idée nationale la reconnaissance, officielle ou quasi-officielle, d'un poète national, comme Victor Hugo a pu jouer ce rôle en France à partir de la 3ème République[30], -

---

[26] Eduardo Lourenço, « Portugal, entre le rêve et la réalité », dans *Mythologie de la saudade*, 1997, op. cité.

[27] Se reporter à « *Quelques hauts lieux nationaux* », dans la rubrique « *Patrimonialisation nationale : principaux monuments commémoratifs nationaux et interventions patrimoniales sur Lisbonne, ville-capitale* ». Le même doute sur la véracité de la date de la mort de Camoes porte aussi sur l'authenticité des restes qui lui sont attribués et qui ont été transférés en 1880 à Belem.

[28] Tous genres littéraires mêlés (épopée, méditations, roman et tragédie), mais grandes références pour grandes références, rappelons que Camoes (v. 1524-1580) vit et écrit presque en même temps que Montaigne (1533-1592), un peu avant Cervantès (1547-1616) et Shakespeare (1564-1616).

[29] Manuel Villaverde Cabral, 2003, article cité. Manuel Villaverde Cabral, lui, n'écrit pas « lien national », mais « *idéologie nationale* »

[30] Comme l'atteste, par exemple, l'organisation officielle et fastueuse de ses funérailles, tout comme l'intense participation populaire, ce lundi 1er juin 1885. Se reporter à l'article « Les funérailles de Victor Hugo : apothéose de l'événement spectacle », d'Avner Ben-Amos, dans *Les lieux de mémoire*,

mais, dans ce cas français, Hugo était un poète du 19ème siècle, donc un contemporain du retour romantique et libéral de la question nationale).

Dans le cas portugais, c'est, aussi, pour partie, une confirmation du phénomène culturel selon lequel la poésie est, dans l'ordre littéraire, un genre qui au Portugal l'emporte sur la prose : c'est vrai du point de vue de la création, le poète ayant une place plus importante, au Portugal, dans le champ littéraire, que dans d'autres pays ; c'est vrai aussi du point de vue de la réception, et donc de la lecture publique et privée, les lecteurs de poésie étant relativement plus nombreux au Portugal que dans d'autres pays.

Pour une autre part, et plus profondément, peut-être ceci dit-il quelque chose du rapport des portugais au monde, cette fois non dans l'ordre de la comparaison entre prose et poésie, mais dans l'ordre de la comparaison entre rêverie et action. Nous y reviendrons.

Mais avant cela, précisons la signification des *Lusiades*, et l'identification du Portugal que ce poème contient, qui soit susceptible d'avoir été ainsi « élu » comme fondement de la fête nationale.

## *L'identification du Portugal dans les « Lusiades »*

*Les Lusiades* pratiquent une identification de l'aventure maritime (et guerrière) de Vasco de Gama en tant qu'elle est portugaise, en même temps qu'ils l'universalisent.

Pour Vitorino Magalaes Godinho, le grand historien des Découvertes portugaises, cette dimension universelle de l'oeuvre doit beaucoup à la multiplicité de ses registres :

> *« Geste guerrière, au premier plan ; voyage maritime innovateur, en reliant Lisbonne à Calicut ; exaltation de la dilatation de la foi et de l'empire, sous l'égide de Dieu et du roi, ce qui est encore un plan différent ; poème de géographie commerciale, ne dédaignant pas de chanter la marchandise, un peu en arrière plan (les Anglais l'attireront sur le devant de la scène, faisant de l'œuvre de Camoes le poème de la genèse du monde commercial moderne) ; chant de la patrie et de l'unité nationale* (...) ».

Eduardo Lourenço voit Les *Lusiades*,

> *« bien ancrés dans leur temps »*, un poème militant, *« un poème de totale bonne conscience et soutenu, à la fois, par la vision catholique de la vie, et par la conscience de l'hégémonie maritime et marchande de l'Europe dont notre peuple est alors une sorte de fer de lance* (...).
> *C'est avec un sens aigu du récit (on pourrait presque dire du* 'suspense') *que Camoes* [y] *procède à l'identification de cette aventure en tant que portugaise, chrétienne, européenne, et, pour tout dire, universelle »*[31].

---

tome 1, *La République*, 1984, op. cité. Ajoutons que dans le cas de Camoes, c'est l'identification à un texte jugé central, autant qu'à la figure historique de son auteur.

[31] Eduardo Lourenco, « Camoes et l'Europe », article publié dans *L'épopée lusitanienne*, revue *Critique*, n° 495-496, Paris, Editions de Minuit, août-septembre 1998. Texte d'une conférence de 1986 à l'Unesco.

Cette identification passe, comme le montrent, dans les vers suivants, les propos que le poète prête, dans son chant, à Vasco de Gama, - alors sur le chemin de l'Inde, à un roi musulman de la côte orientale d'Afrique, le roi de Mélinde, qui questionne le navigateur portugais sur la nature de son entreprise en même temps que sur *« l'illustre généalogie de son peuple »*, propos qui délivrent cette triple identification :

- comme Portugais,
*« Portugais, nous sommes de l'Occident,*
*Nous allons à la recherche de l'Orient »,*
- comme européen :
*Nous naviguons depuis la superbe Europe,*
*A la recherche des terres lointaines*
*De l'Inde, grande et riche, sur l'ordre*
*D'un Roi qui nous régit, noble et puissant »,*
- et comme chrétien, « européen » et « chrétien » ne faisant qu'un, pour Camoes :
*« Je te renseignerai, illustre seigneur, au sujet*
*De ma personne, de ma Loi et des armes que je porte*
*Je ne suis pas de la contrée ni de la race*
*Des gens détestés de Turquie ;*
*Je suis de l'Europe belliqueuse ;*
*Je cherche les terres de l'Inde si fameuse »*[32].

En même temps, *« dans le poème, même l'empire et l'impérialisme sont soumis à une rude critique »*, souligne l'historien Vitorino Magalhes Godinho[33], et *« cessent d'être valables dans l'instance des valeurs suprêmes »*.

C'est la raison pour laquelle les Lusiades contiennent finalement une utopie de la Renaissance, dans l'épisode de « l'Ile des Amours », île des Amours où les marins portugais, en juste récompense de leurs souffrances et de leurs exploits, sont accueillis par la déesse Thétys et ses nymphes dénudées : par l'intercession de Vénus, les hommes accèderont à un statut divin par l'amour et la science, et le monde en sera transformé.

Et les *Lusiades*, écrits sous le règne du roi Sébastien, à qui Camoes dédie son poème[34], sont aussi le poème où, à la fin du dernier chant, Camoes aperçoit les signes précurseurs de la décadence du Portugal :

*« J'ignore par quelle influence néfaste du Destin*
*Elle [la patrie] a perdu le brillant orgueil, cet enthousiasme*
*Qui incite les âmes à opposer sans cesse*
*A toutes épreuves un front joyeux ... ».*

---

[32] Luis de Camoes, *Les Lusiades*, cités par Eduardo Lourenço, op. cité.

[33] Vitorino Magalhes Godinho, 1982, op. cité.

[34] En juillet 1972, le roi Sébastien concède à Camoes un « privilège » pour la publication des *Lusiades*, suivis d'une somme de 15000 reis avec lesquels le poète devait vivre jusqu'à la fin de ses jours, et que sa mère ne reçu qu'après sa mort.

C'est cette conscience d'un possible déclin qui conduit le poète à adresser cette injonction au jeune roi (le roi Sébastien qui entraînera l'armée et la noblesse, six après la publication du poème, au désastre militaire d'Alcacar-Quibir) :

> *« Fais en sorte, Seigneur, que jamais les peuples qu'on admire,*
> *Allemands, Français, Italiens et Anglais,*
> *Ne puissent dire que les Portugais,*
> *Sont faits pour obéir plus que pour commander »*[35].

Tels sont les *Lusiades*, et le poète Camoes, dont le jour de la mort fut donc choisi comme jour de référence pour la fête nationale. Ce choix, et son maintien à travers le temps, sont la marque du fait que :

> *« toutes les familles spirituelles du pays sont fascinées par ce passé, non seulement celles qui exaltent le patriotisme ; la tradition, la religion, bref les valeurs 'de droite', mais aussi celles qui se disent libérales, démocrates, voire révolutionnaires »*[36].

A commencer par les républicains portugais qui *« à partir de 1880 y puiseront leur souffle patriotique et modernisateur »*[37].

## 6.4. Autres commémorations nationales

### *Le prélèvement commémoratif dans l'histoire politique nationale*

On peut situer cette date de la fête nationale dans l'ensemble des commémorations nationales qui marquent le calendrier portugais de l'année civile, par des jours fériés notamment (ici classés dans l'ordre historique d'apparition des événements commémorés)[38] :

- 1er décembre, anniversaire du 1er décembre 1640, jour de la conjuration qui oblige le vice-roi assujetti au roi d'Espagne à se retirer, qui date le début du processus de la « Restauration de l'Indépendance »,
- 5 octobre, anniversaire de la proclamation de la 1ère République, qui met fin à la monarchie au Portugal, avec la journée insurrectionnelle du 5 octobre 1910,
- 25 avril, anniversaire du coup d'état militaire du 25 avril 1974, qui met fin au régime salazariste, se transformant, dès ce jour, en processus révolutionnaire, finalement stabilisé en termes démocratiques parlementaires (1976).

Deux remarques peuvent être faites sur le prélèvement commémoratif de ces trois dates dans l'histoire politique des « révolutions » portugaises.

---

[35] Luis de Camoes, *Les Lusiades*, traduction de Roger Bismut, Paris, Les Belles Lettres.

[36] Paul Teyssier, « L'envers de l'épopée », article publié dans *L'épopée lusitanienne*, revue *Critique*, n°495-496, Paris, Editions de Minuit, août-septembre 1988.

[37] Vitorino Magalhes Godinho (1982, op.cité) qui ajoute que même les italiens du 19ème siècle prendront ce *« chant de la patrie et de l'unité nationale comme source d'inspiration pour leur unification péninsulaire »*.

[38] Tous les autres jours fériés, hormis le 1er mai, sont des fêtes du calendrier chrétien (huit au total).

### *Des « mouvements historiques de rétablissement national »*

La première. Sur les trois jours fériés, aujourd'hui existants et liés à l'histoire politique du pays, deux relèvent donc de son histoire constitutionnelle et démocratique (1910, 1974), et l'un de la reconquête de sa souveraineté nationale. En même temps, on peut, avec la catégorie proposée par Douglas L. Wheeler, l'historien américain de la 1ère République portugaise (1910-1926), analyser les trois dates concernées comme relevant toutes d'un *« mouvement historique de rétablissement national »*[39].

Pour Wheeler, relèvent d'une telle caractérisation les épisodes de 1640, 1820 (la « révolution » libérale de 1820, qui fit appel à des Cortès constituantes), 1890 (la réaction populaire et nationale à l'Ultimatum britannique), 1910, 1926 (le coup d'Etat militaire du 28 mai[40]) et 1974 : ces six actions politiques, selon cet auteur, ont toutes comme caractéristique commune que *« même leurs ennemis politiques nourrissaient une préoccupation pour la renaissance »* à chaque fois souhaitée, ce qui en désigne le caractère partagé (et possiblement consensuel en termes de mémoire) d'épisodes relevant de la réaction à une forme de déclin ou d'affaiblissement national.

Ainsi, avec la révolution républicaine de 1910, on assiste, selon Wheeler, à :

> *« une réponse populaire à la crise historique portugaise. Appuyée initialement par une grande partie de la classe moyenne urbaine et dirigée par des républicains de la fraction inférieure de la classe moyenne, la révolution fut une attaque contre un passé discrédité et une tentative populaire pour un futur plus porteur d'espoir »*[41].

Et un fort souci de consensus et d'unité dans l'œuvre de redressement national, dans les événements eux-mêmes, est exprimé par ceux qui ont en ont pris la direction. Ainsi, dès son *« ordre du jour n°1 »*, prononcé au quartier général de Rotundo, le 5 octobre 1910, un des héros de la « révolution » de 1910, Antonio Machado Santos, déclare :

> *« La lutte est terminée ! Aujourd'hui il n'y a plus d'ennemis ! Aujourd'hui, les Portugais, échangeant des salutations fraternelles, collaboreront dans l'oeuvre de régénération de la Patrie ! Aujourd'hui il n'y a plus d'ennemis ! Il y a seulement des frères »*[42].

Evidemment, sont écartées de la commémoration contemporaine les trois dates de cette liste qui ne peuvent atteindre soit une suffisante dignité ou même une pertinence commémorative (au regard des valeurs politiques de ceux qui décident de la commémoration), soit un suffisant niveau de consensus national : 1820, 1890 et 1926.

1820 est encore trop enkystée dans la vieille monarchie pour être démocratiquement légitime ; puis elle fut clairement effacée, dans ce registre, ou plutôt dépassée, par la

---

[39] Douglas L. Wheeler, *Historia Politica de Portugal, 1910-1926*, op. cité.

[40] Robert Durand, 1992, op. cité.

[41] Douglas L. Wheeler, op. cité.

[42] Selon Jacindo Baptista dans *O 5 de Outobro*, Lisboa, 1965, cité par Douglas L. Wheeler, op. cité.

proclamation républicaine de 1910. Relevons pour mémoire que cette « révolution » de 1820 engage à la fois des civils et des fractions de l'armée régulière :

> *« L'initiative en revint à un petit groupe de négociants, d'intellectuels et d'officiers de Porto, le Sinédrio, qui n'eut aucun mal à gagner les militaires du Nord, le 24 août 1820. Le 15 septembre, les troupes de Lisbonne adhérèrent à leur tour au mouvement qui gagna aussi le Brésil, où le prince héritier D. Pedro servit de médiateur entre le roi* [du Portugal, alors « replié » à Rio de Janeiro] *et les troupes soulevées. Le roi D. Joao VI jura d'accepter toute constitution établie par les Cortès (24 février 1821) et s'engagea, à contre-cœur, à revenir à Lisbonne »*[43].

1890 (que nous avons examiné dans le passage du chapitre 5 consacré à l'Ultimatum britannique) n'eut aucune traduction institutionnelle, ce qui est rédhibitoire pour une place dans le calendrier des commémorations officielles de l'Etat-nation ! Et, de toute façon, avait nourrit également le mouvement républicain qui culminerait en 1910.

Mai 1926 est, dans la définition la plus étroite qu'on puisse en donner, la date d'un putsch militaire, dont les conséquences furent l'établissement d'une dictature, contre la jeune 1ère République, qui a donc vécu seize ans à peine (octobre 1910-mai 1916), mais seize années très instables et très agitées :

> *« Le 28 mai 1926, le général Gomes da Costa, ancien chef du corps expéditionnaire en France* [qui s'est battu aux côtés des alliés dans la 1ère guerre mondiale] *se révolta à Braga et marcha sur Lisbonne. La plus grande partie de l'armée se rallia à lui. En remplacement du gouvernement démissionnaire* [le gouvernement d'Antonio Maria da Silva, le 45ème ! et dernier gouvernement de la 1ère République], *le président de la République dut faire appel à un militaire. Le lendemain, il démissionnait à son tour. La voie était libre pour la dictature ».*

Ce putsch a mené à la dictature militaire (mai 1926-avril 1928), puis à « l'autoritarisme civil » de Salazar (1928-1930) et, enfin, à la naissance de l'« Estado Novo » (1930-1933)[44], nouveau régime qui perdura jusqu'à 1974, dans les formes juridiques que lui avait donné la constitution publiée le 28 mai 1932 (sixième anniversaire du coup d'Etat), et formellement proclamée le 11 avril 1933.

Cette évolution des choses le rend évidemment, pour le Portugal post-salazariste, complètement illégitime au titre de commémoration officielle, même si on ne le voit pas que comme un phénomène militaire, et qu'il semble qu'il ait bénéficié d'une large adhésion civile, y compris dans les couches populaires, selon une analyse partagée par les historiens de la période, comme Douglas L. Wheeler :

> *« Sans doute est-il erroné de voir le 28 mai comme un phénomène purement militaire (...). Quand bien même ses dirigeants étaient militaires, les conspirations engageaient des groupes de divers métiers et classes (...). La*

[43] Jean-François Labourdette, 1995, op. cité.

[44] Je reprends ici la périodisation proposée par Douglas L. Wheeler, op. cité.

*réaction publique à la chute du gouvernement d'Antonio Maria da Silva fut initialement favorable »*[45].

Ou comme Antonio Henrique de Oliveira Marques, pour qui le 28 mai 1926 a été *« probablement appuyé par la majorité de la nation »*, du fait de l'hostilité générale d'une grande partie du public et de la faillite du système de gouvernement et de « l'élite » du pays[46]. On touche là à ce qui autorisera beaucoup, dans la période salazariste, de nommer le 28 mai 1926 : « Révolution nationale ».

## *La « révolution » au Portugal, une affaire jamais vraiment ni complètement civile*

La seconde remarque prolonge les éléments qui viennent d'être rappelés sur la « révolution » libérale de 1820 et sur le 28 mai 1926, et elle est utile, comme mise en perspective historique, pour restituer la signification assez complexe des années 1974-1975.

Dans le prélèvement commémoratif noté plus haut, les deux journées « historiques » qui marquent la fin d'un ancien régime (fin de la monarchie en 1910, fin du régime *« étatiste-absolutiste »*[47] en 1974) sont deux journées au cours desquelles les objectifs politiques visés

---

[45] Douglas L. Wheeler, op. cité.

[46] Antonio Henrique Oliveira Marques, « Portugal no século XX : problemas da historia portuguesa, 1900-1930 », revue *Ocidente*, n°76, Lisboa, 1969 - cité par Douglas L. Wheeler.

[47] Douglas L. Wheeler, op. cité.
Douglas L. Wheeler caractérise ainsi le régime de l' « Estado Novo » et son bilan d'un demi-siècle d'existence :
*« A l'exception de certaines institutions fascistes, créées en 1936, dans un mouvement d'enthousiasme pour les modèles allemands et italiens (surtout la Mocidade Portuguesa - Jeunesse Portugaise - et la Legiao Portuguesa - Légion Portugaise), le régime qui sortit de la Constitution de 1933 n'était pas tant fasciste ou clérico-fasciste que* étatiste-absolutiste. *Il n'y avait pas d'idéologie dominante. C'était un amalgame de factions en conflit et de leurs idées de droite : présidentialistes, monarchistes, intégralistes, syndicalistes, catholiques et nationalistes. Dans les groupes d'intérêts et des classes qui appuyèrent le régime, on pouvait trouver des fractions des classes moyennes, ce qui restait des classes supérieures, l'Eglise, les militaires, le commerce, l'industrie et les grands propriétaires. Aucune d'elles, cependant, n'avait les mains libres, ni tous leurs désirs, ou même beaucoup d'entre eux, ne furent comblés. Les masses paysannes, comme toujours, furent en grande partie étrangères à la politique.*
*L'Estado Novo imposait l'ordre par le moyen de la censure, la répression policière et autres dispositifs plus subtils, et gagna quelque appui interne et crédit international par l'équilibre budgétaire, la réduction de la dette publique et la création d'une certaine prospérité économique dans les villes. Mais la dictature, en dépit de son pouvoir centralisé sans précédents, ne réussit pas à éliminer les tensions politiques classiques. Il ne parvint pas à casser complètement les ressorts de l'opposition ou supprimer les mémoires des aspects positifs de l'expérience républicaine. Au contraire de la 1ère République, l'Estado Novo eut du temps, de la chance du côté de l'économie et quelques moyens nécessaires pour construire un peuple moderne, pour intégrer la nation à l'Etat et pour réduire l'injustice. Le régime survécut un demi-siècle mais il ne réussit pas à organiser un système qui permette à la majorité des portugais de participer consciemment à la réponse à cette question : de quel espèce de gouvernement le Portugal a-t-il besoin ?*
*Le prix humain de cet « ordre » de l'Estado Novo fut lourd : dans les premières années de la dictature, de 1926 à 1931, il y eut pour le moins 400 morts et près de 1250 blessés dans des luttes politiques. Des milliers de personnes furent emprisonnées, nombreux furent les déportés dans les îles atlantiques ou en Afrique, nombreux durent s'exiler volontairement en Europe, au Brésil ou aux Etats-*

par les acteurs en mouvement (la République en 1910 ; un nouveau régime, non autoritaire et post-colonial, en 1974) n'ont pas mobilisé que des forces politiques civiles.

On reviendra plus loin sur l'analyse détaillée sur 1974, mais rappelons que 1910 fut *« une révolution à base populaire et concentrée dans la région de Lisbonne »*, et ces révolutionnaires :

> *« avaient décidé de faire une révolution à Lisbonne, la capitale du pays et siège de la 1ère région militaire, avec la participation de régiments de garnisons déjà minées par la propagande, et qu'ils pensaient sûrs, et de grands navires de guerre qui se trouvaient dans le Tage, et qui attaqueraient et vaincraient les unités restées loyales* [à la monarchie] *».*

Les révolutionnaires de 1910 :

> *« comptaient avec l'appui du 1er régiment d'Artillerie, du 1er d'Infanterie, du 16ème d'Infanterie, du 2ème d'Infanterie, du 2ème de Lanciers 2, du 5ème de Chasseurs et du 2ème de Chasseurs, qui s'étaient engagés à appuyer la république »*[48].

En même temps, pour Douglas Wheeler, la composante populaire et l'initiative civile, dans les événements de 1910, l'emportent :

> *« La révolution de 1910 ne fut pas un vulgaire* pronunciamento *militaire, mais plutôt le résultat d'une conspiration armée de civils républicains, de quelques officiers républicanisés de l'armée de terre et de la marine et d'un grand nombre de sergents et de places de tous les services. La direction en était dans les mains de civils, surtout, et non d'officiers professionnels. L'initiative n'appartenait pas aux militaires, puisque, dans leur majorité, ils désertèrent, se retirèrent ou s'abstinrent de quelque action à partir du 3 octobre. Donc, la révolution fut beaucoup moins militaire que civile et populaire »*[49].

1910 et 1974 diffèrent donc, mais notons qu'à chaque fois, ce mouvement de forces civiles s'est adossé sur l'engagement d'une (plus ou moins) large fraction de l'armée, que ce mouvement politique civil ait été accompagné, de manière préparée, de cette action militaire (ce qui fut le scénario du 5 octobre 1910) ou qu'il ait altéré les plans d'un putsch d'entière initiative militaire, en venant peser sur les projets politiques des militaires, qui avaient prévu

---

*Unis. La loi portugaise n'autorisait pas la peine de mort sinon en temps de guerre, mais c'était une douce façade. Dans les prisons, de nombreuses vies furent fauchées par la ruine de la santé, par le manque de soins médicaux, par les suicides et les morts inexpliquées, au sujet desquelles le gouvernement ne permit jamais qu'on en fasse l'investigation.*
*Cette courte étude sur ce qu'un opposant de 1930 appela « le train mystère », l'Estado Novo, nous a laissé l'impression que les origines de ce régime furent moins mystérieuses que son long voyage et que son collapsus énigmatique ».*
L'expression « clérico-fascisme » est de l'historien américain Charles D. Delzell, dans une étude du fascisme méditerranéen de l'entre-deux guerres mondiales (*Mediterranian Fascism, 1919-1945*, New York, 1970).

[48] Douglas L. Wheeler, op. cité.

[49] Douglas L. Wheeler, op. cité.

de - et auraient préféré pouvoir - se passer de cette immédiate « ingérence » civile et populaire (ce qui fut le scénario transformé du 25 avril 1974 et des mois suivants).

La « révolution » au Portugal (plus qu'ailleurs ?) n'est donc jamais une affaire complètement ni vraiment civile.

# 1ère partie - Le récit du Portugal comme nation

# Chapitre 7

# Historiographie et littérature

## 7.1. Historiographie et littérature romantiques : Herculano et Garrett

A la naissance de l'historiographie moderne au début du 19ème siècle[1], historiographie et littérature sont très mêlés, comme le montre bien le rôle joué par deux figures politiques et littéraires du Portugal libéral et romantique et libéral

Celui qui est considéré comme le père de l'historiographie moderne du Portugal est Alexandre Herculano (1810-1877), connu pour ses romans historiques, auquel s'ajoute celui qui est considéré comme l'organisateur d'un « théâtre national » au Portugal, Almeida Garrett (1799-1854), connu pour ses drames historiques.

Herculano *« non seulement consacre de nombreux romans aux conflits politiques et sociaux du Moyen Age national »* - ce en quoi il a reçu l'influence déterminante de l'écossais Walter Scott, *« influence de Scott sur les romanciers qui surpasse encore celle qu'il exerce sur les historiens »* -, mais il *« rédige aussi la première grande* Histoire du Portugal *»*[2].

Quant à Garrett,

> *« Après avoir connu l'exil en France et en Angleterre, il met sur pied en 1836 un conservatoire d'art dramatique et un théâtre national pour lequel il écrit des drames patriotiques »*[3].

De l'historiographie romantique portugaise, l'historien José Mattoso écrit :

> *« La grande mutation qui a eu lieu au milieu du 19ème siècle a consisté dans la production d'un discours cohérent et interprétatif, dont le principal objectif n'était pas de sélectionner les gloires et les objectifs du passé, mais, sous l'influence des goûts et conceptions romantiques, de comprendre le même passé par le moyen de l'appréhension de* 'l'esprit du temps' *ou de* 'l'esprit du peuple'.
> *Cela se faisait, cependant, avec des méthodes et des instruments critiques plus perfectionnés et plus exigeants que ceux de l'époque antérieure, dès lors que la rénovation politique et le triomphe de la bourgeoisie imposaient une*

[1] En France, l'historiographie moderne apparaît avec l'Ecole historique française de la Restauration. Ce courant historiographique correspond, pour la France, à la nécessité, pour la génération qui fait immédiatement suite à la Révolution française, de penser ce qui est advenu dans et ce qui advient après cette Révolution.

[2] Anne-Marie Thiesse, 1999, op. cité (dans la partie « Roman national » de son chapitre « Histoires nationales »). Notons l'expression, assez étonnante sous la plume d'Anne-Marie Thiesse, de « Moyen-Age national ».

[3] Anne-Marie Thiesse, 1999, op. cité (dans la partie « Scènes nationales » du même chapitre).

*contestation idéologique du legs et des pratiques de l'Ancien Régime, et, en conséquence, une révision des valeurs sous-jacentes à son historiographie »*[4].

## *Alexandre Herculano (1810-1877) et le roman historique*

Fondateur en 1837 de la « Société pour la propagation des connaissances utiles », puis directeur en 1839 des bibliothèques royales des palais des Necessidades et d'Ajuda, Alexandre Herculano, est directement engagé, avec les libéraux, dans les luttes politiques de son temps[5] :

> *« Il passa d'une inclination peu connue pour les miguelistes à un compromis également mal éclairé avec les libéraux, ce qui l'obligea à fuir le pays après l'échec de la rébellion du 7 février 1831, à laquelle il participa »,*

et de retour de cet exil à Paris, il bénéficia de l'espace d'intervention dans la vie publique qu'avait ouvert au Portugal la victoire libérale de 1834.

La forme littéraire qu'Herculano à sa production historiographique, notamment sous la forme du récit historique, n'annule pas la rigueur documentaire de son travail :

> *« En dépit d'une préparation théorique réduite, il possédait un sens inné des structures et des antagonismes sociaux et une capacité peu commune pour insérer dans un récit attractif des données extraites avec une grande rigueur critique de la documentation médiévale. Son talent littéraire et son imagination ont rendu ses œuvres extrêmement séduisantes, lui garantissant une influence majeure sur un public soucieux de repenser son identité nationale à la lumière du passé »*[6].

Cette observation de José Mattoso s'applique particulièrement au roman historique *O Bobo* [Le Bouffon], publié par Herculano en 1843 mais initialement publié par fascicules, dans une revue, à partir de 1837. *O Bobo* revisite l'épisode de la fondation du Portugal, et à partir du personnage, libre, du bouffon de la Cour du Moyen Age, Herculano y travaille l'expression d'un pays libre en recherche de son identité[7].

L'analyste de la littérature portugaise et essayiste Eduardo Lourenço[8] voit dans Herculano une rupture d'avec la manière d'écrire l'histoire du Portugal avant lui. Lourenço

---

[4] José Mattoso, dans son article « Historiographie » du *Dicionario Enciclopedico da Historia de Portugal*, 1989, op.cité.

[5] Maria de Lurdes Lima dos Santos, *Dicionario Enciclopedico da Historia de Portugal*, 1989, op.cité.

[6] José Mattoso, article « Historiographie » du *Dicionario Enciclopedico da Historia de Portugal*, 1989, op.cité.

[7] On s'intéressera, dans la 2ème partie, à la transposition cinématographique du roman d'Herculano dans le film *O Bobo* (1979-1987) de José Alvaro Morais.

[8] Dans la pensée portugaise contemporaine, Eduardo Lourenço est celui qui s'est attaché avec le plus de constance attaché à penser la question du Portugal et de « l'être portugais », qu'il a commencé à sonder (c'est la spécificité de sa démarche) à partir du corpus littéraire portugais. Dans l'ensemble de

écrit, dans un propos qui reste au demeurant désabusé sur les conditions de possibilité de mise en récit de l'histoire du Portugal, et très lucide sur les pratiques historiographiques d' *« invention de la tradition »* :

> *« Toutes les histoires du Portugal, mise à part l'œuvre limitée mais radicale d'Alexandre Herculano, sont des modèles de* 'robinsonnades' *: elles racontent les aventures célestes d'un héros isolé dans un monde déserté au préalable. Tout se passe comme si nous n'avions pas d'interlocuteur »*[9].

Herculano, *« prospecteur du temps perdu du Portugal »* dans *« un présent brumeux et oscillant »*, fut celui qui se découvrit et s'inventa romancier pseudo-médiéval et historien,

> *« non pas par amour du passé en tant que tel, si glorieux soit-il, mais en tant que prospecteur du temps perdu du Portugal et qu'il est vital pour lui de déchiffrer afin de se situer en tant qu'homme, citoyen et militant dans un présent brumeux et oscillant »*[10].

---

son œuvre d'analyste de la littérature portugaise, et aussi d'essayiste, non au sens banalisé du terme « essai », mais au sens de Montaigne, peut-être (Montaigne, le contemporain du poète portugais Camoes, à chacun desquels, Lourenço a consacré un ouvrage : *Montaigne, 1533-1592* et *Camoes, 1525-1580*), se détachent surtout deux ouvrages, qui concentrent l'essentiel de ce que Lourenço a écrit sur ces questions (qui traversent tout son travail dès la parution de son premier livre *Heterodoxia 1*, paru en 1949. Eduardo Lourenço est né en 1923). Il s'agit de :
- *Le labyrinthe de la Saudade (Psychanalyse mythique du destin portugais)*, recueil de neuf articles paru en 1988, dans la « Bibliothèque de philosophie et d'essai » des éditions Sagres-Europa, pour l'édition en langue française, et en 1978 pour l'édition originale portugaise,
- *Mythologie de la Saudade (Essais sur la mélancolie portugaise)*, recueil de neuf articles, de différentes origines et périodes, est paru en 1997 dans la collection « Lusitane » des éditions Chandeigne.

Un texte, paru en portugais en 1978, titré « Psychanalyse mythique du destin portugais », est commun à ces deux publications en français, mais il figure dans chacune sous des versions légèrement différentes, différences qui ne sont pas que des différences de traduction. Dans ce chapitre, ce que j'en cite provient de la version la plus récente, dans sa traduction et republication de 1997.
Les deux ouvrages sur *Montaigne* (1992) et sur *Camoes* (1994) sont tous deux parus aux éditions de l'Escampette, à Bordeaux.

[9] Eduardo Lourenço, 1978/1997, op. cité.
Lourenço fait précéder cette phrase de la remarque suivante, assez désabusée sur les difficultés même d'écrire une histoire du Portugal : « *Plutôt que l'autognose d'une réalité mouvante mais parfaitement définie à laquelle nous nous référons sous le nom de « Portugal », nous écrivons l'histoire d'un être perdu d'avance et qu'aucun miracle de la dialectique ne pourra faire réapparaître au terme d'une analyse entreprise sans lui ».*
Selon Lourenço, il faut attendre l'*Histoire du Portugal* d'Oliveira Martins : *« A part celle d'Oliveira Martins, de qui on dit tant de mal, mais qui n'a jamais eu de successeur signe de ce nom (...), il n'existe pas d'Histoire du Portugal en tant que réflexion globale sur le destin et le devenir collectif, seulement de vulgaires rapiéçages faussement cousus des fils douteux d'idéologies opposées »* (Eduardo Lourenço, 1978/1997).

[10] Eduardo Lourenço, 1978/1997, op. cité.

## *Almeida de Garrett (1799-1854) et le drame historique*

Au nom d'Herculano, il faut associer le nom de João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett (1799-1854). On situe communément l'acte de naissance du romantisme portugais avec la publication du *Camões* de Almeida Garrett en 1825.

Eduardo Lourenço en fait une figure plus décisive encore que celle d'Herculano :

> *« Aucun itinéraire romantique n'est, chez nous, plus intéressant à ce sujet que celui de Garrett. Il est le premier d'un long lignage (qui dure encore) d'Ulysses intellectuels à la recherche d'une patrie dont nous avons tous la jouissance sans parvenir à faire coïncider en elle le rêve raisonnable qu'elle exige de nous et la réalité amère qui nous déçoit* (...).
> *C'est sous la plume de Garrett que, pour la première fois, le Portugal s'interroge à fond, ou mieux, que le Portugal devient interpellation permanente pour nous tous »*[11].

Garrett considérait la révolution littéraire comme partie intégrante de la révolution sociale ; il est le reflet de ce courant littéraire qui, né comme réaction contre-révolutionnaire dans d'autres lieux en Europe, est concomitant au Portugal avec la révolution libérale.

Son rôle est décisif dans le domaine du théâtre (dans une période où des compagnies étrangères et en particulier françaises, visitèrent le Portugal). Garrett, dont on considère le *Um Auto de Gil Vicente* (1838) comme l'avènement du théâtre romantique au Portugal et qui permit le renouveau du théâtre portugais dans sa globalité (répertoire, jeu d'acteurs, lieu théâtral), est le pivot incontestable d'un siècle de fourmillements idéologiques et artistiques. Son *Frei de Sousa* (1843)[12], situé dans le contexte historique des conséquences de la bataille d'Alcarer Quibir et de la perte de souveraineté du Portugal face à Philippe II d'Espagne, est caractéristique du théâtre romantique qui travaille la thématique patriotique[13].

## *Le Portugal libéral et la France post-révolutionnaire, via l'exil à Paris*

Du fait de l'influence qu'exerça sur eux leur exil à Paris, Herculano et Garrett représentent bien le type d'intellectuel portugais dont l'expérience de la prise de distance obligée d'avec le Portugal et du séjour dans la capitale de la Révolution française affecte la pensée et l'écriture.

Cette période perturbée par les soubresauts entre absolutisme et libéralisme provoqua en effet l'émigration de nombreux intellectuels qui vont importer les thèmes, les genres littéraires et les idées de l'extérieur. C'est ainsi que l'idéologie révolutionnaire française est assimilée par les protagonistes du romantisme portugais dans leur exil. L'idéal mis à la mode par la Révolution de 1830 (et qui cite celui de 1789) est à Lisbonne porté au rang de véritable mythe[14].

---

[11] Eduardo Lourenço, 1978/1997, op. cité.

[12] Représenté en 1843 dans le théâtre d'un particulier, en raison d'une interdiction, mais seulement en 1850 au Théâtre National.

[13] On s'intéressera aux conditions de sa transposition cinématographique par Joao Botelho dans le film *Quem es-tu ?* en 2001.

[14] Il en résulte que cette littérature portugaise du 19ème siècle est très marquée par l'image de la capitale française devenue son symbole ; c'est une « image lyrique » que l'on retrouve dans la

Cette dimension historique de la relation culturelle entre Lisbonne et Paris, entre Portugal et France, est très impressionnante quand on la met en perspective avec les jeux d'influence, pour le cinéma portugais contemporain, entre réception nationale et réception française[15].

## 7.2. « A partir de Garrett et d'Herculano, le Portugal, en tant que réalité historico-morale, constituera l'objet de la pulsion littéraire dominante ».

La littérature a évidemment une place centrale dans la construction du récit du Portugal comme nation, et en son sein, l'héritage de l'historiographie du 19ème siècle.

Mais au Portugal, l'adossement central de la littérature à une réflexion sur l'histoire du pays, sur son destin, et sur l'être collectif national, va bien au-delà de cette référence à l'articulation de l'historiographie et de la littérature dans la période libérale et romantique, qui, après tout, est une caractéristique partagée par bien d'autres pays, en Europe notamment (la France, dans les données spécifiques qui constituent l'influence de l'événement politique de la Révolution française ; l'Allemagne ...).

Je me laisse guider là par une déclaration sur les tendances profondes de la littérature portugaise, faite en 1975 par le penseur portugais Eduardo Lourenço qui, partant d'études de littérature portugaise et d'histoire des idées, en est venu à formuler les travaux philosophiques les plus stimulants sur « l'être portugais »[16].

C'est une déclaration qui formule, sur la littérature au Portugal, une hypothèse qu'il faut prendre au sérieux.

Cette déclaration est la suivante :

---

représentation iconographique et métaphorique de Paris ou dans les modèles de production textuelle qu'on essaye, au Portugal, de traduire, de citer, d'adapter, de transposer et de pasticher.

[15] Nous reviendrons sur ce phénomène d'interaction culturelle France/Portugal dans la 2ème partie et dans la 3ème partie.

[16] « Penseur » est le terme qui s'applique le mieux à Eduardo Lourenço, dans un pays où la pensée passe bien souvent par d'autres voies que la philosophie : « essayiste » serait trompeur, en raison des dérives journalistiques de l'essai, et « philosophe » ne serait pas vraiment approprié, ni sans doute accepté par lui. De formation philosophique, néanmoins (il fut de 1947 à 1953 assistant de philosophie à la Faculté des Lettres de Coimbra, avant d'être lecteur de portugais en France et en Allemagne, de 1953 à 1965), il fut, à partir de 1965, maître de conférences puis professeur à la Faculté des Lettres de Nice. On lui doit des études sur la littérature comme *Sens et formes de la poésie néo-réaliste* (1968), *Pessoa revisité* (1974), *Poésie et métaphysique* (1983), *Fernando Pessoa, roi de notre Bavière* (1988 et 1997), *Pessoa, l'étranger absolu* (1991), *Montaigne* (1992), *Camoes* (1994), mais aussi des travaux d'histoire des idées et sur la pensée du Portugal, que nous utilisons dans le présent travail : *Le labyrinthe de la Saudade. Psychanalyse mythique du destin portugais*, traduction d'Annie de Faria, Editions Sagres-Europa, Lisbonne, 1988, suivi en 1997 de *Mythologie de la Saudade. Essais sur la mélancolie portugaise*, Editions Chandeigne, traduction d'Annie de Faria, Paris.
Les spécialistes de sciences sociales pourront faire à son travail, tout en le reconnaissant « innovateur » le reproche d'être *« trop centré, par ailleurs, sur le plan littéraire pour pouvoir poser le problème dans toute son amplitude »* (Vitorino Magalhaes Godinho, 1985, article cité).

> *« A partir de Garrett et d'Herculano, le Portugal, en tant que réalité historico-morale, constituera l'objet de la pulsion littéraire dominante.*
> *A tel point que les œuvres dans lesquelles cette motivation, avouée ou cachée, est absente nous semblent insignifiantes ou de peu de valeur»*[17].

Ou encore, précisée ainsi :

> *« Tout porte à croire que* [notre histoire littéraire des cent cinquante dernières années] *fut orientée ou sous déterminée par l'obsédante préoccupation de découvrir qui nous sommes et ce que nous sommes en tant que Portugais »*[18]

Il y a donc d'abord cette zone de contact entre historiographie et littérature. Mais il y a, plus essentiellement, un statut particulier de la littérature portugaise, dans le mouvement même du développement de ses courants artistiques, tellement centrée sur la question nationale, sur la question du Portugal et de « l'être portugais » que Eduardo Lourenço n'hésite pas à considérer ce statut comme un statut d'exception, en relation à d'autres littératures nationales :

> *« Relire brièvement toute notre aventure littéraire dans l'optique insolite de cette auto-interprétation ne nous semble pas moins éclairant que la lecture traditionnelle, dépendante à l'excès du reflet ou de la réfraction de l'aventure culturelle de l'Occident (ou du monde)* (...).
> *En résumé : nous voulons insinuer que notre histoire littéraire des cent cinquante dernières années (et peut-être même toutes nos autres « histoires ») pourrait être envisagée dans une perspective plus légitime que celle qui consiste à l'organiser comme un cas particulier (et généralement peu brillant) de la littérature occidentale.*
> [Suit alors ce qu'on vient de citer.]
> *Ainsi tout porte à croire qu'elle fut orientée ou sous-déterminée par l'obsédante préoccupation de découvrir qui nous sommes et ce que nous sommes en tant que Portugais »*[19].

Une littérature traversée depuis Herculano et Garrett par *« l'obsédante préoccupation de découvrir qui nous sommes et ce que nous sommes en tant que Portugais », « le Portugal devenu interpellation permanente pour nous tous »* depuis la plume de Garrett, la littérature portugaise entendue comme *« interpellation du Portugal »*, voilà l'héritage de la période romantique.

---

[17] Eduardo Lourenço, « De la littérature comme interpellation du Portugal. De Garrett à Fernando Pessoa », *Mythologie de la Saudade*, 1997, op. cité. Il s'agit d'une conférence du 5 février 1975 à la Fondation Calouste Gulbenkian, à Lisbonne, dans le cadre d'un cours sur « le modernisme », Université nouvelle de Lisbonne. Cette conférence avait été précédemment publiée (avec, au sommaire, le titre erroné *« De la littérature comme interprétation du Portugal »*), dans l'ouvrage *Le labyrinthe de la Saudade*, 1988, op. cité.

[18] Eduardo Lourenço, 1988/1997, article cité.

[19] Eduardo Lourenço, 1988/1997, article cité.

## 7.3. La « génération de 70 »

### *« Lier le Portugal avec le mouvement moderne »*

Dans la seconde moitié du 19ème siècle (c'est la génération suivante), une autre connexion entre littérature et pensée historique du Portugal s'établit avec le génération dite « de 70 », appellation qui regroupe Antero de Quental (1842-1891), Ramalho Ortigao (1836-1915), Oliveira Martins (1845-1894), Teofilo Braga (1843-1924) et Eça de Queiroz (1845-1900). « Génération de 70 » désigne une pléiade d'intellectuels qui, dans les années 1870, ont pris l'initiative d'une profonde remise en question des valeurs et des mythes de la culture portugaise traditionnelle.

Ils vont être, selon l'expression d'Eduardo Lourenço, *« les premiers interpellateurs de radicaux de la réalité nationale »*.

Antero de Quental (1842-1891), poète, essayiste et réformateur politique, leader de la jeunesse étudiante de Coimbra vers 1860, dirige en mai et juin 1871 à Lisbonne, après un séjour à Paris à la fin des années 1860 où il s'est formé aux nouvelles idées socialistes du prolétariat parisien, les *Conferências do Casino Lisbonense* [Les Conférences du Casino de Lisbonne] destinées à « mettre à jour » la société portugaise dans le domaine des lettres, des arts, de la science et de la politique. Il s'agit pour les initiateurs de ces conférences de :

> *« lier le Portugal au mouvement moderne, agiter dans l'opinion publique les grandes questions de la philosophie et de la science moderne et étudier les conditions de la transformation politique, économique et religieuse de la société portugaise »*[20].

Le romancier Eça de Queiroz et l'historien Oliveira Martins - qui forma avec Ramalho Ortigao, Eça de Queiroz et Guerra Junqueiro, un groupe qu'Oliveira Martins nomma lui-même les « Vencidos da Vida » [Les Vaincus de la Vie] - furent avec Antero de Quental les trois principaux piliers de ces Conférences du Casino. Antero de Quental donna lui-même la seconde conférence du cycle, intitulée *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares* [Causes de la décadence des peuples de la péninsule][21], qui reste aujourd'hui la plus connue et la plus discutée de toutes. Ces causes étaient pour l'écrivain le catholicisme, l'absolutisme et les conquêtes, qui conduisirent le Portugal, *« pays essentiellement agricole, à dépendre, après l'euphorie d'une première prospérité trompeuse, de l'importation et de l'esclavage »*[22]. Les trois boucs émissaires de la décadence portugaise avaient alors nom : les Découvertes, l'Inquisition et les Jésuites.

### *Décadentisme*

Cette conférence constitue un repère du sentiment de *« décadence aveuglante »* et de la *« mélancolie civique et culturelle »* dans laquelle s'inscrivent les écrivains de la « génération

---

[20] Antero de Quental, « O espirito das conferências » [L'esprit des conférences], conférence inaugurale du 22 mai 1871 (en pleine Commune de Paris !), au Casino Lisbonense.

[21] Antero de Quental, conférence inaugurale du 27 mai 1871 au Casino Lisbonense.

[22] Ana Maria Martins, article « Casino, Conferências do » du *Dicionario Enciclopedico da Historia de Portugal,* 1989, op. cité.

de 70 » quand ils comparent le Portugal à l' *« exemple de civilisation »* que représente l'Europe de la révolution industrielle et de la *« révolution culturelle du 19ème siècle »* :

> *« Le 19ème siècle* [entendre : après Herculano et Garrett, c'est-à-dire dans sa seconde moitié] *fut celui où, pour la première fois, des Portugais mirent en cause, sur tous les plans, leur image de peuple à vocation autonome, aussi bien du point de vue politique que culturel. Que nous ayons mérité d'être un peuple, un peuple ayant sa place sur la scène universelle, était indiscutable. Nous nous interrogions seulement, par la bouche d'Antero de Quental et de certains écrivains de sa génération, sur le point de savoir si nous étions encore viables, étant donné notre décadence aveuglante - du moins pour eux ».*

C'est ce qu'écrit Eduardo Lourenço[23], qui souligne que ni Herculano ni Garrett n'avaient ressenti à ce point cette « décadence », même si elle ne leur fut pas étrangère. Le Portugal devient alors dans son intelligentsia un objet de sarcasme et d'ironie. Eduardo Lourenço souligne que le roi lui-même peut alors désigner son royaume comme une « porcherie » ou un « nid à poux » :

> *« Nous commençâmes alors moins à souffrir à cause de l'état du Portugal, de ses malheurs ou de ses catastrophes politiques, que de l'existence portugaise pressentie, décrite, critiquée, comme une existence diminuée, une singerie grossière de l'existence civilisée et dynamique »*[24].

Avec la « génération de 70 », et spécialement avec Antero de Quental, l'ambition d'extraire un autre Portugal du Portugal quotidien, mesquin et décevant procède d'un amour du pays qui relève de la catégorie des amours malheureuses[25] et alors :

> *« La scission constatée entre le Portugal réel et le Portugal rêvé et désiré devient une forme mentale et se voit élevée à une sorte de dignité ontologique »*[26].

Et à la fin du siècle, *« l'être et le destin du Portugal comme destin d'aventure littéraire allaient devenir une véritable obsession »*[27].

---

[23] Eduardo Lourenço, « Psychanalyse mythique du destin portugais », dans *Le labyrinthe de la Saudade*, Editions Sagres-Europa, Lisbonne, 1988.

[24] Eduardo Lourenço, « Psychanalyse mythique du destin portugais », article cité, 1988.

[25] Antero de Quental est alors *« la première conscience portugaise séparée d'elle-même, irréductiblement double »*, en quoi Eduardo Lourenço voit, bien qu'elle ne soit pas objectivée chez Antero de Quental, *« le germe de la structure hétéronymique de la culture postérieure »* du Portugal, dont Fernando sera le théoricien.

[26] Eduardo Lourenço, « De la littérature comme interpellation du Portugal », article cité, 1988/1997.

[27] On ne revient pas ici sur la réponse à ce décadentisme qu'a tentée Guerra Junqueiro en promouvant le thème patriotique et anti-monarchique (pour lui, la cause des malheurs du Portugal est la monarchie, comme « mauvais berger ») dans la secousse provoquée par l'Ultimatum britannique, évoqué plus haut ; pas plus qu'on ne développe sur le « saudosismo » et la « Patrie-saudade » de Teixeira de Pascoes (1877-1952), qui érige une philosophie de la saudade comme étant *« le sang même, le stigmate, le profil éternel »* de l'être portugais (il dit la « Race », dans la langue de l'époque).

## 7.4. Fernando Pessoa, un « sébastianisme rationnel » du 20ème siècle

Au début du 20ème siècle, la revendication affirmée par le poète Fernando Pessoa, exprimée en 1915 dans la revue *Orfeu*, qu'il dirige avec Mario de Sa Carneiro, de *« créer un art cosmopolite dans le temps et dans l'espace »* et de *« dénationaliser au maximum l'art moderne, d'accumuler en lui toutes les parties du monde »*, ne l'empêche pas de réinterpréter le grand procès que la « génération de 70 » a fait à la réalité nationale.

Fernando Pessoa va s'intéresser au mythe du sébastianisme, réunissant des notes en vue d'un livre qu'il projetait d'écrire sous titre de *Commentaire majeur des prophéties de Bandarra*, et rédigeant partiellement un texte sur le 5ème Empire[28] :

> *« Je sens »*, écrivait Pessoa dès 1914 à Sampaio Bruno, *« que m'attire le mystérieux et peut-être très important phénomène national nommé Sébastianisme »*,

rappelle Judith Balso[29], pour qui l'écrivain, quand il *« décide d'investir le mythe, un mythe qui circule au Portugal comme une croyance active »* dans *Mensagem*, en 1934 :

> *« se propose de transformer le mythe d'un retour du roi disparu en une capacité réelle à* 'conquérir une Distance' *de l'intérieur même de la désorientation qui affecte le Portugal contemporain »*,

désorientation liée aux divisions et aux troubles politiques que le pays connaît au lendemain de la guerre de 1914-1918, notamment sous la forme de l'instabilité extrême et de l'affaiblissement de la République.

La reprise par Pessoa du mythe sébastianiste ne procède pas, dans l'interprétation de Judith Balso, de l'intention de *« battre le rappel d'une identité perdue »* ni de faire *« retour vers une origine imaginaire »*. Elle s'inscrit dans l'affirmation de la vocation universaliste du Portugal, dont *« la première découverte a été de découvrir l'idée de découverte »* (Pessoa) :

> *« Pessoa construit avec le mythe sébastianiste l'intrication suivante : 'Don Sébastien est le Portugal : le Portugal qui a perdu sa grandeur avec Don Sébastien et qui ne réussira à la retrouver qu'avec son retour, un retour symbolique'. Et ce qui doit faire ainsi retour, c'est la vocation universaliste du Portugal, attestée par l'essence des Découvertes portugaises : 'Les Découvertes sont un acte culturel (...)' soutient Pessoa.* 'Nous avons créé ainsi le monde moderne ; car notre première découverte a été de découvrir l'idée de découverte' »[30].

Il s'agit pour Pessoa que le Portugal renoue avec une ambition universelle, qu'il :

---

[28] *Obra em Prosa de Fernando Pessoa. Portugal, Sebastianismo e Quinto Império*, préface, introduction, notes et organisation de Antonio Quadros, Europa-América, Lisbonne, 1986.

[29] Judith Balso, *Pessoa, le passeur métaphysique*, Le Seuil, Paris, 2006.

[30] Judith Balso, op. cité, 2006.

*« décide que son avenir est devant lui et non dans le ressassement d'une grandeur disparue, ce qui exige d'identifier sans erreur la nouvelle figure de son destin »*[31].

Eduardo Lourenço s'attache également à séparer le « nationalisme » de Pessoa de l'interprétation qu'ont voulu en faire quelques « para-idéologues » de l'ancien Régime, pour justifier *« un esprit de croisade tout entier tourné vers le passé et non vers le futur tel que Pessoa l'avait imaginé ».*

## *Une tradition littéraire qui perdure*

Pessoa fut ainsi pendant la première moitié du 20ème siècle, au Portugal, un acteur décisif de *« la littérature comme interpellation du pays ».*

Après un contexte salazariste qui a produit que les historiens sont nombreux à s'être longtemps tenus à l'écart de l'histoire politique et de l'objet « histoire nationale », compte tenu de la confusion des terrains entre science historique et idéologie, confusion qui était plus risquée au Portugal qu'ailleurs[32], et dans un pays où les années 1980 seulement marquèrent un retour de la préoccupation pour la question nationale chez les historiens portugais (comme ailleurs, en France par exemple), il est établi que la littérature romanesque contemporaine, avec José Saramago et Antonio Lobo Antunes comme figures majeures de référence, n'a nullement cessé, dans cette tradition du *« meilleur de la littérature portugaise »*, d'occuper ce rôle de l'interpellation du pays.

Il est possible aussi qu'on puisse trouver, dans le roman portugais contemporain, des traits qui prolongent ce regard de désenchantement sur le pays, tel qu'il a été porté les écrivains de la fin du 19ème siècle.

Nous ne trancherons pas ici le point de savoir si cette littérature contemporaine s'est, ou non, située dans l'horizon de la tâche qu'Eduardo Lourenço fixait à ses auditeurs de cette conférence de 1975, au lendemain d'une *« Révolution tombée du ciel (militaire) »* en en appelant les Portugais à enfin « se voir tels qu'ils sont » et à « se comprendre en termes réalistes » :

*« Le moment est venu d'exister* [il prononce ces mots le 5 février 1975, dix mois après le 25 Avril] *et de nous voir tels que nous sommes. Qu'une fois au moins, dans une existence multiséculaire, nous tirions profit de la douloureuse leçon d'un aveuglement qui se voulut inspiration divine et patriotique, pour nous comprendre en termes réalistes, en inventant une relation avec le Portugal dans laquelle nous puissions nous voir sans ressentiment funèbre et sans délire pathologique ».*

---

[31] Judith Balso, op. cité, 2006.

[32] José Mattoso, « Histoire nationale et nationalisme », 1985 : « *Les raisons qui expliquent cette authentique répugnance des historiens pour l'histoire nationale et pour l'histoire politique, surtout pour la première, sont compréhensibles (...). De fait, même au Portugal, et en dépit d'une forte pression du régime, l'idéologie en vigueur jusqu'à l'année 1974 a donné des résultats si peu convaincants en termes scientifiques, qu'elle contribuera seulement à séparer chaque fois plus une chose* [le discours scientifique] *et l'autre* [le discours politique et idéologique], *comme s'ils étaient, finalement, incompatibles ».*

# Chapitre 8

# Patrimonialisation nationale Interventions patrimoniales sur Lisbonne, ville capitale

*« C'est avec une force toute particulière, au plan de la nation que fut originellement défini le patrimoine »*, rappelle l'ethnologue Daniel Fabre dans son introduction à *L'Europe entre cultures et nations*, publication des actes du colloque « européen » de la Mission du patrimoine ethnologique à Tours, en 1993[1].

Cette fonction du patrimoine s'est appliquée au temps de l'affirmation des nations modernes, à partir de la fin du 18ème siècle : cette patrimonialisation nationale a nourri la formation de l'imaginaire dont Benedict Anderson fait la clef de la définition de la nation moderne, *« communauté politique imaginaire* [imagined], *et imaginée comme intrinsèquement limitée et souveraine »*[2], Anderson qui souligne, dans ce travail de l'imaginaire, les rôles de l'imprimé, celui de la carte géographique mais aussi celui du musée.

En même temps, elle connaît une autre existence, dans notre temps, contemporain celui-là, où de vieilles nations connaissent un amoindrissement du sentiment et de la réalité de leur rôle mondial :

> *« En Angleterre »*, écrit Arjun Appadurai[3], *« l'industrie du patrimoine a travaillé à la création d'un paysage de patrimoine, de conservation, de monuments et d'un espace historique anglais, au moment même où le rôle de la Grande-Bretagne en tant que puissance mondiale s'érodait considérablement ».*

On voudrait donner, dans cette septième rubrique consacrée au « récit de l'Etat-nation », des éléments de repère et d'analyse sur quelques processus de patrimonialisation nationale par le monument, dans la capitale, Lisbonne, à partir du moment où idée nationale et idées libérales vont fusionner, soit à partir de la seconde moitié du 18ème siècle.

Il est en effet légitime de saisir les processus de cette patrimonialisation nationale dans l'espace de Lisbonne, plus que dans celui de quelque autre grande ville du Portugal, comme Porto, au nord ou Coimbra, au centre.

L'écrivain portugais Miguel Torga écrit ainsi[4] :

---

[1] *L'Europe entre cultures et nations*, Actes du colloque de Tours, décembre 1993, Mission du Patrimoine ethnologique, Collection « Ethnologie de la France », Regards sur l'Europe, Cahier n°10, Editions de la maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1996.

[2] Benedict Anderson, 1983, op. cité (La Découverte et Syros, Paris, 2005).

[3] Arjun Appadurai, 1996, op. cité (Editions Payot et Rivages, Paris, 2005).

[4] Miguel Torga, *Portugal*, Editions José Corti, Paris, 1996. Traduit du portugais par Claire Cayron.

*« Lisbonne, point de rencontres de l'Histoire, n'a pas l'immuabilité psychologique de Porto ou de Coimbra, égales à elles mêmes depuis le commencement de la Nation, et peut-être faut-il la voir un manuel à la main, envisager sa signification profonde en fonction du temps.*
*Et distinguer alors la cité médiévale d'Alvaro Pais*[5] *et de Fernao Lopes*[6] *prenant la tête d'une révolution sociale ; celle de la Renaissance, l'aventurière cité de Vasco de Gama et de Camoes découvrant les mondes et les chantant ; la ville sensuelle et régressive de Dom Joao V*[7]*, abusivement gaspilleuse et corruptrice ; celle, livide et planifiée, du Marquis de Pombal*[8] *mettant le pays entier dans les brancards ; la ville romantique et libérale de Garrett et d'Herculano, réformatrice de l'âme et du corps – et celle d'aujourd'hui ...*
*La suivre dans ses vicissitudes au cours des ans, depuis que le Maure dut s'en retirer sous le coup des échelles et des flèches*[9]*, jusqu'à notre époque où l'on prend des châteaux en tombant du ciel ».*

Ou, comme le dit Teresa Rita Lopes, spécialiste de la vie et de l'œuvre de Fernando Pessoa, à propos d'un « guide » consacré par le poète en 1925, à Lisbonne[10] :

---

[5] Alvaro Pais, chancelier des rois Pedro I (1357-1367) et Fernando (1367-1383). Selon la chronique de Fernao Lopes, il eut un rôle décisif dans la « révolution » de 1383-1385, où le peuple et la « bourgeoisie » de Lisbonne, après la grave dépression du milieu du 14ème siècle (famine de 1333, peste noire, recul démographique, recul des surfaces cultivées, conflits du travail) et face à la crise de succession de D. Fernando, imposent, dans une Lisbonne assiégée pendant cinq mois par le roi de Castille, l'indépendance du royaume de Portugal vis-à-vis du royaume de Castille, ainsi que l'arrivée sur le trône du « Mestre de Avis », devenu Joao 1er, et premier roi de la dynastie d'Avis.

[6] Fernao Lopes, probablement né en 1384 ou 1385, nommé en 1418 *« gardien des écritures de Tombo »*, c'est-à-dire chef des archives du royaume, en même temps que *« écrivain des livres du roi Joao 1er »*, est considéré unanimement comme le plus grand chroniqueur médiéval portugais. Il est spécialement considéré comme « le » chroniqueur des événements de 1383-1385. Il s'est beaucoup distancé de toute l'historiographie qui le précédait, il manifesta une préoccupation pour le caractère économique, et non seulement politique et psychologique, des causes des événements, et fut notamment capable, à la différence de ses contemporains (comme l'était Froissart), de comprendre que les « acteurs de l'histoire » n'étaient pas que des individus, ou que les individus exceptionnels, mais aussi des collectifs.

[7] Le roi Joao V (1689-1750), dit « le magnanime », quatrième monarque de la dynastie de Bragance, a régné du 1er janvier 1707 à 1750. Son règne est associé à la consolidation du pouvoir du Portugal sur le Brésil et à la valorisation de cette vaste colonie, en même temps qu'à un usage souvent jugé trop prodigue, et somptuaire, des richesses qui en procédaient.

[8] Sébastiao José de Carvalho, marquis de Pombal (1699-1782), diplomate en poste à l'étranger entre 1738 et 1749 (à Londres et à Vienne), puis au pouvoir à Lisbonne entre 1750 et 1777, soit pendant le règne du roi José 1er. Voir plus loin : *« Du 'despotisme éclairé' au libéralisme : l'intervention patrimoniale de la fin du 18ème siècle et du 19ème siècle sur Lisbonne, une ville des « Lumières ».*

[9] La victoire d'Afonso Henriques, appuyé, en mai 1147, dans le siège de Lisbonne, par la flotte des Croisés en route pour la Palestine (forte de deux cent bateaux et de quinze mille hommes), intervint le 25 octobre 1147. La ville était maure depuis 716. Lisbonne ne devient capitale du royaume qu'en 1255, par décision du roi Afonso III, qui y centralise les services de sa chancellerie, une fois qu'il s'est assuré de la conquête définitive, sur les maures, des territoires du sud, inclusivement l'Algarve (1249-1250).

*« Lisbonne est davantage qu'une ville, c'est sa patrie toute entière qui s'y trouve concentrée »* [11].

## 8. 1. Une division du travail de « panthéonisation » : « panthéon royal » et « panthéon national »

Le Portugal pratique une division du travail dans la « panthéonisation » de son passé monarchique et de l'histoire de l'Etat-nation.

Cette division dans la « panthéonisation » des monarques répond à une indiscutable hiérarchie : il y a à Lisbonne deux panthéons, un « panthéon national », aux Jéronimos, et un « panthéon royal », à Sao Vicente de Fora.

Et un paradoxe : les rois de l'époque de l'affirmation de l'Etat-nation moderne sont dans le panthéon royal !

### *Le panthéon « royal » de Sao Vicente da Fora, marque de la victoire des libéraux sur les absolutistes*

Si la dynastie d'Avis (1385-1580), associée à la féconde période expansionniste des Découvertes (entre 1415, prise de Ceuta au Maroc, et 1565, publication à Lisbonne des *Lusiades*), est « panthéonisée » au monastère des Jéronimos, à Belem, c'est la grandiose église Sao Vicente da Fora (Saint-Vincent-hors-les-murs, près du château médiéval de Lisbonne, qui accueille, depuis 1855, le « panthéon royal de la maison de Bragance »[12].

A Sao Vicente de Fora, le monastère bâti par le roi fondateur du royaume du Portugal et vainqueur de Lisbonne, puis rebâti par le roi de Castille usurpateur de l'indépendance portugaise (1580-1640), on trouve les rois du Portugal issus de la « Restauration » contre l'Espagne » (1640), avec une prime aux rois de la monarchie constitutionnelle. On y trouve les sépultures des Bragance, de Joao IV (le fondateur, en 1640, de la dynastie, qui y fut le

---

[10] Fernando Pessoa, *Lisbonne* (1929), Collection « Odyssées », éditions 10/18 et éditions Anatolia, Paris, 1994 pour l'édition espagnole, 1995 pour l'édition française. Selon Pessoa, il s'agit d'« *un guide qui distille un chant d'orgueil et de gloire du patrimoine artistique, historique et culturel de la langue portugaise, des Portugais et de Lisbonne, qui n'est rien d'autre que la synthèse du pays* ».

[11] Rogelio Ordonez Blanco, dans son « Introduction », à *Lisbonne*, de Fernando Pessoa, op. cité, page 10, 1994/1995.
L'auteur ajoute : « *A Durban* [où il a grandi de l'âge de huit ans, en 1896, à celui de 17 ans, où il regagne Lisbonne], *Pessoa a eu l'occasion de constater la grande méconnaissance que l'on a en général des Portugais et du rôle qu'ils ont joué dans l'histoire de l'humanité, et il songe sérieusement à la nécessité d'écrire un guide qui permettrait de hisser son pays au rang qui lui revient de droit (...). Le guide que voici est le résultat de cette idée originale qui, sous le titre global de* Tout sur le Portugal *aurait du être le reflet écrit de l'histoire passée et présente des Portugais, de leurs grands événements et de leurs découvertes, ainsi que de leur très importante contribution à l'histoire du monde. Le projet s'est finalement réduit (du moins, peut-on le penser) à ce simple guide* » qui, découvert dans ses papiers, a finalement vu le jour à Lisbonne en 1992.

[12] Par décision du prince allemand D. Fernando II, second époux de la reine D. Maria II. Cet imposant monastère fut fondé en 1147 par le roi Fernando Henriques, premier roi du Portugal, en remerciement à Saint Vincent, pour le succès dans la reconquête de Lisbonne sur les maures, et rebâti en 1580-1627 pour Filipe II d'Espagne, sur un plan proche du palais de l'Escurial à Madrid.

premier transféré, en 1856), à celles de D. Carlos et son fils D. Luis Filipe (assassinés en 1908 à Lisbonne).

Ce panthéon « royal » fut, après la proclamation de la République, en 1910 :

> *« confié à la garde du Comité central pour l'application de la loi de séparation de l'Eglise et de l'Etat, lequel mérite »*, nous dit Fernando Pessoa, *« les plus grands éloges pour le soin qu'il a pris du caveau royal »*[13].

Ce panthéon accueille également deux figures considérées comme des héros des luttes libérales, le duc de Saldanha et le duc da Terceira. Le « panthéon » de Sao Vicente de Fora affirme donc la victoire des libéraux sur les absolutistes, notamment avec la présence des restes de D. Pedro IV, roi du Portugal et empereur du Brésil, qui s'est illustré, dans « les luttes libérales » comme partisan du gouvernement constitutionnel contre son frère Miguel, partisan de l'absolutisme.

## *Le monastère des Jeronimos, à Belem, « panthéon national »*

Le monastère des Jéronimos, grand monument de la période manuéline, est le panthéon « national », bien qu'il ne soit pas officiellement déclaré comme tel : c'est dans la nef de l'église du monastère qu'on a disposé les tombeaux, édifiés en 1894, de Vasco de Gama et de Camoes, à côté de ceux de plusieurs rois et infants de la dynastie d'Avis (dont Manuel 1$^{er}$ et Joao III).

Y sont donc honorées les grandes figures littéraires de la nation (la Renaissance avec Camoes, le romantisme avec Almeida Garrett, Alexandre Herculano, Guerra Junqueiro, puis aujourd'hui le modernisme avec Fernando Pessoa[14]), dans le même lieu que la figure du plus illustre des navigateurs portugais (Vasco de Gama) et celles des rois de la période fastueuse et optimiste des Découvertes ; avec un tombeau, sans cadavre, pour le roi Sébastien, le responsable du désastre d'Alcacer-Quibir (1578). C'est ce panthéon national que les touristes visitent.

Ce monastère des Jéronimos (du nom de l'ordre de Saint Jérôme, un ordre religieux d'origine italienne entré au Portugal au début du 15$^{ème}$ siècle, mais qui n'y fut florissant qu'à la fin du siècle), à Belem, dont la construction dura un siècle, est associé aux aventures maritimes et aux Découvertes portugaises[15]. Le monastère dominait le port « d'outremer »,

---

[13] Fernando Pessoa, en 1925, dans *Lisbonne*, 1994, op. cité.

[14] L' « observateur » Fernando Pessoa sera rattrapé par la patrimonialisation nationale : dans le mouvement de réévaluation de sa place dans l'histoire nationale, dans les années 1990, on a installé dans la nef des Jeronimos les restes du poète Fernando Pessoa, exhumés du Cemeterio dos Prazeres, où il avait été enterré, dans un oubli relatif de l'opinion portugaise, à sa mort.

[15] Selon certains, il aurait été fondé en 1496, sur l'emplacement d'une chapelle fondée par Henri le Navigateur, antérieurement à l'expédition de Vasco de Gama, en 1497, qui partit de la plage, proche, de Restelo, non sans être venu, avec son équipage, préalablement à ce départ, prier dans la chapelle du monastère[15]. Selon d'autres[15], sa construction n'en a été ordonnée qu'en 1507, *« ordonnée par le roi [D.Manuel] sur la plage dont Vasco de Gama partit pour découvrir le chemin maritime pour l'Inde, et en sa mémoire »* (A.H. de Oliveira Marques, *Breve Historia de Portugal*, Editorial Presença, Lisbonne, 1995, page 185). La solution de cette divergence (qui n'est pas sans conséquences, quant à l'antériorité, ou non, de la décision royale par rapport à la date du départ de l'expédition de Vasco de Gama) semble être dans la distinction entre la bulle de fondation du monastère (1496) et la pose de la

sur le Tage, et que seules les richesses rapportées d'Orient par les vaisseaux portugais qui permirent au roi D. Manuel (qui régna de 1495 à 1521) permirent, notamment par le prélèvement d'une taxe sur le commerce des épices, d'en faire un des monuments les plus prestigieux de son royaume, dans une architecture et une sculpture aujourd'hui (et depuis la moitié du 19ème siècle) dites, pour ces raisons, « manuelines »[16], et dont une des caractéristiques est de contenir des références explicites au monde marin et aux voyages maritimes.

Le dernier usage commémoratif du monastère des Jéronimos sera pour sceller l'image du nouveau destin européen du Portugal : c'est dans son cloître manuélin qu'on organisa, en janvier 1986, la cérémonie solennelle de signature de l'adhésion du Portugal à la Communauté économique européenne. Nous y reviendrons plus loin.

## 8.2. Du « despotisme éclairé » au libéralisme : l'intervention patrimoniale de la fin du 18ème siècle et du 19ème siècle sur Lisbonne, une ville des « Lumières »

La patrimonialisation nationale du 19ème siècle s'exerce dans le cadre de la Lisbonne « pombaline » issue de la reconstruction de la ville opérée après 1755. On s'intéresse en effet ici à l'urbanisme et aux monuments édifiés[17] dans la partie de la capitale reconstruite après le tremblement de terre de 1755, suivi d'un raz-de-marée et d'un immense incendie, dans lesquels Lisbonne s'est trouvée largement détruite, et notamment dans sa partie basse, nommée « Baixa », dans la vallée qui, au pied du château maure, puis médiéval, descend vers les rives du Tage :

> *« Le 1er novembre 1755, Lisbonne, ville d'un quart de million d'habitants, fut secouée par un tremblement de terre d'une ampleur jamais enregistrée et ravagée par un incendie qui termina l'œuvre de destruction des éléments en furie. 10000 morts, les deux tiers des maisons réduites à l'état de ruines fumantes, la vieille capitale n'était plus qu'un désert de pierres et de décombres »*[18].

---

première pierre de la construction (1502). C'est la présentation qu'en fait Antonio Dias Miguel, dans sa notule « Jéronimos » du *Dicionario Enciclopedico da Historia de Portugal,* 1989, op. cité.

[16] Le terme de « manuelin » appliqué à l'art de cette première moitié du 16ème siècle, est apparu en 1846 sous la plume de l'historien brésilien Varnhagen (Robert Durand, *Histoire du Portugal*, collection « Nations d'Europe », Paris, Hatier, 1992).

[17] Les dates de construction et d'inauguration des ensembles urbains et des monuments proviennent de : « Levantamento et selecçoa final « (Fatima Ferreira, Paula Alves, Fernando Da Silva, José Carvalho, Raul Cerejeiro, Luis Pereira et Teresa da Ponte), dans le *Guia urbanistico et arquitectonico de Lisboa,* Association des architectes portugais, Lisbonne, 1987, ouvrage publié avec le soutien de la Municipalité de Lisbonne, de la Fondation Calouste Gulbenkian, et de l'Institut Portugais de la patrimonialisation culturelle.

[18] José Augusta França, « La Lisbonne du Marquis de Pombal, un programme éclairé », dans *Une ville des Lumières : la Lisbonne de Pombal*, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, Paris, 1988. On estime que 17000 des 20000 maisons existantes furent détruites ou rendues inhabitables par le tremblement de terre, puis l'incendie et le raz-de-marée qui l'ont suivi.

### *Une ville nouvelle, une ville des « Lumières »*

Cette reconstruction donne lieu à une Lisbonne « pombaline », du nom du Marquis de Pombal, le ministre du :

> *« despotisme éclairé qui commença au Portugal avec le règne de D. José, surtout à partir de 1755 (...), despotisme de Pombal qui survécu à son créateur, se maintenant comme doctrine générale de gouvernement pendant plus de quarante ans, jusqu'à la révolution libérale de 1820 »*[19].

Le Marquis de Pombal en planifia la reconstruction, *« en imposant au site* [détruit] *une structure mentale qui était celle des Lumières »*[20] et en optant pour une reconstruction systématique et intégrale sur la base d'un plan géométrique, en damier :

> *« A peine les échos du tremblement de terre s'étaient-ils tus que Pombal rêvait déjà d'une ville renouvelée qui puisse être une ville nouvelle, la capitale de son royaume, la scène où il avait hâte de jouer sa propre pièce (drame, tragédie, tragi-comédie ...) réformatrice, dans le cadre d'une pensée des Lumières que la mémoire de Colbert et les contradictions d'un opportunisme empirique rendaient difficile à définir »*[21].

> *« Lisbonne fut ainsi la première des villes modernes en Europe qui ne se bornait pas à aligner de nouveaux quartiers à côté des anciens, mais qui renouvelait complètement son image* (...). [Pour le ministre Pombal] *Lisbonne deviendra la capitale de « son » royaume, le haut lieu de ses réformes qui y ont bouleversé l'ancienne société baroque nationale »*[22].

Dans la partie basse de la ville, qui concentrait les activités politiques et commerciales, on réorganisa alors une ville moderne (incluant par exemple des promenades pour piétons, des trottoirs, et un très novateur réseau d'égouts) et porteuse d'une nouvelle mentalité urbaine, autour de trois places qui existaient antérieurement (Terreiro do Paço, Rossio et Figueira),

---

[19] A.H. de Oliveira Marques, 1995, op.cité. S'agissant de « l'iluminismo » (l'esprit des Lumières) au Portugal, Oliveira Marques ajoute : *« On a coutume de faire le parallèle entre le vaste ensemble de principes et d'actes connu sous le nom de* Lumières ou Iluminismo *et la doctrine politique du* Despotisme éclairé, *interprétant souvent le second comme une conséquence du premier. Malgré tout, le Despotisme éclairé s'expliquera bien mieux comme une phase tardive de l'absolutisme monarchique, beaucoup plus en connexion avec les grandes transformations que l'Europe a connues au 18ème siècle que comme l'unique influence de cette attitude philosophique ».*

[20] José-Augusta França (Université nouvelle de Lisbonne), dans « L'art au Portugal », *Portugal, Madère, Açores*, Hachette, 1989.

[21] José Augusta França, 1988, opus cité. La conjoncture du tremblement de terre acheva de donner au ministre Pombal un ascendant total et sur le roi, et sur le royaume, de sorte qu'il gouverna sans partage de 1755 à 1777. Le Marquis de Pombal mit notamment au pas l'Eglise, les jésuites (et leurs missions au Brésil) et l'Inquisition.

[22] José-Augusta França, 1989, op. cité.

articulées par et autour d'un rectangle relativement ouvert de rues régulièrement ordonnées, où les immeubles furent édifiés suivant un plan homogène.

Cette Lisbonne pombaline fut, les décennies suivantes, non seulement étendue, mais surtout réinterprétée du point de vue de la patrimonialisation monumentale contemporaine de la fin de la monarchie absolue, que ce soit dans la période romantique, marquée par l'affirmation des idées libérales, avec la révolution libérale de 1820, ou dans la seconde moitié du 19ème siècle, marquée par le développement des oppositions entre camp libéral (et républicain) et camp traditionaliste (avec notamment un grand plan d'ensemble de 1856 à 1864, dit « plan d'améliorations de la capitale »).

De l'examen des dispositifs monumentaux et commémoratifs du centre de Lisbonne, tel qu'il fut, pendant ce siècle, reconstruit et étendu, on retiendra, du point de vue patrimonial, une quadruple cohérence :

1. Sur la rive du Tage, lieu historique du pouvoir royal, la symbolique d'une limitation, par la bourgeoisie, de ce pouvoir royal : au lieu de « l'Esplanade du Palais » d'avant 1755, une place « du Commerce ».
2. Sur le « forum » de la ville, la prise du pouvoir des libéraux et des romantiques : le Théâtre national à l'emplacement de l'ancien Palais de l'Inquisition, dans une période d'édification de nouveaux « temples » de la culture bourgeoise, là où la ville ne comptait, avant 1755, que des églises.
3. Sur le prestigieux axe central de la ville du 19ème siècle : la célébration de la Liberté, encadrée par la célébration de l'Indépendance nationale et par celle de la modernisation de l'Etat.
4. Dans le quartier des théâtres, des librairies et des éditeurs, la patrimonialisation, par le monument, des poètes nationaux.

## *Au lieu de l' « Esplanade du Palais », une place du Commerce : la symbolique d'une limitation, par la bourgeoisie, du pouvoir royal*

La construction de l'ensemble urbain de Terreiro do Paço (Esplanade du Palais), sur le site de l'ancien Palais Royal, détruit dans le tremblement de terre, est commandée par le Marquis de Pombal à l'architecte Eugénio dos Santos par un décret du 16 janvier 1758, et elle s'exécute, si on en retient tous les éléments, sur la période 1772-1840.

Le roi José 1er est contemporain du tremblement de terre et de cette reconstruction pombaline (il « règne » entre 1750 et 1777), mais il est aussi le roi auquel le Marquis de Pombal a pris le pouvoir effectif.

Quoique que le monument central de la place rende hommage au roi[23], non seulement le Marquis de Pombal n'y est pas oublié (pas plus qu'il n'est absent de la liste des héros de l'Arc

[23] Un Arc de triomphe, *« indubitablement l'un des plus grands d'Europe »,* ouvre la place en son nord : *« Il porte la date de date de 1873, mais (...) sa construction a commencé en 1755. Le groupe allégorique qui le surmonte (...) personnifie la Gloire couronnant le Génie et le Courage ; et les personnages allongés qui représentent le Tage et le Douro, ainsi que le statues de Nuno Alvares, Viriato, Pombal et Vasco de Gama, sont l'œuvre du sculpteur Vitor Bassos »,* écrit Fernando Pessoa. Une statue équestre, située au centre de la place, haute de quatorze mètres, représente le roi D. José 1er et célèbre la reconstruction de la ville. Elle fut inaugurée en 1775, la construction de la place n'étant pas encore achevée : *« Son piédestal est orné de sculptures (...) retraçant la reconstruction de Lisbonne après le grand tremblement de terre. On distingue un personnage guidant un cheval qui foule des ennemis sous ses sabots, un autre tenant les palmes de la Victoire ; la Renommée fait partie*

de triomphe qui ouvre la place, mais celle-ci change significativement de nom, puisque de « Esplanade du Palais » [Terreiro do Paço] elle devient, signe des temps de l'affirmation bourgeoise, « Place du Commerce » [Praça do Comercio] :

> *« La place du Rossio, avec ses doubles toits germaniques (de Charles Mandel) et surtout la magnifique Place du Commerce (d'Eugénio dos Santos), ouverte sur le Tage, se détachent de l'ensemble* [de la reconstruction pombaline], *lui imposant une monumentalité qui, dans le second cas, porte une signification symbolique, car il s'agit d'un hommage à une classe marchande sur laquelle s'appuyait la politique de Pombal et dont les capitaux assuraient la reconstruction de la ville.*
> *Au milieu de la cette place, qui morphologiquement est une place royale, se dresse la statue équestre de José 1^er^ due à Machado de Castro, heureux point final d'un discours idéologique terminé peu avant la mort du roi et la chute conséquente de son ministre* 'éclairé' »[24].

Alliant monumentalité et fonctionnalité, la nouvelle place ménage, dans les immeubles à arcades qui l'encadrent, l'affectation d'espaces aux principaux ministères, à leurs administrations centrales et aux autres services publics[25].

Mais il n'est donc pas indifférent que la reconstruction de la place n'ait pas inclus la reconstruction du Palais Royal : il n'y a donc plus de Palais Royal au centre de la nouvelle Lisbonne de Pombal, et le roi ne quittera donc plus sa résidence périphérique de Belem (le palais construit en 1700[26]), ou le palais néo-classique d'Ajuda, seulement mis en construction en 1802, et d'ailleurs inachevé.

Il n'est pas non plus indifférent que, par contre, cette reconstruction de la Lisbonne nouvelle compte en son centre, tout près du site de l'ancien Palais Royal, la « praça do Municipio » (Place de la Mairie) qui y accueillera plus tard le bâtiment monumental de l'Hôtel de Ville de Lisbonne.

---

*d'un autre groupe (...). Outre ces décorations, on peut voir les armes de la famille royale et le portrait du Marquis de Pombal, ainsi qu'une allégorie représentant la Générosité du monarque occupée à rebâtir Lisbonne en ruine »* (Fernando Pessoa).

[24] José-Augusta França, 1989, op. cité.

[25] *« Tous les principaux services publics y sont installés »*, écrit Fernando Pessoa en 1925, *« les ministères (sauf celui des Affaires étrangères), les bureaux des Postes et des Télégraphes, les douanes, les Services du procureur général de la République, le tribunal administratif, le bureau central de la Croix-Rouge, et autres »* (Lisbonne, 1995, op. cité).

[26] Devenu en 1910 la résidence officielle du Président de la République.

### *Sur le « forum » de la ville, la prise de pouvoir symbolique des libéraux et des romantiques : le Théâtre national à l'emplacement de l'ancien Palais de l'Inquisition*

> *« La ville* [du Marquis] *de Pombal n'avait pas d'autres monuments que les églises, mais la société bourgeoise qui l'avait bâtie ne cessa de développer sa puissance »*[27].

C'est à cette période qu'on doit la construction de nouveaux « temples », caractéristiques à la fois du nouveau pouvoir et de la nouvelle sociabilité de la bourgeoisie, comme de sa relation aux arts, dont ceux qui soient capables de « chanter » la geste nationale : outre l'Opéra (l'Opéra de Sao Carlos, qui remplaça en 1792 l'Opéra royal détruit en 1755), le Conservatoire national (installé dans un ancien couvent) et le Théâtre Dona Maria II (1843-1846)[28], ces deux derniers étant institués sous l'impulsion d'Almeida de Garrett, poète et dramaturge romantique, dont l'œuvre politique et littéraire s'est attachée à la construction d'une image du Portugal[29].

Le nouvel ensemble urbain, reconstruit, de la place du Rossio, qui fut de longue date le centre de la vie sociale, fut achevé autour de 1840. Si une statue centrale y honore le roi Pedro IV[30], le théâtre[31] est encore nommé aujourd'hui, dans la presse et la conversation publique, « théâtre Dona Maria II. « Don Pedro IV » et « Dona Maria II » : d'un point de vue commémoratif, cette place D. Pedro IV est donc dédiée aux monarques contemporains de sa construction, et identifiés au camp libéral dans la période troublée que le Portugal traverse dans le deuxième quart du 19ème siècle, que ce soit la régence de Pedro IV de 1831 à 1834, ou celle de la régence (1826-1828) puis du règne (1826 à 1853) de D. Maria II.

Ce théâtre national est l'œuvre politique de Garrett, le poète, dramaturge et homme politique du libéralisme de la première moitié du 19ème siècle (il fut un temps appelé « théâtre « Almeida Garrett »), et il est édifié sur l'emplacement *« précis, ou peu s'en faut »*[32], de l'ancien palais de l'Inquisition, de même que, sur la place de l'ancien Rossio du Moyen-Âge, se déroulaient des autodafés.

---

[27] José-Augusta França, 1989, op. cité.

[28] Et postérieurement les théâtres « Apolo », de « Trindade » et du « Ginasio ».

[29] Le rôle culturel et historiographique d'Almeida de Garrett sera développé dans un chapitre suivant, relatif au rôle de la littérature et du théâtre dans la construction du « récit national ».

[30] La statue centrale, très élevée, en forme d'obélisque, représente Don Pedro IV, et fut édifiée en 1840. *« Ce monument est l'un des plus hauts de la ville (...). La partie inférieure révèle quatre personnages allégoriques, représentant la Justice, la Force, la Prudence et la Tempérance, ainsi que les écussons de seize des principales villes portugaises »* (Fernando Pessoa, *Lisbonne*).

[31] De style néo-classique, il occupe le côté nord de la place, et a été construit entre 1842 et 1846 (certaines des sculptures et des peintures étant remodelées en 1894 par le peintre et sculpteur Columbano). Le fronton de la façade du théâtre est surmonté d'une statue de Gil Vicente, mort en 1536, considéré comme le pionnier du théâtre au Portugal.

[32] Fernando Pessoa, *Lisbonne*, 1995, op. cité.

Dans l'usage commun, cette place n'est jamais nommée « Place D. Pedro IV », mais « place du Rossio », ou tout simplement « le Rossio », qui est en même temps le nom de la station de métro qui la dessert, et celle de la gare régionale d'où partent et arrivent des navettes d'usagers qui habitent la périphérie Nord Est de Lisbonne. Cette place a conservé un rôle central dans la vie de la ville et dans le croisement de ses moyens de transport, rôle qu'elle a toujours eu[33].

La place du « Rossio » a aussi une fonction importante de rassemblement des protestations politiques. Elle fut, pendant la séquence révolutionnaire de 1974-75, le principal forum politique de la ville, et le point d'où partaient les grandes manifestations.

Sur la place voisine, place da Figueira[34], juste sous le château médiéval de Lisbonne, qui fut repris aux Maures à la fin du 12ème siècle, on célèbre, depuis la fin du 18ème siècle, le roi D. Joao 1er[35], le roi qui fut maintenu au pouvoir contre une menace majeure d'invasion espagnole.

C'est le premier des deux grands monuments qui prennent place, au cœur de cette Lisbonne reconstruite, pour célébrer l'indépendance du Portugal contre la Castille : le second est celui de la place des « Restauradores » [Restaurateurs], que nous allons évoquer maintenant.

## *Sur le prestigieux axe central de la fin du 19ème siècle : la liberté, célébrée entre l'indépendance de la nation et la modernisation de l'Etat*

L'avenue de la Liberté, grand ouvrage du dernier quart du 19ème siècle, est, symboliquement, l'avenue de la mise en scène de l'Etat-Nation, précisément, dans sa définition du 19ème siècle[36].

Elle s'élargit, à son début, en son sud, en une place, la « Praça dos Restauradores » [Place des Restaurateurs], qui porte en son centre un monument, édifié en 1886, d'hommage aux « restaurateurs » de l'indépendance du Portugal, qui se soulevèrent contre l'Espagne le 1er décembre 1640[37].

---

[33] Fernando Pessoa écrit, en 1925, qu'elle *« est le centre principal de Lisbonne puisque toutes les lignes de transport y passent »* (*Lisbonne*, 1995, op. cité).

[34] Elle porta longtemps le marché central de Lisbonne, aujourd'hui disparu, car déplacé sur les quais du Tage En 1925, Fernando Pessoa le décrit ainsi : *« Sur la place da Figueira, se tient le marché central de Lisbonne ; la place est bâtie sur un site qu'occupaient anciennement l'hôpital de Tous-les-Saints, le couvent de Sao Camilo et plusieurs autres édifices. Le marché est extrêmement populaire et animé ; il s'abrite sous un bâtiment en fer surmonté d'une verrière et consiste en un grand nombre de petites boutiques et d'échoppes tournées les unes vers la rue, les autres vers l'extérieur »* (*Lisbonne*, 1925/1995, op. cité).

[35] La statue centrale, statue équestre, représente le roi D. Joao 1er, qui régna de 1385 à 1433. Il s'agit du roi dont le début du règne fut menacé par la tentative du roi de Castille (son homonyme D. Joao 1er de Castille) de s'emparer, par les armes, du Portugal (1384-1385), invasion qui fut vaincue par les Portugais en 1385, notamment à la bataille d'Aljubarrota.

[36] Due à Rosa Araujo, maire de la ville, tracée en 1879 et percée en 1882, elle fut, dans son premier tronçon, inaugurée en 1884.

[37] Un obélisque, haut de trente mètres, y présente, sur son socle, deux figures en bronze, le « Génie de l'Indépendance » et la « Victoire ». Il porte les dates des principales batailles du conflit qui a fait suite à la « restauration » de 1640.

Large de quatre-vingt-dix mètres, et longue de mille cinq cent mètres, l'avenue de la Liberté débouche majestueusement en sa fin sur la grande place circulaire « Marques de Pombal », puis sur le Parque Eduardo VII, initialement nommé « Parque da Liberdade » [Parc de la Liberté], qui date de 1885 : un plan de 1901 porte encore le nom de « Parc de la Liberté ». Cette gigantesque place « Marques de Pombal », nœud central de la circulation routière dans Lisbonne[38], accueille en son centre un monument dédié au même Marquis de Pombal, dont la première pierre a été posée, par le roi Luis (1861-1889), le 8 mai 1882, le jour du centenaire de la mort du Marquis[39].

D'un point de vue monumental et patrimonial, la « Liberté » du 19ème siècle se trouve symboliquement encadrée par la double thématique de l'Indépendance nationale et de la modernisation de l'Etat, avec la restauration de l'Indépendance, d'un côté, et de l'autre, la figure tutélaire, certes controversée, d'un homme d'Etat, « despote éclairé » tout à la fois autoritaire et modernisateur, dans laquelle on peut voir une célébration, en 1882, de la séquence de la vie politique portugaise où se sont le plus évidemment conjugués les termes « modernisation » et « Etat ».

A la différence des deux espaces urbains précédemment étudiées, les monuments centraux de l'espace urbain qu'est l'Avenue de la Liberté n'honorent pas des contemporains, comme dans le premier cas, le roi D. José (une statue de 1775 pour un roi régnant) ou, dans le second cas, la reine D. Maria II (un théâtre de 1846, pour une reine régnante) ou même D. Pedro IV (une statue de 1840, pour un règne juste achevé, mais encore associé à la régence de la princesse Maria II). Le monument aux « Restaurateurs » de l'Indépendance (achevé en 1886) puise sa référence dans le 17ème siècle, et le monument au Marquis de Pombal (commencé en 1882) puise la sienne dans le 18ème siècle.

---

Un monument aux morts de la Grande guerre 1917-1918, dont la première pierre fut posée le 9 avril 1923 (mais qui n'est pas encore achevé en 1925) commémore, plus au nord de l'avenue, l'engagement du Portugal, dans cette période, aux côtés des alliés, France et Angleterre. Sa visibilité dans l'espace public (on peut ne pas le voir) sont sans commune mesure avec le monument qui célèbre la « Restauration » de 1640 (on ne peut le manquer).

[38] Accueillant cinq grandes avenues et boulevards dans une structure en étoile, en même temps qu'une station de métro stratégique, elle est communément, appelée « Rotunda » [Rotonde] par les habitants de Lisbonne, ce nom étant par ailleurs celui de la station de métro qui la dessert. « Marques de Pombal » est davantage un nom officiel, mais il n'est pas pour autant abandonné dans les usages contemporains.

[39] Portant de nombreuses inscriptions *« relatant les hauts faits du grand réformateur »*, le monument représente, écrit Fernando Pessoa, *« le grand homme d'Etat portugais, (...) « le célèbre marquis sur son piédestal de gloire, occupé à contempler son œuvre magistrale – la reconstruction de Lisbonne après le séisme, le remplacement de l'esclavage par le Travail et l'Etude – ainsi que ses principaux collaborateurs dans cette grandiose entreprise : José de Seabra, Dom Luis da Cunha, le comte de Lippe, Luis Antonio Verney, le Dr Ribeiro Sanches, Manuel da Maia, Eugénio dos Santos et Machado de Castro »*.
Curieusement, quarante quatre ans plus tard, le monument n'est pas achevé : *« Le monument lui-même, encore en construction, a été dessiné par l'architecte Adaes Bermudes et par Antonio Couto, et sculpté par Francisco dos Santos »*, écrit en 1925 Fernando Pessoa, qui est obligé d'en parler au futur : *« Il mesurera trente-six mètres de haut et dominera cinq larges avenues qui convergent vers ce rond-point »*.

L'Etat-nation portugais du 19ème siècle marque ici explicitement et monumentalement deux repères majeurs de son récit national, dans une référence centrale à la Nation, d'un côté, et à l'Etat, de l'autre.

Notons que, hors le monument aux morts de la guerre 1914-1918, dont on a relevé qu'il ne bouleversait pas le dispositif antérieur, aucune intervention patrimoniale significative ne vient, ni dans la phase de la 1ère République ni dans la phase salazariste, ni, plus récemment, dans la phase parlementaire contemporaine, modifier cet ordonnancement commémoratif de l'Avenue de la Liberté.

### *Place Camoes et au Chiado : la patrimonialisation des poètes nationaux*

Au cœur d'un quartier aujourd'hui nommé « Chiado », du nom d'un moine franciscain, puis poète et auteur dramatique (libertin) de la Renaissance, Antonio do Espirito Santo (1520-1591) - le nom « Chiado » servant également, aujourd'hui, à nommer la nouvelle station de métro de ce quartier, jaillie des grands travaux liés à l'Expo'98 - autour de la place Camoes et de la rua Garrett.

Au milieu de la place Camoes, une statue, de onze mètres de hauteur, a été élevée - et inaugurée en 1867 - en hommage au poète épique Luis de Camoes (1524-1580), auteur des *Lusiades*. Mais le poète n'y est pas seul, car il y est entouré par des figures de chroniqueurs et de poètes de la geste nationale :

> *« Il s'agit d'une statue en bronze dont le piédestal est orné de statues en pierre de l'historien Fernao Lopes, du chroniqueur Gomes Eanes de Azurara, du cosmographe Pedro Nunes, des historiens Fernao Lopes de Castanheda et Joao de Barrios, et enfin des trois poètes Jeronimo Corta-Real, Vasco Mouzinho de Quevedo et Francisco de Sa de Menezes »*[40].

Cette place fut le lieu de rassemblements patriotiques en protestation contre l'Ultimatum britannique de 1890[41].

Le poète Pessoa (1888-1935), non plus cette fois, comme on vient de le citer, comme observateur de sa ville, mais comme poète devenu, aux yeux du pays, un grand écrivain national, le grand écrivain national du 20ème siècle, se trouve depuis 1998, rapproché de Camoes dans la statuaire commémorative du quartier du « Chiado », tout comme ils seront alors, et ailleurs, les deux seuls poètes nationaux rapprochés la tombe dans le « Panthéon » national que constitue la grande nef du monastère de Jéronimos[42].

La statue qui représente Pessoa se situe non loin de la statue de Camoes, au début de la rue voisine, la rua Garrett. La statue de Fernando Pessoa a été inaugurée, à l'occasion du centenaire de sa naissance, en 1988, devant le café « A Brasileira », qu'il fréquentait. Mais si cette statue est de taille modeste, son emplacement et sa conception (la qualifiera-t-on « d'interactive » ?) vont en déterminer des usages publics qui ne sont pas « passifs ». Cette

---

[40] Fernando Pessoa, *Lisbonne*, 1925/1995, op. cité.

[41] Sur la crise de l'Ultimatum britannique de 1890, voir plus haut le chapitre (5) « Frontières nationales », p. 141.

[42] Plus haut, p. 180.

statue, inaugurée en ce temps où on prit également le visage de Fernando Pessoa pour illustrer le billet de cent escudos, est très contestée par de nombreux lisboètes, qui y voient la porte ouverte à un usage touristique totalement dégradé de la figure du grand poète moderniste portugais du 20ème siècle : littéralement, plus qu'une « porte ouverte », c'est un « fauteuil offert », puisque la conception de la statuaire permet effectivement à un touriste de s'asseoir à côté de la statue du poète et de s'y faire photographier[43].

Un petit film[44] farcesque de Joao César Monteiro, réalisé en 1989, non diffusé en salle, et seulement apparu, publiquement, dans l'édition, posthume, en DVD, de son œuvre, fixe une version cinématographique de cette critique des usages contemporains et touristiques de la mémoire de Fernando Pessoa.

Le quartier du Chiado ayant été victime d'un gigantesque incendie en 1989 et la reconstruction de la partie incendiée du quartier ayant été lente et laborieuse, le cinéma portugais n'a pas manqué de s'emparer, souvent avec ironie, du site de la destruction comme de la reconstruction.

On notera la présence, non anecdotique, de représentations du Chiado détruit et en reconstruction dans les films *Souvenirs de la Maison Jaune*, de Joao César Monteiro (1990), *Trois palmiers* de Joao Botelho (1994) et *Ossos* de Pedro Costa (1997).

## 8.3. L'intervention commémorative et patrimoniale de l'Etat salazariste sur Lisbonne

L' « Estado Novo » de Salazar ne manque évidemment pas d'intervenir, d'un double point de vue urbanistique et commémoratif, sur la ville-capitale.

Cette intervention croise, dans le style, le modernisme caractéristique des régimes autoritaires des années 1930 et, sur le fond, la célébration des héros du Portugal, héros de la fondation chrétienne (Don Afonso Henriques) et de l'expansion maritime.

---

[43] C'est un des épisodes d'une période où Fernando Pessoa et son œuvre, et leur importance, ont fait l'objet d'un authentique mouvement de reconnaissance à l'étranger, avec ce que cela signifie d'entreprises de traduction et de publication en langue étrangère.
Mais ce fut aussi, moins heureusement, une période où l'image de ce poète, au sens d'une imagerie vraiment, a été utilisée comme « produit d'exportation ». L'expression est du cinéaste Joao Botelho, dans un entretien avec lui de 1992.
On en détaillera l'analyse lors de la présentation, de son film *Conversa Acabada*, qui est le grand film portugais sur Fernando Pessoa, qu'il s'agisse de l'oeuvre ou de l'homme. Le monument situé sur la terrasse du café « A Brasileira » est la trace très ambiguë de cette période.
De cette « légèreté » (qui est en même temps « lourdeur ») qui caractérise les usages touristiques de cette représentation du poète, sans doute peut rapprocher les usages touristiques de la représentation, également sous forme de statue, de l'écrivain Borges, à l'intérieur d'un grand café de Buenos-Aires, le café Tortoni.
Sévère destin posthume des grands écrivains nationaux, dans les cafés littéraires qu'ils fréquentaient, notamment.

[44] Ce petit film se nomme *Conserva Acabada* (« Conserve périmée »), jeux de mots avec le grand film portugais *Conversa Acabada* (« Conversation interrompue »), évoqué à la note précédente. Le film de Joao César Monteiro est « petit » non seulement par sa durée, mais au sens où il s'agit, formellement, d'un brouillon, et en ce sens d'un film secondaire, aussi. C'est surtout un geste d'humeur, et satirique, contre une certain type de producteur de cinéma portugais.

## *L'hommage au roi fondateur du Portugal au cœur de l'extension moderniste de la ville*

Le nouveau régime autoritaire (il n'est pas encore constitutionnellement l'Estado Novo, mais il a déjà l'esprit), à partir de 1926, a comme objectif impératif, une politique d'expansion et d'embellissement de Lisbonne. Il fait quelques tentatives d'élaboration d'un plan général, qui se concrétise seulement à partir de 1938, sous la direction de Duarte Pacheco, un ingénieur qui, entre 1938 et 1943, cumule les fonctions de maire de la ville et de ministre des Travaux publics[45].

C'est au fondateur du royaume du Portugal qu'est dédiée, par l'Estado Novo, l'immense « Alameda D. Afonso Henriques », qui compte, à chacune de ses extrémités, la bien nommée « Fonte Monumental » (« fontaine monumentale »), et l'Institut Supérieur Technique, lui aussi très monumental. Cet Institut Supérieur Technique (projet de 1927, inauguré en 1935), constitue, avec l'Institut National de la Statistique et la « Casa da Moeda e Imprensa nacional » (Maison de la Monnaie et Imprimerie Nationale), une des grandes réalisations de la période, toutes marqués par un style moderniste. Cette « Alameda D. Afonso Henriques », avec la place « do Areeiro » (1938-1952) et l'Avenue Sidonio Pais voisine, également conçue dans la décennie 1940, est l'exemple paradigmatique de l'architecture monumentale nationaliste, et fournira la matrice d'autres réalisations du même type.

Mais la patrimonialisation de la « geste héroïque du Portugal », doublement centrée sur la fondation de 1140 et sur l'aventure maritime et impériale, va surtout s'exprimer dans le nouveau dessin urbanistique et monumental donné au quartier de Belem : outre la puissance de son nom, - Belem veut dire « Bethléem » en portugais – ce quartier situé aux lisières occidentales de Lisbonne[46], présentait alors comme remarquable « capacité » à la réinterprétation mémorielle entreprise par l'Estado Novo, la double caractéristique d'être, depuis le 18ème siècle, le lieu de résidence des rois (alternatif au palais royal de « Terreiro do Paço » détruit par le tremblement de terre de 1755)[47] en même temps que le lieu historique du départ des caravelles portugaises pour leurs aventures maritimes.

## *L' « Exposition du monde portugais » de 1940, à Belem : une exposition « nationale »*

Ce nouveau dessin de l'imaginaire national à Belem procède de la très « nationale » et très nationaliste « Exposition du monde portugais », qui s'est tenue en 1940, opération d'envergure dans la propagande célébrant le Portugal de l'Estado Novo, et emblématique de la volonté du nouveau régime à sauvegarder, voire à étendre, l'image de la présence impériale du Portugal dans le monde.

---

[45] « Uma leitura sobre o desenvovimento da cidade », par Fatima Ferreira, Francisco Dias, José Carvalho, Nuno Pereira et Teresa Da Ponte, dans le *Guia urbanistico et arquitectonico de Lisboa*, Association des architectes portugais, Lisbonne, 1987, op. cité.

[46] Belem a été administrativement rattaché à la municipalité de Lisbonne en 1885.

[47] Depuis la fondation de la République en 1910, et jusqu'à aujourd'hui, le Président de la République a sa résidence officielle au Palais de Belem, « Belem » qui désigne, au Portugal, dans la langue raccourcie et métaphorique du journalisme politique, la Présidence de la République et le pouvoir présidentiel.

On déplace des fabriques, des ateliers et des dépôts, jusqu'à une fabrique de gaz, et on installe une « Exposition du Monde Portugais » qui célèbre tout à la fois la fondation du royaume de Portugal (1140) et la Restauration de l'Indépendance vis-à-vis de la couronne d'Espagne (1640). Outre un « Centre commercial » et un « Parc d'attractions », l'espace de l'Exposition est divisé en une place centrale, la « Place de l'Empire », un « Centre régional », et une « Section coloniale », où sont installés des villages indigènes, dans le « Jardin de l'Outremer ». Il y a aussi un bassin maritime, pour recevoir la nef « Portugal », symbole des navires des Découvertes. Le seul pays invité est le Brésil, qui est, à cette date, la seule colonie perdue par le Portugal.

L'exposition est donc nationale, et les pavillons nationaux sont consacrés à des moments choisis de l'histoire du pays, depuis la fondation du royaume, que le guide officiel et l'affiche de l'exposition célèbre, sur fond des couleurs nationales (rouge et vert) par l'entremise d'une représentation d'un chevalier croisé portugais du 12ème siècle. Sa conception architecturale est confiée à l'architecte Cotinelli Telmo, installé au Portugal, mais d'origine italienne, par ailleurs cinéaste de quelques films dans les années 1930 et 1940,

Elle est par excellence « l'exposition *nationale* », historique et patrimoniale, et ne se confond pas, de ce point de vue, avec les autres expositions, agricoles et industrielles, que le Portugal a pu organiser antérieurement.

Notons que le *Dicionario Enciclopedico da Historia de Portugal*[48], dans son édition de 1990, ne consacre pas d'article à cette « Exposition du Monde Portugais » de 1940, mais qu'il dispose seulement un article nommé « Expositions agricoles et industrielles ». On y recense, de 1850 à 1956, quinze expositions agricoles et/ou industrielles se tenant dans le Portugal continental (Lisbonne, Porto) ou « ultramarin » (Goa, Angola) et sept participations portugaises à des expositions internationales étrangères ou expositions portugaises à l'étranger (Paris, Londres, Vienne, Rio de Janeiro, Berlin, Buenos-Aires). Parmi ces vingt-deux mentions, le qualificatif « colonial » intervient deux fois, pour nommer l'Exposition coloniale en Angola de 1884 et la 1ère Exposition coloniale Portugaise de 1934 à (toutes les autres sont « agricoles », « industrielles » et/ou « internationales »).

De cette absence, dans cette liste, et de la composition de cette liste, retenons donc la confirmation que l' « Exposition du Monde Portugais » de 1940 est bien singulière : elle est l'exposition « nationale » par excellence.

Elle partage, par contre, avec les autres « expositions agricoles et industrielles », « expositions universelles » ou des « expositions du monde colonial », le caractère temporaire caractéristique de telles expositions, et le caractère éphémère de tout au partie de leurs constructions : inaugurée le 23 juin 1940[49], elle ferme en décembre 1940. Toutefois, sinon des bâtiments, il en reste aujourd'hui des espaces publics, d'ailleurs très fréquentés, non seulement pas les touristes étrangers, mais par les habitants du grand Lisbonne, qui s'y retrouvent et s'y promènent très volontiers les samedis et les dimanches. Il s'agit de la « place de l'Empire » et ses jardins, dont le jardin carré qui reçoit en son centre la statue représentant Afonso de Albuquerque, vice-Roi des Indes ; du « jardin de l'Outremer » (« Jardim

[48] *Dicionario Enciclopedico da Historia de Portugal*, 1985, op. cité.

[49] Elle fut inaugurée par Salazar, président du Conseil, accompagné du général Carmona, président de la République, de Duarte Pacheco, le ministre des Travaux Publics, ainsi que du cardinal de Lisbonne, Gonçalves Cerejeira, le cardinal qui incarna si fortement le soutien de l'Eglise catholique portugaise au régime de l'Estado Novo. Un film de propagande, film sobrement titré « L'Exposition du Monde Portugais », a été réalisé par le cinéaste « de régime » Antonio Lopes Ribeiro, pour célébrer l'événement et s'efforcer de conjurer son caractère temporaire.

d'Ultramar »), puis « jardin agricole d'outre-mer », aujourd'hui devenu « Jardin tropical », qui présente des espèces végétales venant du Brésil, Angola, Mozambique, Cap-Vert et Macao ; et des bassins maritimes, ainsi qu'un « Espelho de Agua » (« miroir d'eau »).

Si le Musée Ethnologique, fondé en 1893, mais seulement transféré en 1903 à Belem, dans un bâtiment néo-manuélin voisin du monastère des Jéronimos, est trop ancien pour être mis en relation avec la section « coloniale » de l'exposition de 1940, un musée du Belem d'aujourd'hui garde la mémoire directe d'une autre thématique constitutive de « l'Exposition du Monde Portugais » : c'est le Musée d'Art populaire, en relation avec le « centre régional » de l'exposition de 1940, l'exposition de folklore des provinces.

Un monument « des Découvertes », qui porte le nom, en portugais, de « Padrao dos Descobrimentos », a été ajouté à cet ensemble en 1960, pour commémorer le 500ème anniversaire de la mort d'Henri le Navigateur : il reprend, en construction définitive, et sur les mêmes lieux, la construction provisoire édifiée dans le cadre de l' « Exposition du Monde Portugais » de 1940.

Le monument, haut de cinquante deux mètres et conçu en forme de proue d'un navire, représente l'Infant Henrique, « le Navigateur », s'avançant, en figure de proue, une caravelle à la main, suivi par les grands explorateurs (Vasco de Gama, Cabral et Magellan), ainsi que par des personnages illustres associés à l'aventure des Découvertes : le roi D. Manuel (porteur de la sphère armillaire), le roi Afonso V, le poète Camoes (porteur d'un exemplaire des *Lusiadas*), des notables de Lisbonne au 15ème et 16ème siècles ...

L'esplanade du monument est pavée d'une gigantesque rose des vents en marbre, qui inscrit, sur le sol et sur cinquante mètres de diamètre, dans une mappemonde, tous les tracés et toutes les dates des découvertes et possessions portugaises. Sur cette rose des vents, jouent aujourd'hui les enfants, quand les parents ne leur y donnent pas de leçons d'histoire et de géographie sur la grandeur nationale, qui oublient souvent de leur dire qu'il s'agit d'un cadeau, au Portugal de Salazar, de l'Afrique du Sud de l'apartheid.

### *Une célébration non laïque de la neutralité du Portugal dans la guerre mondiale : le monument du Christ-Roi*

A cette intervention du régime salazariste sur la ville, et notamment sur Belem, son ouest associé à la fondation du Portugal et à sa geste maritime et coloniale, un monument s'est ajouté, au lendemain de la seconde guerre mondiale, qui complète l'image salazariste de la présence portugaise au monde, en même temps qu'il exprime la fusion de la politique de l' « Estado Novo » et de celle de l'Eglise catholique.

Ce monument, réplique à Lisbonne du Christ-Roi de Rio de Janeiro, situé sur le rebord du plateau de la rive sud du Tage (à cent dix mètres d'altitude, ce qui met le sommet de la statue à deux cent cinquante mètres au dessus du fleuve, face à Belem), a été érigé, après la seconde guerre mondiale, en exécution du vœu, exprimé en 1938 par l'Eglise catholique de Lisbonne, que la ville soit épargnée par la guerre.

Cette décision se situe dans le cadre du très long « règne » sur le diocèse de Lisbonne, du patriarche de Lisbonne et cardinal Cerejeira (1888-1976). Manuel Gonçalves Cerejeira, était personnellement lié à Salazar, dont il fut le congénère à l'Université de Coimbra, de 1909 à 1916, et avec qui il restructura alors le Centre académique de la démocratie chrétienne, organisation d'étudiants et de professeurs qui luttait contre l'implantation du jeune Etat républicain, et défendait les thèses des encycliques de Léon XIII). Il lia complètement l'Eglise

portugaise catholique au régime de l'Estado Novo, en même temps que l'implantation de ce dernier était liée au développement de sa propre carrière ecclésiastique[50].

On reconnaît, dans le vœu de 1938 et dans l'édification du monument du Christ-Roi, la manière du cardinal Cerejeira de fusionner le sort de l'Eglise de Lisbonne avec le régime salazariste, manière qui s'est marquée tant par une présence privilégiée du cardinal-patriarche dans quasiment tous les actes publics du régime, que par son intervention politique, par des écrits et des allocutions, à tel ou tel moment décisif de la vie du régime (comme la crise étudiante de 1962[51], ou la mise en cause par le pape Paul VI de la politique coloniale de l'Etat portugais).

Ce monument prétend rendre un hommage catholique à la « sagesse géopolitique » du salazarisme, consistant, dans la séquence du second conflit mondial, à tenir une ligne centrale, d'habile neutralité, entre les puissances occidentales alliées, dont l'allié historique du Portugal qu'était l'Angleterre, et les puissances militaristes et fascistes de l'Axe[52]. Son érection, comme édifice supérieur en « élévation » et, ainsi, incontournable dans le paysage de Lisbonne, semble, dans le même temps, y surveiller de sa hauteur, et tenter de contrôler, le paganisme, l'individualisme, le matérialisme, l'anti-cléricalisme mais aussi l'irrédentisme politique – comme, en France, les basiliques de Montmartre et de Fourvière, elles aussi produit d'un pacte entre l'Eglise et le conservatisme politique, semblent le faire vis-à-vis de ceux de Paris et de Lyon -.

## 8.4. L'intervention patrimoniale et commémorative, sur Lisbonne, des autorités politiques du Portugal contemporain

Le Portugal post-colonial, post-salazariste et désormais membre de la Communauté européenne s'attache également, peu de temps après son entrée officielle dans l'Europe communautaire, à marquer patrimonialement la ville capitale, et à utiliser cette marque pour projeter sa nouvelle image. C'est « la culture » qui est mobilisée pour mettre en œuvre cette production et cette projection, à usage interne et à usage externe, de la nouvelle image du Portugal.

Deux grandes opérations culturelles, toutes deux liées à l'Europe communautaire, ont déjà été mises en œuvres, qui ont montré la capacité du Portugal de faire valoir une nouvelle image à travers la valeur de son patrimoine et ses créations culturelles : l'une, « Europalia

---

[50] Salazar fut au pouvoir de 1928 (quand il devint ministre des Finances du gouvernement présidé par José Vicente de Freiras, issu de la révolte militaire du 28 mai 1926, et de la dissolution de la République) à 1968 (où Marcelo Caetano le remplaça comme président du Conseil des ministres, suite à son accident cérébral). Archevêque de Mitilene dès 1928, Cerejeira présida aux destinées du diocèse de Lisbonne de 1929 à 1971.

[51] Cf. le *Discurso à Juventude Portuguesa. A Opçao Materialismo-Cristianismo* de Cerejeira (« Discours à la Jeunesse Portugaise. Le choix entre Matérialisme et Christianisme »), publié en 1962.

[52] D'où le rôle possible de Lisbonne, pendant cette seconde guerre mondiale, comme « porte de l'exil vers l'Amérique » (du Nord, ou Amérique du Sud), pour les juifs, réfugiés ou opposants politiques au nazisme, qui, d'Europe du Nord ou centrale, avaient réussi à traverser l'Espagne et à gagner le Portugal, comme l'intrigue et les scènes finales du film « Casablanca » de Michael Curtis l'ont immortalisé. Ceci fut aussi rendu possible par le fait que le régime autoritaire, corporatif et nationaliste, qu'était le régime salazariste n'a jamais développé, ni comme doctrine, ni comme pratique, l'antisémitisme d'Etat.

91 », s'est tenue en 1991 à Bruxelles, qui a accueilli toutes les formes d'expression de la culture portugaise (littérature, cinéma, danse, arts plastiques ...) ; l'autre, « Lisbonne, 1994, capitale européenne de la culture » s'est tenue en 1994, à Lisbonne, coïncidant avec le vingtième anniversaire du 25 avril 1974. Mais, à part la rénovation de certains musées, cette dernière opération, principalement riche en expositions, spectacles, production et projections de films[53] et éditions d'ouvrages, est restée modeste en termes d'empreinte urbanistique et architecturale sur le paysage de la ville.

Cette empreinte procède essentiellement de deux gestes politiques.

D'une part, à l'ouest de la ville, une grande initiative architecturale à Belem, qui est liée à l'intégration européenne du Portugal, et plus précisément à la première présidence, confiée au Portugal, du Conseil des ministres de l'Union européenne.

D'autre part, dans la partie orientale de la ville, une intervention urbaine sur des friches industrielles de la capitale, situées en amont de l'estuaire du Tage, intervention qui fut liée à une « Exposition mondiale » décrétée par le Portugal en 1998, en réponse différée à l'Exposition universelle de Séville, en Espagne (1992).

## *1985 et 1992, à l'ouest de Lisbonne, dans l'espace urbain et mémoriel de Belem : la mise en scène de l'intégration du Portugal dans l'Union européenne*

Après son intégration, en 1985, à la Communauté économique européenne, venait le moment où le Portugal se trouverait en position de diriger, pour la première fois, le Conseil des ministres de la Communauté. C'est au premier semestre de 1992 qu'il revint au Portugal d'assumer la présidence de la Communauté.

Quelles que soient, d'un côté, les critiques qui, ainsi, pouvaient être faites, de l'intérieur du Portugal, sur la manière d'aborder ce processus d'intégration, et, de l'autre, les illusions que ce processus pouvait encore nourrir, il fallait, pour les autorités politiques de ce Portugal européen, marquer ce moment « historique » dans l'espace urbain et mémoriel de la capitale,

Pour cette nouvelle *« découverte »* (selon le mot du président Eanes, cité plus haut), pour cette nouvelle *« expansion »* portugaise, supposée suppléer aux impasses de la géopolitique antérieure (la plus récente étant la conservation notariale, par le salazarisme, des colonies), c'est l'espace mémoriel de Belem qui est choisi.

Le « lieu de mémoire » de l'expansion antérieure *« vers le grand large, et la création du plus grand empire maritime et commercial du monde »*[54] est convoqué une nouvelle fois, de sorte ce qu'y soit inscrite, « pour l'Histoire », cette date de 1992.

Une nouvelle fois, car c'est déjà le cadre du vieux cloître manuelin du monastère des Jeronimos, à Belem, qui avait été choisi, le temps d'une cérémonie solennelle, le 12 juin 1985, pour la mise en scène de la signature officielle du traité d'adhésion, en présence de tous les chefs d'Etat de la Communauté économique européenne, et des ambassadeurs de pays tiers.

---

[53] Ce programme de production de films consista en une série spécifique de films sur Lisbonne (24 heures à Lisbonne, découpées en 3 films, traitant chacun une séquence de huit heures, et confiés chacun à un cinéaste portugais), ainsi que des commandes, faites à des cinéastes étrangers, de poser leur regard sur Lisbonne et la culture portugaise, comme le fit le réalisateur allemand Wim Wenders.

[54] Labourdette, 1995, op. cité.

A l'occasion de l'événement qu'est la première présidence de l'Europe par le Portugal le 1er janvier 1992, c'est encore Belem qui va recevoir, mais durablement cette fois (et sans que manquent au débat les inévitables polémiques relatives à la cohabitation, sur ce site historique, entre l'architecture ancienne et l'architecture contemporaine), l'imposant et monumental Centre Culturel de Belem, construit en 1990 et 1991, à qui le pouvoir assigne de remplir un ensemble complexe de fonctions.

Il doit être un lieu culturel (avec des salles d'expositions, des auditoriums pour spectacle vivant et concerts, et des salles de congrès), le premier lieu culturel susceptible de marquer symboliquement, par cet ancrage monumental dans l'espace urbain de Lisbonne, que l'Etat d'aujourd'hui, à la différence de l'Etat salazariste, se doterait désormais d'une véritable politique culturelle, dotée d'un ministère et d'un budget, et donc susceptible de concurrencer l'image de la fondation privée Calouste Gulbenkian, qui fut longtemps le seul lieu culturel véritable, doté d'une activité et d'une politique culturelle, longtemps, c'est-à-dire au temps de salazarisme, de la transition caetaniste et des quinze années qui suivirent le 25 avril 1974[55].

Mais il doit d'abord être le siège de la présidence portugaise de la Communauté européenne du 1er janvier 1992 au 30 juin, et le lieu d'accueil des obligations représentatives s'y rapportant, et donc être un lieu mémoriel, supposé marquer pour toujours la date de cette « expansion » du Portugal vers l'Europe économique et institutionnelle.

Cette référence à la nouvelle « expansion du Portugal » se lit dans le nom de la fondation chargée de réunir des mécènes pour contribuer au financement du Centre, qui porte le nom de *Fundaçao das Descobertas*, « Fondation des Découvertes ». Et la primauté de cette fonction commémorative (marquer l'entrée du Portugal dans l'Europe) de ce bâtiment fut confirmée par la polémique qui, outre les problèmes de son financement et de son statut juridique (*« un fiasco politique et administratif aux très lourdes conséquences »*[56]), concerna, jusqu'en 1995 au moins, la fonction culturelle exacte du Centre Culturel de Belem, qui *« fut construit sans qu'on connaisse son futur programme »*[57]. On en veut pour preuve que

---

[55] On reviendra sur la spécificité et l'importance, décisive, du rôle culturel de la Fondation Calouste Gulbenkian dans la période salazariste et caetaniste dans la (3ème) partie consacrée à l'évolution du métier de cinéaste au Portugal après 1974.

[56] La polémique stigmatisa *« le plus monumental des scandales du cavaquisme »* (du nom du premier ministre Cavaco Silva, alors au pouvoir) en raison du fait que *« la gestion du projet fut contraire aux principes les plus élémentaires de la rigueur et de la discipline financière »*, selon le rapporteur du Tribunal de Contas, la Cour des Comptes portugaise, et que la fondation qui réunirait les entreprises mécènes pour contribuer au financement du fonctionnement du Centre était une fondation sans fonds propres, en violation du Code Civil. Conformément à son idéologie libérale, et dans un contexte portugais marqué par la découverte du « nouveau monde » des hyper-marchés et des multiplexes (on construit des hypermarchés tous azimuths au Portugal à partir du début des années 1990, où ils devinrent la principale promenade populaire du week-end ; les multiplexes suivirent dans la seconde moitié des années 1990), le gouvernement de Cavaco Silva avait rêvé d'une indépendance financière du Centre, et donc inclus dans le projet l'exploitation d'un hôtel, d'un centre commercial et de cinémas intégrés au cœur du dispositif monumental, mais il dut abandonner cette partie du projet. Il reste l'ambiguïté de la gestion de ce lieu monumental, qui relève de la gestion d'une institution privée, en même temps qu'il mobilise de lourds fonds d'Etat : en 1995, dans le budget de l'Etat, les sommes allouées au Centre Culturel de Belem pesaient plus lourd que les dépenses réunies allouées aux musées et au livre.

[57] Alexandre Pomar, dans l'article « CCB » du numéro spécial *Dicionario do Cavaquismo* de la « Revista » de l'hebdomadaire *Expresso*, du 21 octobre 1995).

l'architecte italien Gregotti, un des deux architectes du bâtiment, déclarait à la veille de sa mise en fonction de ce Centre Culturel :

> *« Nous continuons à ne pas savoir s'il est un musée d'art contemporain, d'art ancien, s'il est intemporel, comment il va être géré ... tout cela a pourtant une très grande importance pour la définition architectonique »*[58].

## *1998, à l'est de Lisbonne, une opération symétrique à celle de 1940*

Le Portugal organise en 1998, sous le nom d'« Expo'98 », une exposition mondiale[59] commémorative du voyage maritime de Vasco de Gama.

Les autorités portugaises ne se satisfont pas de la seule participation du Portugal à l'exposition universelle que l'Espagne a organisée en 1992 à Séville en commémoration du cinquième centenaire de la « découverte » de l'Amérique par Christophe Colomb. Le Portugal y a participé dans le but de :

> *« rendre digne le Pays et le faire représenter d'une manière telle qu'on donne de lui l'image (...) d'un pays civilisé, doté d'une histoire ancienne, faits de gens nouveaux, ayant la capacité de réaliser des choses et manifestant une culture vivante.*
> *L'*agressivité *et la* contemporanéité *du pavillon de Séville a été une pièce importante du* succès *de la présence portugaise* dans l'« Expo-92 » espagnole »[60].

Mais la question de l'antériorité des Découvertes portugaises sur les Découvertes espagnoles reste une question très délicate au Portugal, où on se satisfait mal du choix de Séville, comme lieu, et de 1992, comme date, pour célébrer, aux yeux du monde, la découverte, au 15ème siècle, de continents nouveaux par l'Europe. L'affaire est ancienne, comme le rappelle Eduardo Lourenço, évoquant le moment où le bénéfice de la primauté des Découvertes commença à échapper au Portugal, et où *« Colomb, sur un coup de dés sans pareil, recueillait les futurs lauriers de Vasco de Gama »* :

> *« A l'heure exacte de notre gloire excessive »*, écrit Eduardo Lourenço[61], *« l'Espagne, enfin unie, commençait à étendre son ombre immense, à la fois sur notre aventure et sur l'image de celle-ci dans le temps européen, allant*

---

[58] Déclaration faite au journal *Expresso* le 21 décembre 1991.

[59] Le nombre d'Etats engagés dans l'exposition de Lisbonne en 1994 ne lui permet pas alors, au regard des critères en vigueur pour classer et qualifier ce type d' « événements », de bénéficier du label d'exposition « universelle ». L'exposition espagnole de Séville, en 1992, était « universelle ».

[60] Faria Paulino, ex-capitaine du Mouvement des Forces Armées en 1974-1975 (capitaine de la 5ème division, alors chargée, dans la période révolutionnaire, de la « dynamisation culturelle »), directeur du Pavillon Portugais à l'Expo-92 de Séville, cité par Eduarda Dionisio, dans son article « As praticas culturais » (« Les pratiques culturelles »), dans l'ouvrage *Portugal, 20 Anos de Democracia*, coordonné par Antonio Reis, aux éditions « Temas e Debates », Lisbonne, 1996.

[61] Eduardo Lourenco, « Psychanalyse mythique du destin portugais », article de 1978 revu en 1997, page 81, dans *Mythologie de la Saudade (Essais sur la mélancolie portugaise)*, op. cité.

*jusqu'à assumer l'une et l'autre en notre nom. Colomb recueillait, sur un coup de dés sans pareil, les futurs lauriers de Vasco de Gama* ».

Cette exposition mondiale de 1998 met en jeu, sur trois cent hectares et cinq kilomètres de rive, la « requalification urbaine » et la nouvelle dotation en infrastructures de transport (une gare internationale, un franchissement du Tage, des lignes de métro) de la vaste zone de friches portuaires et industrielles de Cabo Ruivo (raffineries désaffectées, aires de stockage de matériel militaire rapporté des colonies, entrepôts divers), excentrées dans la périphérie orientale de Lisbonne.

A ce point commun (l'intervention modernisatrice sur le plan urbain) entre « l'expo-98 » et l' « Exposition du Monde Portugais de 1940 », s'ajoute une symétrie géographique : on « requalifie» en 1994 une partie de l'Est de la ville, comme on avait modernisé une partie de l'Ouest en 1940 à Belem (de Santo Amaro, à Pedrouços et Restelo).

En même temps qu'on vise à promouvoir une image du pays (un Portugal de plein pied dans l'Europe) et de sa capitale (Lisbonne, capitale internationale, dans une péninsule ibérique vouée à être reliée au réseau des trains à grande vitesse de l'Europe du nord-ouest), on engage *« un processus de regénération fonctionnelle et urbanistique »* de l'Est de Lisbonne.

Cette localisation dans l'est de la géographie urbaine de la ville permet de décliner simultanément la thématique de « l'Orient » (le Portugal et le monde, le Portugal et la découverte maritime de l'Orient) et la thématique européenne (Le Portugal en Europe).

A l'occasion d'une « Expo-98 » centrée sur la thématique très « écologiquement correcte » des Océans en même temps que remobilisatrice du passé du Portugal des Découvertes, cette « regénération fonctionnelle et urbanistique » consiste alors en la naissance d'un nouveau quartier chargé de relier doublement Lisbonne à l'Espagne, et donc à l'Europe, par la nouvelle ferroviaire « Oriente » [Orient] et par le nouveau pont sur le Tage, pont « Vasco de Gama ».

Et l'espace symbolique de Lisbonne, un quart de siècle après la perte de l'Empire colonial, était ainsi redessiné dans une synthèse entre passé et présent du Portugal : les noms de la période glorieuse des Découvertes (« Orient », « Vasco de Gama ») nommaient les nouvelles infrastructures matérielles chargées de fluidifier, tant par le rail que par la route, la liaison à l'Europe, via l'Espagne, et donc de confirmer l'ancrage européen du Portugal.

BU LILLE I

# 2ème partie

# Cinéastes et idée nationale à l'épreuve de l'événement politique

## Introduction

## Quelques jours avant ce qui s'appellera le « 25 Avril »

### *20 avril 1974. La publication du dernier numéro de la revue « Cinéfilo » soumis à la censure*

Le 20 avril 1974 paraît à Lisbonne le numéro 29 de *Cinéfilo* [Cinéphile], une revue que les cinéastes Fernando Lopes (directeur) et António Pedro Vasconcelos (chef de rédaction) ont fait revivre, avec énergie et irrévérence, en 1973 et 1974.

Ce numéro 29 est l'ultime numéro de la revue - mais on ne le sait pas encore - à paraître sous le contrôle de la censure de l'Etat salazariste, placé depuis 1968 dans les mains de Marcelo Caetano, chef du gouvernement. L'iconoclaste aventure de *Cinéfilo*, dans le cadre du groupe de presse du quotidien lisboète *O Século*, est rendue possible car ses responsables jouent alors des contradictions entre le salazarisme traditionaliste et la timide ouverture « marceliste », mais la revue n'échappe pas aux rigueurs de la censure : *« Nous avions des tonnes de choses coupées »*, rappelle son directeur de l'époque[1]. Toutefois la prise de liberté de cette revue est considérable, et son chef de rédaction parle aujourd'hui d'une période exceptionnelle qui ne concerne pas que le lendemain du 25 avril 1974, mais qui englobe les six mois qui le précèdent :

> *« Cette période extraordinaire que furent les six mois antérieurs et les six mois postérieurs au 25 avril ».*[2]

Fernando Lopes et Antonio Pedro Vasconcelos font partie du groupe des « mousquetaires » du mouvement de rénovation, nommé « cinema novo », qui s'est efforcé de réanimer, littéralement, le cinéma portugais dans le début des années 1960[3].

---

[1] « Entrever Fernando Lopes », par José Navarro de Andrade, dans *Fernando Lopes Por Ca*, Cinemateca Portuguesa, Lisbonne, 1996.

[2] Antonio Pedro Vasconcelos, 28 mai 1996, *Os bons da fita. Depoimentos inéditos de realizadores portugueses*, CineClube de Faro/Inatel, Faro, 1996.

[3] On présentera plus loin les caractéristiques du « travail générationnel » accompli par les cinéastes du « cinema novo » (dans la présente partie, chapitre 1, *Cinq générations de cinéastes face à l'événement : la génération du « cinema novo »*). On précisera ensuite la place et le rôle respectifs de Fernando Lopes et d'Antonio Pedro Vasconcelos dans ce mouvement (3ème partie, « L'évolution du métier de cinéaste au Portugal, 1974-2004 », chapitre 1).

Au cœur de ce numéro 29 de leur revue, on trouve un entretien capital, et de grande confiance artistique dans le cinéma portugais à venir, de João César Monteiro (rédacteur principal) avec António Reis, au sujet de *Jaime*, la première œuvre cinématographique de ce nouveau cinéaste, jusqu'alors connu au Portugal comme poète. Le film est d'ailleurs lui-même un poème, un poème cinématographique construit à partir des dessins de Jaime Fernandes un paysan pauvre de la région de Covilha, dans la Beira intérieure ; interné à 38 ans dans un asile psychiatrique de Lisbonne, où trente ans plus tard il finira sa vie, ce « travailleur rural », comme on dit en portugais, y développa une œuvre picturale réalisée avec des moyens précaires : Jaime Fernandes, interné n°2434 de l'hôpital Miguel Bombarda, dessine sur des feuilles de papier très ordinaire avec un stylo-bille et un crayon.

João César Monteiro, alors plus connu comme critique de cinéma que comme cinéaste[4], écrit dans ce numéro de la revue :

> « Jaime *est à mon avis un des plus beaux films de l'histoire du cinéma, ou si vous préférez : une étape décisive et originale du cinéma moderne, lieu de passage obligatoire pour tous ceux qui, dans ce pays ou dans n'importe quel autre, voudront suivre la pratique d'un certain cinéma, celui qui ne tolère et ne reconnaît que sa propre intransigeance austère et radicale.*
> *Dans ce sens, je crois, dans un moment où les dés du cinéma portugais doivent être, s'ils ne le sont pas déjà, jetés, le surgissement d'Antonio Reis peut-être aussi fondamental que la greffe d'un nouveau cœur chez un patient agonisant ».*

Mesurons la portée de ce lexique, sachant qu'il est employé à cette date du 20 avril : *« Etape décisive et originale »*, ... *« intransigeance radicale »*, ... *« moment où les dés doivent être jetés, s'ils ne le sont pas déjà »*, ... *« surgissement fondamental »*, ... *« aussi fondamental que la greffe d'un nouveau cœur chez un patient agonisant ».*

## *Un pur vocabulaire de l'événement*

C'est un pur vocabulaire de l'événement, appliqué ici à l'événement artistique, qui, sur un mode prémonitoire, semble, disposé, et disponible, pour pouvoir nommer, cinq jours plus tard, l'événement politique.

On est tenté d'y voir l'expression symbolique de ce que les gens qui font le cinéma portugais, nourris qu'ils étaient de leurs combats antérieurs, de 1962 à 1972, étaient prêts à rencontrer l'événement, ... ce qui ne signifie pas, car c'est le propre de l'événement, qu'ils ne seraient pas, de façon inédite et pour toujours, perturbés et transformés par lui. Preuve en est que la revue *Cinéfilo* elle-même ne survivra pas à l'événement du 25 avril, disparaissant très vite sous le coup des fractures politiques, et avant tout des attaques du Parti communiste[5] :

---

[4] A cette époque, Joao César Monteiro a pourtant déjà réalisé trois films : deux courts-métrages, *Sophia de Mello Breyner Andresen* (1969), *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço* (1970) et un long *Fragmentos de un Filme-Esmola* (1972). Il ne sera reconnu, sous cet angle, que plus tard, sa véritable reconnaissance internationale comme cinéaste n'intervenant qu'en septembre 1990, avec le succès de *Recordaçoes da Casa Amarela* au Festival de Venise.

[5] Et aussi, il faut le noter, sous le coup des opportunismes que peuvent susciter les changements brutaux de la propriété du pouvoir politique central, surtout pour des artistes dont l'art, le cinéma,

On est tenté, dans ce lexique appliqué au film *Jaime,* d'apercevoir le signe d'une capacité de ce cinéma à l'anticipation artistique de l'événement politique.

Si on ajoute que le monde du film *Jaime* est celui de l'enfermement, et de la création artistique au cœur de l'enfermement, on peut être tenté de penser que la symbolique est complète, pour des artistes de cinéma qui, comme a pu écrire Augusto M. Seabra pour caractériser le mouvement du cinéma nouveau portugais, se sont efforcés dans la dernière décennie du régime salazariste de faire exister un *« cinéma de dissidence »*[6].

## *Le passé et le présent*

On ne cédera pas pour autant à la tentation, discutable, car excessivement rhétorique, de dire que « la révolution dans le cinéma portugais » aurait été pour l'essentiel déjà faite depuis la soirée de présentation du film de Manoel de Oliveira, *« Le Passé et du Présent »,* dans le grand auditorium de la Fondation Gulbenkian, devant les dignitaires du vieux régime national-autoritaire, le 25 février 1972.

Ce serait omettre les profonds effets de la situation politique révolutionnaire : la prise de possession par les artistes d'une liberté totale d'expression et de création, et les extraordinaires leviers subjectifs que constitue la conscience de cette liberté. Ce soir-là la révolution n'est que symbolique.

Pour autant, on ne verra pas qu'un simple phénomène d'amphithéâtre dans ce pied de nez à « l'élite » du moment, commis par Oliveira avec la complicité (exprimée dans une intervention, en leur nom, de Fernando Lopes) de ses cadets de la coopérative de réalisateurs nommée « Centre Portugais de Cinéma ».

---

oblige, pour travailler, à disposer d'importantes ressources financières, le plus souvent dépendantes de la décision de ce pouvoir central :
« Cinéfilo *fut très attaquée par le Parti communiste, qui disposait d'un groupe très fort à l'intérieur du* Século, *particulièrement chez les typographes et dans la distribution du titre. Nous avons fini par être la première revue du groupe* Século *à fermer. Jorge de Brito, notre directeur de tutelle, avait eu le geste de se séparer de nous, Antonio-Pedro Vasconcelos, Joao César Monteiro et moi, avec une indemnisation. Antonio repartit chez lui, et j'allai déjeuner avec Joao César au* Transmontano. *C'est là que Joao César me dit :* - 'Bon, j'ai là 40.000 escudos, je vais encore vivre quelque temps avec çà, et ensuite je vais m'inscrire au Parti communiste, pour une question d'assurance de vie'. *Ce fut grâce à cela qu'il put faire son film* Veredas *»,* raconte Fernando Lopes (« Entrever Fernando Lopes », par José Navarro de Andrade, op. cité). Joao César Monteiro rallia le Parti communiste portugais de 1975 à 1978.

[6] La thèse du critique d'art et de cinéma Augusto M. Seabra est que le « cinema novo » fut davantage un cinéma de « dissidence » qu'un cinéma de « résistance ». Il la développe dans son texte « La scène de l'histoire », dans *Les regards du cinéma portugais*, Revue belge de cinéma, n°26, APEC, Bruxelles, 1989.
Cette distinction est approuvée par le cinéaste José Alvaro Morais - dont le désir et l'apprentissage de cinéma se sont adossés à ce mouvement, sans toutefois qu'il ait l'âge d'en faire partie -, mais ce dernier l'étend volontiers à tous les arts :
*« Cette distinction est assez juste, car ce qui se passait a été, dès le début, très individualisé. Cela s'appliquerait d'ailleurs à tous les artistes portugais de l'époque, et c'est extensible au cinéma. Il existait, c'est important, un sentiment de clan. Oui, dissidence, absolument, et exprimée par des gens différents »* (entretien avec José Alvaro Morais, 6 septembre 2003).

*« Le Passé et le Présent »* : ce titre de film apporte encore une jolie coïncidence dans le lexique, qui permettrait de nommer une révolution artistique autant qu'un processus politique révolutionnaire.

Le contenu iconoclaste du film d'Oliveira (une femme de la haute bourgeoisie méprise ses maris quand ils sont en vie, et les vénère dès qu'ils sont morts) et sa mise en scène ironique de personnages de bourgeois modernes tranchait radicalement avec les figures de monde révolu (gestuelle et habillage empesés des corps, visages cacochymes) et d'« Ancien Régime » (au sens de la Révolution française) qu'étaient les invités officiels de cette avant-première, en cette fin de salazarisme qui ne se sait pas encore fini : *Le passé.*

Ce sont ces figures, tenues, gestes et visages, tels que nous les renvoient aujourd'hui les films d'actualités de l'époque, qui paraîtront à jamais « hors temps » trois ans plus tard, quand, monocle à l'œil, le vieux général António de Spinola, dont le physique exprime si parfaitement ce qui unit encore l'ancien régime et le nouveau régime, préside, à la télévision nationale, dans la nuit du 25 au 26 avril 1974, à la première présentation, de la Junte de Salut National[7], dans une raideur aristocratique et dans une éloquence compassée totalement déphasées de la vitalité, de l'énergie, de la simplicité et de la jeunesse (quelque soit l'âge) des visages et des corps des civils qui envahissent les rues de Lisbonne et les abords de la prison de Caxias les 25 et 26 avril : *Le présent.*

Ajoutons, pour être juste, que cette vitalité et cette jeunesse se lisent aussi sur les visages et les corps des soldats du rang et des capitaines miliciens, mais on voulait surtout rappeler que la vitalité et la jeunesse des civils est celle de gens qui envahissent les rues au mépris absolu de la consigne qui leur est rappelée sans cesse sur les ondes des radios et la télévision, depuis l'aube du 25 avril, par les putschistes du Mouvement des Forces Armées : « Restez chez vous ! ».

Le film *Jaime*, un des derniers à avoir été interdits par la censure, pouvait dès lors être un des premiers bénéficiaires de son abolition, et sortir publiquement à Lisbonne dès le 3 mai 1974. Dès lors, porteur de l'immense talent de Reis, mais également aidé par le nouveau regard de curiosité et d'intérêt porté, de l'extérieur du pays, vers le Portugal révolutionnaire, ce film allait prendre la tête d'un mouvement ouvrant au cinéma portugais les portes d'une Europe cinéphile enthousiaste, portes que ce cinéma ne cessera de franchir, de festival en festival, de prix en prix, pour les trois décennies à suivre (sachant qu'il y avait eu, vers 1963-1964, l'hirondelle de quelques films du « cinema novo » pour annoncer ce printemps).

## *Plan de la deuxième partie*

Dans cette partie, où nous examinerons comment cinéastes et idée nationale sont mis à l'épreuve de l'événement révolutionnaire, efforçons-nous d'abord de présenter, et de situer les unes par rapport aux autres, les différentes générations de cinéastes qui ont eu à faire face à l'événement révolutionnaire de 1974-1975 et qui, quelque que soit leur âge et donc leur date d'engagement dans le cinéma portugais, en ont été des contemporains. Ce sera l'objet du premier chapitre de cette partie : « Cinq générations de cinéastes face à l'événement ».

Un second chapitre sera consacré à l'analyse non seulement des mobilisations politiques qui affectent le milieu professionnel du cinéma portugais à partir du 25 avril 1974 mais surtout des effets de libération subjective qui modifient les conditions de la création. Evidemment attentif aux luttes et aux phénomènes de prise de pouvoir dans les institutions, ce

[7] Images d'archives de télévision de la RTP, éditées en DVD en 2004 par le quotidien *Publico* pour l'anniversaire des 30 ans du 25 avril 1974.

chapitre s'intéressera donc à une autre prise de pouvoir, que nous nommerons (en suivant l'expression d'un cinéaste interrogé, qui donnera le titre du chapitre) « la prise de pouvoir de la création ».

Puis, dans un troisième chapitre, nous ferons place à deux études de cas de réception, où se croisent contradictoirement réception nationale et réception internationale : deux films majeurs de la période post-révolutionnaire, *Tras-Os-Montes*, d'Antonio Reis et Margarida Cordeiro, en 1976, et *Amour de Perdition*, de Manoel de Oliveira, en 1978, deux cas où on mesure le choc qui s'est alors opéré non seulement entre attentes domestiques et attentes étrangères, mais aussi entre la préoccupation artistique des formes et le dogmatisme politique révolutionnaire.

Enfin, nous dirons ce que sont, dans les trois décennies qui suivent (1974-2004), les grandes lignes de force de la présence de la question du Portugal, de l'idée nationale, dans le parcours et dans l'œuvre de quelques cinéastes de référence : ce sera l'objet du quatrième chapitre, « La question du Portugal dans l'œuvre de fiction de quelques cinéastes de référence ».

2ème partie
Cinéastes et idée nationale
à l'épreuve de l'événement politique

# Chapitre 1

# Cinq générations de cinéastes face à l'événement

L'expression cinématographique liée à la situation révolutionnaire issue du coup d'Etat d'avril 1974 est foisonnante. Comme les portugais le font, on appellera « Avril » cette situation, manière de nommer qui permet l'artifice de ne pas réduire l'événement à la seule journée du 25, journée, déjà, à la fois putschiste et révolutionnaire, mais d'inclure toute la séquence ouverte par cette journée.

## 1.1. Le cinéma portugais d'après « Avril »

Commençons par la statistique, qui permet de mesurer le rythme et la quantité de cette expression cinématographique sur le thème d' « Avril ».

### *Quelques chiffres sur les films liés au thème d' « Avril »*

En 1984, dans une filmographie significativement titrée *« Em anos de Abril »* [« Dans les années d'Avril »][1], José de Matos Cruz recense 133 films sur le thème, fictions et documentaires mêlés, dans une liste où quelques films étrangers s'ajoutent aux films portugais : 12 films en 1974, 43 en 1975, 29 en 1976, 30 en 1977, 6 en 1978, 3 en 1979, 5 en 1980, 2 en 1981, 2 en 1982, 1 en 1983.

En 1999, dans une filmographie *« revue, augmentée, actualisée »*[2], le même auteur identifie, sur cette nouvelle période, 171 films sur le thème : 19 films en 1974, 55 en 1975, 38 en 1976, 8 en 1978, 9 en 1979, 7 en 1980, 5 en 1981, 4 en 1982, 3 en 1983, et 23 films pour la séquence 1984-1999[3].

La statistique périodisée de ces films confirme ce qu'on connaît par ailleurs, et qui était esquissé plus haut : si formellement une stabilisation constitutionnelle intervient dès le printemps 1976, dans la suite du coup militaire anti-insurrectionnel du 25 novembre 1975, la subjectivité révolutionnaire se prolonge jusqu'à ce que le mouvement paysan d'occupation des terres et de création de coopératives ne se soit épuisé, l'hiver 1978-1979, devant l'implacable application, par la police de choc, de la loi de restitution des terres aux propriétaires fonciers, dite la loi Barreto, du nom du ministre de l'Agriculture, ANTONIO Barreto, sociologue de profession, qui en fut l'auteur.

---

[1] José de Matos-Cruz, « Em anos de Abril », in *25 de Abril. Imagens*, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa, Lisbonne, avril 1984, pp. 75-78.

[2] José de Matos-Cruz, « Filmar o 25 de Abril, 1974-99 », in *25 de Abril no cinema, antologia de textos*, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa, avril 1999, pp. 78-82.

[3] Il conviendrait de ne pas oublier les films d'amateurs, non recensés mais restés en possession de spectateurs/ acteurs des événements, et qui, indication donnée par Fernando Rosas, historien du salazarisme et de sa chute, sont nombreux.

A ces films recensés au Portugal, il convient d'ajouter les films réalisés par des étrangers qui se sont alors passionnés pour la situation portugaise.

Dans une note du générique de son film *Outro país (Memórias, sonhos, ilusão. Portugal 1974-75)* [Un autre pays. Mémoires, rêves, illusion. Portugal 1974-75], Sergio Tréfaut indique qu'en 1998 :

> *« Les recherches de préparation de ce documentaire ont permis de découvrir plus de 40 films réalisés par des cinéastes étrangers sur le processus révolutionnaire de 1974-1975 »*, ajoutant d'ailleurs qu'*« aucun de ces films n'a de copie au Portugal »*[4].

## *Cinéma militant de « prise directe » et d'intervention versus « fiction inquiète du Portugal »*

Dans ce foisonnement, il convient de mettre un peu d'ordre, et, avant toute chose, d'éclairer un point important : la place centrale de « la 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 explicitement documentaire, sur les manifestations politiques de rue, sur les diverses formes de mobilisation, d'engagement et d'organisation populaire (dans les usines, dans les quartiers, dans les campagnes, et notamment les latifundia du Sud ...) et sur les confrontations politiques visant plus directement au contrôle de l'appareil d'Etat (qui constitue le cinéma à base documentaire de la période révolutionnaire).

Mais 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 ». C'est la fiction qui va, de façon éminente, porter le souci de Portugal après le reflux révolutionnaire, qu'on le date strictement au coup d'arrêt que le 25 novembre 1975 donne au « Verao quente » [l'été chaud] de 1975, ou qu'on le situe, plus extensivement, à la fin de la mobilisation paysanne des coopératives de l'Alentejo à la sortie de l'hiver 1978-1979.

Entre les deux, se place toutefois une tentative singulière, que nous ne mentionnerons que pour mémoire, et qui est liée au projet avorté de la création, en 1974-1975, d'un « Musée de l'Image et du Son » : ce projet, qu'on peut être tenté de rattacher à une recherche d'un documentarisme d'un nouveau type, mais qui ne s'y est nullement réduite, participait d'une volonté de retour cinématographique sur la « réalité populaire portugaise », en maintenant le filtre de l'art et sans concéder au spontanéisme de l'intervention et de la « prise directe ».

---

[4] Dans son propre film, Sergio Tréfaut insère des images extraites d'un échantillon de ces films étrangers : un film russe (*Premiers jours de liberté*), deux films du suédois PeA Holmquist (*Plutôt mourir que de retourner au vieux système* et *Au Portugal, il y a toujours un rêve*), le film du français Daniel Edinger (*Setubal, ville rouge - octobre 1975*), le film du cubain Santiago Alvarez (*Miracle sur la terre brune*) et les plus connus : le film de l'américain Robert Kramer (*Scènes de la lutte des classes au Portugal*), le film franco-allemand *Torre Bela*, de Thomas Harlan, dont on reparlera plus loin.

Il y eut en effet ce moment particulier de la vie intellectuelle et artistique portugaise : la prise de conscience qu'une certaine vie rurale était en voie de disparition a croisé, sous l'effet de la révolution de 1974-75, la volonté d'artistes et d'intellectuels citadins de retrouver la réalité d'un peuple (sociologique, anthropologique, culturelle, imaginaire) que le salazarisme s'est efforcé sans relâche de dissimuler derrière les images fallacieuses, stéréotypées et folklorisées dont a besoin tout système politique autoritaire se réclamant aussi du « peuple ». Il s'agit d'un peuple de paysans, très largement, mais aussi d'ouvriers et de pêcheurs, qui a la vie très dure dans le Portugal du salazarisme. La démarche artistique se met alors en position de croiser la posture anthropologique, en même temps qu'elle veut se donner, dans le sens le plus noble du terme, une portée politique.

Quelques films, dont *Tras-Os-Montes*, sur lequel nous reviendrons, participent de ce mouvement, mais il ne faut surtout pas y voir du « documentarisme » au sens strict, c'est-à-dire d'un genre clairement identifiable comme tel, mais plutôt l'expression, dans une alliance singulière entre documentaire et poésie, de ce que Joao Bénard da Costa, historien du cinéma portugais, appelle un *« imaginaire portugais fait cinéma »*[5], ou bien ce que José Manuel Costa, analyste du cinéma dit documentaire, appelle :

> *« La faculté* [du cinéma] *de laisser suggérer, de laisser imaginer* [qui est] *profondément développée dans notre cinéma national »*[6].

Sur le fond, on touche donc là à un point qu'il est opportun de préciser, au sens ou il affecte la division traditionnelle entre fiction et documentaire, qui est celui de l'absence au Portugal (au contraire de ce qui exista dans d'autres pays, et notamment dans le monde anglo-saxon) : l'absence au Portugal d'une tradition et d'un mouvement cinématographique qui puisse être nommée « documentaristes ».

En conséquence, pour clarifier l'usage du terme, précisons que, quand on utilisera, dans la suite de ce texte, le terme de « documentaire », on l'entendra au sens commode et courant du classement de genre, mais jamais au sens de l'appartenance d'un cinéaste à un mouvement constitué (mais on parlera, avec cette précaution, par exemple de « repli dans la marge du documentaire »[7]) ni de la réduction à une esthétique.

On se perdrait, énormément et souvent, à séparer artificiellement, dans le cinéma portugais, les documentaires « fictionnés »[8] des fictions qui ont une forte dimension « documentaire », fusion que revendique, pour son propre travail, et comme on va le voir, le cinéaste « fictionniste » Joao Mario Grilo.

On gardera plutôt à l'esprit la prolifération, très marquée dans le cinéma portugais, de formes impures, qu'il s'agisse d' « impureté documentaire » ou d' « impureté fictionnelle ».

C'est en ce sens qu'il faudra aussi entendre évoquer la fiction, quand nous parlerons de « fiction inquiète du Portugal ».

---

[5] Joao Bénard da Costa, *Histoires du cinéma portugais*, Lisbonne, Comissariado para Europalia 91, Imprensa nacional/Casa da Moeda, 1991.

[6] José Manuel Costa, « *Vilarinho das Furnas*, d'Antonio Campos », Folhas da Cinemateca Portuguesa, Lisbonne. Ce jugement s'applique d'ailleurs à un film (de 1971) et à un cinéaste (Antonio Campos) qui anticipent bien avant 1974, ce *« discours sur un pays et sur un peuple montrés dans toute leur crudité »*, et qui, de ce point de vue, participe de ce décapage de la chape par laquelle les images du salazarisme recouvraient la réalité populaire portugaise.

[7] 3ème partie, chapitre 1, page 436.

[8] Comme en est un pur exemple *Zéfiro*, de José Alvaro Morais, dont on parlera plus loin.

## *« Il n'y a pas eu au Portugal une vraie tradition documentaire »*

José Manuel Costa relève judicieusement la déclaration suivante de Joao Mario Grilo, qui est un cinéaste en principe « fictionniste », et non documentariste, et qui se définit ainsi :

> *« Je suis un cinéaste documentaire (...), j'ai de la difficulté à faire de pures fictions »*[9].

A partir de là, José Manuel Costa déclare le cinéma portugais spécialement marqué tant par une « impureté fictionnelle » que par une « impureté documentaire », caractéristiques qu'il situe au-delà de la discussion habituelle sur le « genre » documentaire :

> *« Entendue en ces termes et saisie dans ces limites, cette* 'facette documentaire' *de l'essentiel du cinéma portugais de ces dernières décennies (ou, si on préfère, cette* 'impureté fictionnelle', *pour évoquer l'idée de Grilo) est finalement un paramètre indissociable de son exact opposé, ce qui nous conduit très loin de la discussion centrée sur le «* genre documentaire ».
> *Du reste, ce paramètre a comme curieux équivalent ce qui se passe du côté de ceux qui, plus primairement, furent qualifiés de* 'documentaristes'. *Parce que, en dernière analyse, ce que Joao Mario Grilo appelle l'* 'impureté fictionnelle' *de son cinéma, a comme autre face ce que nous pouvons appeler l'* 'impureté documentaire' *de presque toutes les grandes œuvres qui furent, ici, précisément qualifiées (et peut-être bien rapidement) de* 'documentaires' ».
> *En disant cela, je ne pense pas aux relativismes théoriques habituellement évoqués dans ces occasions («* il n'y a pas de genres purs », *«* le clivage documentaire-fiction traverse tous les films *»), à ces relativismes qui, étant fondés, bloquent bien souvent l'analyse historique »*[10].

La question en jeu est en effet de savoir si on peut à proprement parler de tradition ou de mouvement du cinéma documentaire au Portugal, ce à quoi José Manuel Costa répond par la négative :

> *« Ce à quoi je pense, c'est à la tentative de réponse à une autre question plus simple et plus globale, qui est exactement celle de savoir si, finalement, il y a eu ou non au Portugal un mouvement ou une « composante » minimalement associables à ce que, dans l'histoire du cinéma, on a désigné comme « genre documentaire », un mouvement ou une « composante » qui auraient été ses éventuels supports.*
> *(...) Sur ce point, en guise de point de départ, j'affirmerai déjà que ma réponse est négative. Jusqu'à pratiquement les années 90 (et ce qui s'est passé depuis aide seulement à comprendre à quel point ceci ne s'est pas produit dans le passé), j'estime qu'il n'y a pas eu dans notre pays une vraie tradition documentaire, dans le sens où il n'y a pas eu un mouvement, fût-il peu expressif ou temporaire, qui aurait investi avec consistance dans le genre, et*

---

[9] José Manuel Costa, « A proposito del documentario » [Questions du documentaire au Portugal], *Amori di perdizione* (sous la direction de Roberto Turigliatto), Turin, Einaudi, 1999 (dans une traduction ici, par nous-même, de la version portugaise originale du texte de José Manuel Costa).

[10] José Manuel Costa, « Questions du documentaire au Portugal », article cité, 1999.

*qui aurait dialogué avec les étapes les plus marquantes traversées par le genre »*[11].

Le cinéma militant de « prise directe » et d'intervention restera donc comme une séquence très singulière, et en un sens une parenthèse, qui ne doit jamais dissimuler combien au Portugal ce sont profondément les oeuvres de fiction - la fiction ainsi entendue, comme la production fictionnelle d'un cinéma national qui n'a jamais vu se séparer d'elle « *un mouvement, fût-il peu expressif ou temporaire, qui aurait investi avec consistance dans le genre* [documentaire], *et qui aurait dialogué avec les étapes les plus marquantes traversées par le genre* » - qui ont pris en charge la pensée du pays dans les suites de l'événement d'Avril.

Mais à ce point où nous sommes, il convient de situer les cinéastes qui vont porter cette « fiction inquiète du Portugal », et de les situer dans leurs strates générationnelles : ce sont en effet cinq générations de cinéastes qui vont faire face à l'événement.

## 1.2. Cinq générations de cinéastes face à l'événement

L'ambition d'un cinéma d'idées, capable de penser le pays, qui se nourrit elle-même de la force tirée de l'événement politique révolutionnaire, va être portée par diverses générations cinématographiques. Ces générations cinématographiques sont au nombre de cinq, et elles sont ici présentées chronologiquement.

Ces cinq générations qui vont faire face à l'événement d'Avril sont, respectivement : le seul élément éthiquement et esthétiquement rescapé de la génération contemporaine de Salazar (celle des années 1930), soit Manoel de Oliveira « le solitaire », l'artiste qui a su préserver son autonomie, et ne pas s'abaisser devant les exigences idéologiques du vieux régime ; la génération du « cinema novo » [cinéma nouveau] qui fait siéger ses ambitions cinématographiques au cœur des années 1960 ; la génération qui va naître en cinéma dans le mouvement même provoqué par l'événement d'Avril ; une génération intermédiaire, qui se loge entre les cinéastes du cinéma nouveau (qui sont ses aînés) et celle des cinéastes surgis après Avril (qui sont ses cadets) ; la jeune génération, qui n'entrera dans la réalisation qu'au début des années 1990, mais dont l'adolescence a rencontré Avril.

Les deux premiers types d'acteurs (« le maître » Oliveira, et le groupe générationnel du « cinema novo ») ont été mis en scène dès notre prologue.

Mais il convient de préciser la nature de leur position et de leurs relations, à la veille de l'événement d'Avril, dans l'espace cinématographique portugais. L'histoire de ces relations, avant le 25 avril, doit en effet être identifiée avec soin.

Il n'en est pas de même pour les trois générations suivantes, qui pourront être présentées plus succinctement, dès lors qu'elles plongeront plus directement dans le cours de l'événement d'Avril.

---

[11] José Manuel Costa, « Questions du documentaire au Portugal », article cité, 1999. Gérald Collas suit cette idée dans son article d'introduction au numéro 61/62 de la revue *Images documentaires*, Paris, 2007, article titré « Le documentaire portugais n'a jamais existé ».

## *Manoel de Oliveira, né avec le siècle et avec le cinéma : résistance éthique et esthétique au « cinéma de régime »*

Manoel de Oliveira, né en 1908, représente à lui seul, si l'on peut dire, compte tenu de l'atypisme de sa carrière, la génération née avec les débuts même du cinéma.

En avril 1974, il a déjà 67 ans, il a du renoncer à une carrière normale, et il est en effet le seul rescapé, au sens de l'éthique et de l'esthétique, d'une génération (la génération cinématographique des années trente) qui finit par sombrer après 1950, pour s'être, avant 1950, trop souvent identifiée aux canons esthétiques dominants et aux modèles idéologiques du salazarisme, dans l'académisme et la vacuité[12].

Contemporain de cinéastes qui seront identifiables au régime (Antonio Lopes Ribeiro, 1908-1995 ; José Leitao de Barros, 1896-1967 ; Jorge Brum do Canto, 1910-1994), il constitue au contraire l'exception de cette génération, du fait de cette double résistance qui le caractérise, éthique autant qu'esthétique.

### *Une exception au cinéma dominant sous le salazarisme*

Manoel de Oliveira n'est en effet identifiable à aucun des deux genres qui, outre des mélodrames folklorisants, ont dominé le cinéma portugais après l'arrivée au pouvoir de Salazar qui, notons-le, coïncide avec le début du cinéma sonore au Portugal[13]. Il s'est soigneusement tenu à distance de l'un comme de l'autre[14].

Le premier est genre de la « comédie de Lisbonne », à propos duquel on a parlé de « national-chansonnisme » ; la « comédie de Lisbonne » est une sorte de « cinéma de boulevard » économiquement appuyé sur une petite industrie cinématographique prospère et idéologiquement sur une représentation enchantée et insouciante de la petite bourgeoisie urbaine portugaise[15].

---

[12] On mentionnera toutefois le paradoxal, mais très éphémère, retour en 1975 (au détriment de cinéastes du cinéma « nouveau ») de cinéastes de l'ancien régime « reconvertis » dans le nouveau régime : Artur Duarte (né en 1895), Constantino Esteves (né en 1914), Teixeira da Fonseca (né en 1925), Artur Semedo (né en 1925). Ce retour se produisit dans le cadre d'un plan de production de l'Institut portugais de cinéma de 1975, paru après le 11 mars 1975, date du renforcement du pouvoir gouvernemental du Parti communiste portugais dans son alliance avec le Mouvement des Forces Armées (Joao Bénard da Costa, 1991, op. cité).

[13] Le premier film entièrement tourné et sonorisé au Portugal, *A Cançao de Lisboa* [La Chanson de Lisbonne, de José Augusto Cotinelli Telmo], est sorti le 7 septembre 1933. Une publicité de l'époque le vante comme *« le premier film portugais fait par des portugais »*. Salazar, nommé ministre des finances en 1928 par la dictature militaire instaurée en 1926, président du Conseil en 1932, dote le Portugal de la Constitution de l'Estado Novo [l'Etat Nouveau] en 1933.
L'arrivée du cinéma parlant au Portugal se situe deux ans plus tôt, le 18 juin 1931, avec *A Severa* (de Leitao de Barros) : c'est le premier film parlant portugais, mais, le Portugal ne disposant pas encore de studios permettant l'enregistrement du son, il est en partie réalisé en France, sur un découpage de René Clair.

[14] Oliveira n'apparaît que comme acteur (un rôle de jeune premier) dans *A Cançao de Lisboa*, pour très vite abandonner l'idée d'une carrière d'acteur, et canaliser son irrésistible attraction pour le cinéma dans la seule activité de réalisateur, et de producteur, dans cette période (sauf l'exception d'*Aniki-Bobo*, 1942) de ses propres films.

[15] Les caractéristiques de ce genre et sa perduration, au-delà de sa période fertile (les années 1930, avec le début du cinéma sonore, et 1940, et surtout entre 1939 et 1947), dans le goût cinématographique

Le second, produit direct de la politique de propagande de l'Etat salazariste, privilégie la veine du film historique[16] ou politique[17]. Mais des deux genres, il semble établi que le cinéma de la propagande indirecte fut plus efficace pour la cohésion idéologique et l'adhésion au régime que le cinéma de la propagande indirecte[18].

Joao Bénard da Costa résume ainsi le bilan filmographique de la période salazariste, en écartant d'emblée de l'héritage de cette période les films qui relevaient directement de cette volonté de l'Etat :

> *« Les comédies populaires ont été le miroir du régime. La contre-image, c'est l'œuvre solitaire, persistante, autonome de Manoel de Oliveira »*[19].

***Un cinéaste empêché de tourner par les autorités culturelles de l'ancien régime***

Pour Manoel de Oliveira, le 25 avril 1974 pourra ouvrir à la possibilité d'un retour à une activité réelle et mieux reconnue, retour qu'il pu esquisser à partir de 1972, comme nous l'avons signalé en prologue (*Le Passé et le Présent*). Mais jusqu'à cette date, il est contrarié dans son travail par les autorités culturelles du régime, l'ostracisme à son égard ayant été engagé par Antonio Ferro, l'intellectuel responsable du Secrétariat National de la Propagande à l'époque de Salazar[20].

Oliveira avait commencé à filmer en 1930 [*Douro, Faina Fluvial*, 1929-1931. Douro, Travail Fluvial]. C'est dès ce premier film, ouvert, comme son titre l'indique, à une représentation non idéalisée du peuple du port fluvial de Porto au travail, que ces autorités culturelles se méfient d'Oliveira. Le cinéaste en témoigne dans des termes qui indiquent que le pouvoir est alors parvenu à bloquer la carrière internationale du film :

> *« Le journal parisien* L'Intransigeant *possédait un cinéma et voulait acheter le film, suite à la critique parue sous la signature de Vuillermoz dans* Le Temps. *Un courrier de* L'Intransigeant *était parvenu à ce sujet à Antonio Ferro, qui*

---

populaire portugais sont développées plus loin (3ème partie, chapitre 1, page 471) : *La survalorisation des comédies des années 1940 comme modèle du cinéma portugais.*

[16] Citons *Inês de Castro*, en 1944 et *Camoes*, en 1946, tous les deux de José Leitao de Barros.

[17] Citons *A Revoluçao de Maio* [La Révolution de Mai, 1937], *O Feitiço dum Imperio* [Sortilèges d'un Empire, 1940, *« remake du précédent, mais aux colonies »*, selon Joao Bénard da Costa], tous les deux d'Antonio Lopes Ribeiro, et *Chaimite* (de Jorge Brum do Canto, 1953).

[18] On a constaté la même chose en Italie mussolinienne, entre le genre dit « des téléphones blancs » et les films idéologiquement voulus et financièrement portés par le régime lui-même.

[19] Joao Bénard da Costa, 1991, op. cité.

[20] Antonio Ferro était un intellectuel, peu cultivé selon certains, qui, dans un trajet semblable à celui du futuriste italien Marinetti « passant à l'Académie » et au mussolinisme, avait rallié le régime de Salazar après avoir croisé quelque temps dans les eaux du modernisme portugais (celui du groupe d'*Orfeu*, l'éphémère mais décisive revue créée par les poètes Fernando Pessoa et Mario de Sa-Carneiro, auxquels se joignirent les peintres Almada Negreiros et Amedeo de Souza Cardoso). Il disait avoir appris du grand cinéma soviétique d'après 1917, dont il avait une bonne connaissance et pour lequel il avait une grande admiration, la puissance que représentait le cinéma en matière de propagande.

*était en charge du cinéma et de la propagande. Il a bloqué ce courrier pendant un an, selon ce qu'en a dit Antonio Lopes Ribeiro. Je me souviens avoir écrit pour savoir ce qu'il en était.*
*En fait, Antonio Ferro n'aimait pas beaucoup montrer cette chose qu'était* Douro, Travail Fluvial.
Aniki-Bobo, *mon long-métrage de 1942, est le seul film qui ait correspondu à son espoir »*[21].

Oliveira ne put réaliser entre 1930 et 1970, après son premier long-métrage *Aniki Bobo*, (1942), qu'un seul autre long, autorisé parce que se rapportant à un sujet religieux, une Passion du Christ jouée par des villageois du Tras-Os-Montes, *O Acto da Primavera* [*L'Acte du Printemps*, 1961-1963]. On compte pourtant, sur la même période, plus de vingt projets de films, de durée variable, dont il dépose, le plus souvent, un découpage précis au Secrétariat National de la Propagande, dit plus tard, de l'Information. Et la Cinémathèque Portugaise a pu publier en 1988 un ouvrage dans lesquels on trouve les arguments, découpages, dialogues ou extraits de dialogues de quatre projets de films de fiction : *A Bruma* (1931, argument), *Angelica* (1954, découpage, minuté à la seconde près), *A Velha Casa* (1963, extraits de dialogues) et *O Caminho* (1972, dialogues)[22].

Dans la grande séquence qui s'étage entre son premier long-métrage, *Aniki-Bobo*, en 1942, et son long-métrage de fiction de 1972, *O Passado e O Presente* [*Le Passé et le Présent* ], soit trente années pendant lesquelles il est de fait interdit de création fictionnelle, Oliveira est alors réduit à ne tourner que quelques courts et moyens métrages, qui sont sauf l'exception de *A Caça* [La Chasse, 1959-1963] par commodité classables comme « documentaires », et qui le sont quelquefois, et notamment quand le cinéaste, en les détournant avec liberté, répond à des commandes [*O Pao*, Le Pain, 1958-1959][23].

Il maintient cette activité dans le nord du pays, basée à Porto, où il est né et il vit, dans un grand isolement de Lisbonne, et donc du pouvoir politique et cinématographique de la capitale.

***Des films qui résistent au temps, par leur liberté et leur réflexion sur les formes***

De cette première période, contrariée, de la « carrière » du cinéaste, il reste des films libres et toujours orientés par une réflexion sur les formes cinématographiques, quelle que soit la direction dans laquelle va cette réflexion, et en conséquence des films qui ne se démodent pas, attirant l'attention de la génération cinématographique suivante, pour lesquels ils constituent l'essentiel du cinéma national tourné depuis les débuts du cinéma au Portugal.

C'est, dès les débuts du cinéaste, l'orientation du cinéma muet de montage à la manière de Ruttmann ou de Vertov, dans le premier film *Douro, Faina Fluvial* [Douro, Travail Fluvial, 1930]. C'est, plus tard, la réflexion sur les relations entre le travail du peintre et celui du cinéaste dans *O Pintor e a Cidade* [Le Peintre et la Ville, 1956].

---

[21] Entretien avec Manoel de Oliveira, 27 février 1994.

[22] *Alguns projectos nao realizados et outros textos. Manoel de Oliveira* [Quelques projets non réalisés et autres textes], Cinemateca Portuguesa, 1988.

[23] L'activité d'Oliveira dans cette période est détaillée plus loin (3ème partie, chapitre 1, page 436) en tant qu'elle constitue un précédent historique à un trait caractéristique du métier de cinéaste au Portugal après 1974, le repli dans le documentaire : *le précédent Oliveira.*
*Le Pain*, film commandé par la Fédération portugaise de la minoterie, est un très bon exemple de la prise de liberté artistique prise par le cinéaste à l'occasion de la « commande » : la fresque humaniste l'emporte sur la promotion des intérêts ou des capacités techniques des minotiers.

C'est enfin, dès 1961, l'engagement d'une réflexion majeure sur les rapports entre cinéma et théâtralité, dans *O Acto da Primavera* [L'Acte du Printemps, 1961-1962], qui placera Oliveira, au niveau mondial, parmi les tous premiers cinéastes de la modernité des années 1970-1980, et qui ouvre dans son travail la recherche formelle qui s'imposera dans la filmographie de la seconde période de sa carrière : refus des jeux de plans (et notamment du champ/contrechamp), de la mobilité de la caméra, l'exhibition du décor, en un mot une frontalité « à l'italienne » (comme on dirait du théâtre) appliquée au cinéma, entièrement conçu pour servir le texte littéraire.

## *La génération du « cinema novo » : audace sur tous les fronts*

La génération du « cinema novo » est venue au cinéma dans les années 1960, années grises et opaques du salazarisme aux prises avec la guerre coloniale, pour une jeunesse qui parvient néanmoins à se mettre dans un certain mouvement, que ce mouvement lui vienne du monde extérieur (cinéma italien moderne, rossellinien et viscontien, « Nouvelle vague », cinéphilie des *Cahiers du Cinéma* pour la majorité, et *free cinema* britannique pour une minorité, selon qu'ils sont étudiants de cinéma à Paris ou à Londres ...), ou, plus tard, du Portugal lui-même, quand la contestation s'y fait jour (comme dans la « crise académique », c'est-à-dire les protestations étudiantes d'avril 1969, effet dans le Portugal « marcelliste » du « 1968 » mondial et du « Mai 68 » français).

### *« Chercher à toucher les fibres les plus intimes d'un pays » silencieux et opaque*

Le critique Joao Lopes revient ainsi, en 1998, sur ce qu'était la difficulté particulière cette atmosphère de la décennie soixante, en raison de *« l'invisibilité avec laquelle elle s'était installée la censure douce »* pratiquée par le régime et du *« processus élaboré d'occultation et de travestissement de la guerre coloniale »* développé par ce même régime :

> *« La décennie des années 60 s'est effectuée comme habitée par une double et contradictoire impulsion de l'histoire, du désir d'histoire : d'un côté, l'éclosion de la guerre coloniale avec tout le poids des faits et des traumatismes qui ont été signalés ; d'un autre côté, un processus élaboré d'occultation et de* travestissement *de cette même guerre que le salazarisme, et ensuite le marcellisme, développaient par des moyens qui allaient bien au-delà de la censure de la presse et de la télévision, des moyens dont les effets pervers ont encore des échos dans notre présent et très concrètement dans la mémoire flottante et distante, presque primitive, qui est celle de l'outre-mer dans notre imaginaire et nos conversations quotidiennes.*
> (...) *Il s'agissait* [pour le cinéma] *d'une recherche pour toucher les fibres les plus intimes (...) d'un pays où nous vivions au quotidien à travers les filtres d'une censure douce, non dans ses effets, mais en raison de* l'invisibilité *avec laquelle elle s'était installée, jour après jour, nuit après nuit, dans un pays assombri par une guerre lointaine, diligemment apaisé par les rares mais méthodiques messages de Salazar en personne, puis par le populisme chaste des* Conversations en famille de Marcelo Caetano.
> (...) *Tout le* cinema novo *portugais est né, a vécu et est mort avec cette déchirure de tant vouloir saisir les images et les sons d'un pays vers lequel il ne cessait de se tourner en même temps qu'il n'avait de cesse de le fuir à*

*travers les obstacles labyrinthiques d'une histoire aussi finement tissée de silences et d'atermoiements »*[24].

***En deux temps, un effort multiforme de réanimation du cinéma portugais***

C'est dans cette atmosphère difficile qu'une jeune génération de réalisateurs (et avec eux de critiques et de techniciens) est apparue.

Ils sont liés au mouvement cinéphilique qui irriguait alors le Portugal de ciné-clubs indépendants[25]. Ils font leurs classes cinématographiques dans ces associations qui, en un temps de répression des organisations politiques, ont un rôle irremplaçable de résistance subjective et de sociabilité sinon oppositionnelle, au moins dissidente :

> *« Ces ciné-clubs [qui] offraient des possibilités de rencontre, d'échange et de résistance dont le régime avait peur.*
> *(...) Le* cineclubisme *universitaire était proche des organisations politiques. Le Parti communiste avait des liens forts avec des ciné-clubs à l'orientation marxiste très nette, mais ce n'était pas l'orientation des gens du* cinema novo. *Des associations étaient proches des communistes, d'autres étaient catholiques. Certaines avaient une orientation marxisante proche de la revue* Seara Nova (...). *Un ciné-club très important était celui qu'animaient les catholiques de gauche* O Tempo e O Modo, *comme Antonio da Baptista et Joao Bénard da Costa »*[26].

Ils sont bien décidés, malgré la censure, à faire sortir le cinéma portugais du désert productif et des poncifs académiques dans lequel il est entré dans les années 1950.

Ils vont être étudiants de cinéma à Londres à la *London School of Film Technique*, comme Fernando Lopes, Fernando Matos Silva, Joao Matos Silva, Alberto Seixas Santos ou Joao César Monteiro, ou à Paris, à l'IDHEC, comme Paulo Rocha, Antonio da Cunha Telles, Manuel Costa e Silva, à leurs frais ou boursiers - bourses du *Fundo do Cinema* [Fonds du Cinéma][27].

---

[24] Joao Lopes, « Le pays intime. A propos des documentaires d'Antonio Pedro Vasconcelos », catalogue des *9èmes Rencontres internationales de cinéma portugais*, Lisbonne, Amascultura, novembre 1998 (traduction de Gerald Collas, *Le cinéma documentaire portugais*, revue *Images documentaires*, 2007, op. cité).
Joao Lopes ajoute, entre parenthèses, un commentaire tourné vers le cinéma portugais d'aujourd'hui : *« De façon étrange, et par delà toutes les différences historiques et politiques, cette même difficulté est loin d'avoir disparu de l'horizon cinématographique portugais ».*

[25] Alberto Seixas Santos a dirigé *l'ABC-Cineclube de Lisboa*, Antonio Pedro Vasconcelos le *Cine-Clube Universitario de Lisboa* (CCUL). José Fonseca e Costa et Fernando Lopes sont membres du *Cine-Clube Imagem.*

[26] Entretien avec José Alvaro Morais, 6 septembre 2001. Joao Bénard da Costa est actuellement président de la Cinémathèque portugaise, et fut le directeur « du mécénat du cinéma » à la Fondation Calouste Gulbenkian. C'est la personnalité « non cinéaste » la plus importante dans l'horizon du groupe du « cinema novo ».

[27] Avant l'institution de l'Institut Portugais de Cinéma, *« il n'y avait encore aucun organisme officiel de cinéma. Il y avait seulement le Fonds national du cinéma, qui donnait des bourses. (...) Je pense qu'elles étaient attribuées par le responsable du SNI, le Service National de l'Information »*, rappelle le cinéaste Fernando Lopes, qui fut bénéficiaire d'une de ces bourses pour aller étudier le cinéma à

Cet effort de réanimation du cinéma portugais s'appuie sur une activité multiforme.

Ces jeunes réalisateurs font des films au ton radicalement nouveau, dont certains sont décisifs, marquent l'histoire du cinéma portugais et donnent au cinéma portugais un petit regain de visibilité internationale (qui avait disparu depuis 1945)[28], dans le mouvement mondial d'autres « nouvelles vagues » et « cinémas nouveaux » (comme le brésilien) : *Os Verdes Anos* [1963, Les Vertes Années, de Paulo Rocha], *Belarmino*, [1964, de Fernando Lopes], *Mudar de Vida* [1966, Changer de Vie, de Paulo Rocha] resteront des emblèmes de cette période[29].

Ils se lancent dans une vaste activité critique, depuis les grandes revues généralistes (*Seara Nova*, *Coloquio*, la revue catholique de gauche *O Tempo e O Modo*) jusqu'aux revues de cinéma (*Imagem* et *Cinéfilo*, que nous avons évoqué en prologue) en passant par les chroniques des quotidiens (*Diario de Lisboa*, *Diario Popular*, *O Século*) ou hebdomadaires littéraires (*Jornal de Letras e Artes*).

Ils réfléchissent les conditions de production, de sorte à les modifier, et à lever les obstacles qu'elles opposent à la réalisation des films ; ils travaillent à obtenir avant tout une nouvelle loi de soutien au cinéma : c'est en décembre 1967 à Porto la « Semaine d'Etudes sur le Nouveau Cinéma Portugais », puis en mars 1968, le rapport *O Oficio do Cinema em Portugal* [Le métier de cinéma au Portugal].

Ils rêvent et dessinent le projet de la création d'une école supérieure de cinéma dans le cadre du Conservatoire national des beaux-arts, qui sera ouverte en 1972 et dont on leur confie, à sa création, la direction[30].

---

Londres (« Entrever Fernando Lopes », 1996, op. cité). Le *Fundo do Cinema* était dirigé par un Conselho do Cinema [Conseil du Cinéma] placé depuis 1948 sous la présidence du responsable du régime salazariste du SNI (Secrétariat National de l'Information, de la Culture Populaire et du Tourisme, antérieurement Service National de la Propagande),

[28] Aucun film portugais n'avait plus franchi les frontières nationales depuis *Camoes*, de Leitao de Barros, sélectionné au premier festival de Cannes en octobre 1946 (et présenté sans sous-titres, avec commentaire oral dans la salle sur le développement de l'action ! ... précise José de Matos-Cruz, dans *O Cais de Olhar*, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa, 1999).
Pour s'en tenir aux films de la première moitié des années 1960, *Les Vertes Années* est primé à Locarno (1964), à Acapulco et à Valladolid (1965), *Belarmino* va à Pesaro et à Salso-Porreta, *Domingo à Tarde* à Venise, en compétition officielle (1965), *As Ilhas Encantadas* (Carlos Villardebo) est primé à Hyères (1965). *Dom Roberto* (d'Ernesto de Sousa, 1962), primé à Cannes en 1963 (« Meilleur film pour la jeunesse ») et *Passaros de Asas Cortadas* (d'Artur Ramos, 1963) sortent à Paris en 1966.

[29] Parmi les films du groupe du « cinema novo », citons : *Les Vertes Années* (Paulo Rocha, 1963), *Belarmino* (Fernando Lopes, 1964), *Domingo a Tarde* (*Dimanche après-midi*, Antonio de Macedo, 1965), *Changer de Vie* (Paulo Rocha, 1966), et plus tard *O Cerco* (Le Siège, Antonio da Cunha Telles, 1970), *O Recado* (José Fonseca e Costa, 1971), *Perdido por Cem (Quitte ou Double*, Antonio Pedro Vasconcelos, 1972), *Sophia de Mello BreynerAndresen* et *Qui attend les chaussures du défunt meure déchaussé* (Joao César Monteiro, 1968 et 1972), *Brandos Costumes* (*La Douceur de nos Mœurs*, Alberto Seixas Santos, 1972-1974).
Quand les cinéastes du « cinema novo » ne peuvent faire les longs-métrages de leur choix, ils se font la main sur des films publicitaires, qui sont une ressource pour vivre, ou des documentaires pour la toute jeune télévision.

[30] Le premier directeur de cette Ecole fut Alberto Seixas Santos, et Paulo Rocha, Fernando Lopes et Antonio da Cunha Telles figurent parmi ses premiers enseignants.

Puisque l'Etat ne les soutient pas encore, ils sollicitent le soutien de la Fondation Calouste Gulbenkian et l'obtiennent en novembre 1968 ; ils sont alors capables de se regrouper en coopérative, le « Centro Português de Cinema » [Centre Portugais de Cinéma], CPC, créée par dix-neuf d'entre eux, réalisateurs, assistants de réalisation et directeurs de photographie[31] (ils seront sept de plus en 1972[32], et trente-six au total en 1974[33]).

En ce sens, et en dépit de différences de conceptions esthétiques et de convictions politiques, ils constituent un mouvement professionnel véritable, outre qu'il est générationnel : excepté l'aîné Oliveira, les dix-neuf fondateurs sont tous nés entre 1925 et 1939, et le plus souvent ont alors une trentaine d'années.

On délivrera plus loin une analyse de détail de l'influence décisive de ce travail du groupe générationnel du « cinema novo » sur les institutions et les conditions de production du cinéma au Portugal[34] : on précisera alors la nature de leur lien aux institutions du salazarisme finissant.

Il est important de relever d'ores et déjà que ce travail s'effectue en deux temps. C'est d'abord, entre 1963 et 1966, la tentative de s'exprimer dans des films qu'ils pensent (avec le travail de production de l'un des leurs, Antonio da Cunha Telles), pouvoir produire dans des conditions de marché, et qu'ils pensent susceptibles de rencontrer un nouveau public. Puis, après l'échec commercial de ces films, et en forme de bilan, c'est, à partir de 1967, la recherche et l'obtention de l'appui de la Fondation Gulbenkian, avoir d'avoir complètement gagné celui de l'Etat[35].

***La jonction, en 1968, entre Oliveira et le groupe du « cinema novo » : une alliance à intérêts réciproques***

C'est dans cette deuxième phase que s'établit la jonction entre Oliveira et le groupe du « cinema novo », dans une alliance à intérêts réciproques.

---

[31] Outre Manoel de Oliveira, l'aîné, les dix-huit « jeunes » signataires du rapport *Le Métier de Cinéaste au Portugal* sont Paulo Rocha, Fernando Lopes, Antonio de Macedo, Artur Ramos, Ernesto de Sousa, Alfredo Tropa, Alberto Seixas Santos, Antonio Pedro Vasconcelos, Fernando Matos Silva, Joao Matos Silva, Manuel Costa e Silva, Acacio de Almeida, Elso Roque, José Fonseca e Costa, Manuel Faria de Almeida, Manuel Ruas, Gerardo Castello Lopes, Ernesto de Oliveira.

[32] En 1972 entrent au CPC Joao César Monteiro, Antonio da Cunha Telles, Antonio Campos, Rogerio Ceitil et Luis Galvao Telles, le critique Joao Ribeiro Mendes et le poète Antonio Reis. *« L'ensemble des noms qui allaient dominer la cinématographie portugaise des années 1970, et d'une partie des années 1980, se trouvait réuni »* (Joao Bénard da Costa, 1991, op. cité).

[33] En 1973 rejoignent le CPC José de Sa Caetano, Margarida Reis (femme et co-réalisatrice d'Antonio Reis), Antonio Faria, Eduardo Geada, Lauro Antonio, Jaime Silva, Luis Couto, Edgar Gonçalves Preto, Antonio Damiao, Noémia Delgado et Luis Filipe Rocha.

[34] 3ème partie, *L'évolution du métier de cinéaste au Portugal. Les batailles de la légitimité*, introduction et chapitre 1 (1974-1990), pages 393 à 453.

[35] Avec le mécénat de la fondation Gulbenkian, les cinéastes vont faire l'expérience, déterminante par la suite, d'une part du principe de la subvention à 100% de leurs films, et d'une gestion coopérative des fonds alloués aux cinéastes. On reviendra dans la 3ème partie sur ce point décisif, et ses conséquences.

Manoel de Oliveira rejoint la coopérative du Centre Portugais de Cinéma, avec les jeunes artisans de ce *« second souffle du* cinema novo *»*[36], qui ont ainsi placé à leurs côtés la grande figure référentielle de résistance esthétique et éthique qu'Oliveira représente, alors que :

> *« quelques années avant, tous les grands esprits disaient qu'il était bon pour partir en retraite »*[37].

Dans ce cadre du Centre Portugais de Cinéma, Oliveira peut réaliser son projet de long-métrage *Le Passé et le Présent*. C'est d'autant plus important pour lui que dans la décennie écoulée, on vient de lui refuser, à chaque fois à deux reprises, les subventions du Fonds du cinéma pour deux projets de films[38].

Quant aux cinéastes du « cinema novo », ils se placent sous l'abri de son incontestable caution artistique, qu'en retour ils soutiennent.

C'est ce que veut indiquer l'un de leurs chefs de file, Paulo Rocha, dans la note finale de ce bilan, qu'il dresse ainsi, en 1990, du « groupe du cinéma nouveau » :

> *« Le groupe du Cinéma Nouveau a créé le Centre Portugais de Cinéma, l'Ecole de Cinéma du Conservatoire. Il a publié des revues, rénové la critique et les méthodes de production, obligé la [fondation] Gulbenkian et l'Etat à créer des structures d'appui au cinéma, influencé la programmation de la télévision* et lancé internationalement Manuel de Oliveira *»*[39].

Depuis qu'ils ont opéré leur surgissement sur la scène portugaise, les jeunes cinéastes du « cinema novo », soucieux de défendre une conception artistique du cinéma, sont attentifs à la figure centrale qu'y incarne Oliveira, dans laquelle ils se reconnaissent une ascendance.

On a vu la haute valeur qu'ils attribuent à celui qu'ils nomment alors comme *« le plus grand réalisateur de cinéma de notre pays, qui est aussi un citoyen d'une morale exemplaire »*, quand en décembre 1963, Oliveira fut arbitrairement arrêté et emprisonné quelques jours par la police politique, la PIDE[40]. Ils adressent alors, le 8 décembre 1963, une lettre/pétition au Président de la République (et non à Salazar lui-même, président du conseil), rédigée par des *« techniciens, artistes, critiques et journalistes cinématographiques »*, et signée de vingt-deux personnes parmi lesquelles ont reconnaît tous les noms des figures nouvelles du « cinema novo ».

---

[36] Joao Bénard da Costa, 1991, op. cité.

[37] Entretien avec Antonio da Cunha Telles, 13 janvier 2003.

[38] *Saudosa Rosa*, en 1962 et 1963. *A Velha Casa. Monstruosidades Vulgares*, en 1963 et 1964.

[39] « 6 questions à Paulo Rocha », propos de Paulo Rocha recueillis par Jacques Lemière (8 novembre 1990) et publiés dans le catalogue de la première *Semaine de cinéma portugais*, Cineluso, Rouen, décembre 1990.

[40] C'était le 4 décembre 1963, et le cinéaste fut libéré le 11. Un document de la PIDE (conservé aux archives de Torre de Tombo) sur *« Manuel Candido Pinto de Oliveira »*, qui, indique cette fiche de police, *« selon une information de M. l'Inspecteur Alves, est aussi le cinéaste Manoel de Oliveira »*, mentionne qu'il *« pourrait être lié à l'ex-général Delgado »*. En réalité, on voulait lui faire payer une déclaration publique contre la censure au Portugal.

Très libre de ton, elle demande la libération immédiate de Manoel de Oliveira,

> *« dont l'oeuvre apporte beaucoup de prestige au pays et au cinéma national, et compte parmi les plus valides de la culture cinématographique mondiale »*,

tout en associant cette demande à une dénonciation plus générale de :

> *« l'action policière injustifiée et hautement perturbatrice, qui s'est observée dans les derniers temps avec une fréquence importante [contre de telles] figures de hauteur morale et de valeur artistique [ce qui apporte] de graves préjudices de tous ordres à la culture et au prestige du Portugal »*[41].

Elle tranche nettement avec la lettre, adressée à Salazar et obséquieuse à son égard, par dix figures représentatives du « cinéma du régime » qui se disent :

> *« profondément choqués par l'emprisonnement de Manuel de Oliveira, un des plus grands cinéastes portugais et une des plus sûres valeurs de la culture portugaise contemporaine »*[42],

mais qui *« réaffirment »* en même temps leur *« grande admiration déjà plusieurs fois exprimée »* au dictateur/président du conseil[43].

***Oliveira, « le bélier qui avait servi le cinema novo »***

En même temps, le point de vue de Manoel de Oliveira sur son « retour » de 1968-1972 et son « lancement international »[44] ne sera pas exactement celui du porte-parole, cité plus haut, du « cinema novo » : reconnaissant que la génération du *cinema novo* a incontestablement appuyé ce retour, Oliveira considère aussi que tous ont été loin, au CPC et dans cette génération, de l'appuyer au-delà de ce projet de 1972 que certains avaient imaginé … être le dernier film d'Oliveira avant un départ en retraite « mérité »[45].

---

[41] Julia Buisel, *Manoel de Oliveira. Uma fotobiografia*, Figueirinhas, Lisbonne, 2002.

[42] Julia Buisel, 2002, op. cité.

[43] Elle est signée par des cinéastes du régime comme Antonio Lopes Ribeiro, Jorge Brum do Canto et Baptista Rosa auquel se joint le producteur du « cinema novo » (Antonio da Cunha Telles), qui était entré « en cinéma » dans le cadre des institutions du régime (Julia Buisel, 1992, op. cité).

[44] Entretien avec Manoel de Oliveira, 27 février 1994.

[45] C'est ce qu'ont montré les obstacles rencontrés par Oliveira pour mener à bien, en 1978, son projet d'*Amour de Perdition*, que nous détaillerons plus loin, dans le chapitre 2 de cette partie.
Le fantasme du départ en retraite de Manoel de Oliveira, qui aujourd'hui tourne un film par an à l'âge de 98 ans, est un des serpents de mer du milieu cinématographique portugais : *O Passado e o Presente*, en 1972, n'est pas le premier film dont on accorde les moyens à Manoel de Oliveira d'autant plus aisément qu'on pense que c'est *« son dernier film »* et qu'après l'avoir réalisé, il partira *« en retraite »*. Ce schéma s'est très souvent reproduit depuis 35 ans, et il n'y aura pas plus de retraite cinématographique de Manoel de Oliveira qu'il n'y eut de retraite théâtrale de Molière. Le rapport de Manoel de Oliveira à la réalisation de films et son ressort subjectif relèvent absolument du principe vital.

Le cinéaste José Alvaro Morais a sans doute raison de parler de Manoel de Oliveira comme du *« bélier qui avait servi le cinema novo »*, quand il décrit l'atmosphère au sein du Centre Portugais de Cinéma dans les lendemains immédiats du 25 Avril :

> *« Des scissions très importantes ont surgi. Antonio Pedro Vasconcelos était encore, à cette époque, un défenseur intraitable de l'œuvre de Manoel de Oliveira, qui était encore le bélier qui avait servi le* cinema novo. *Fonseca critiquait le travail d'Oliveira. Il y avait déjà des fractures. Ou, pour le moins des fissures »*[46].

Il reste néanmoins assuré qu'un membres du noyau central du groupe du « cinema novo », Antonio Pedro Vasconcelos, fut un ardent propagandiste à l'étranger de l'art d'Oliveira, quand il *« fit un travail infatigable »* et quand *« il fut, à ses frais, durant des années et des années »* (mais jusqu'à un moment de rupture, faudrait-il ajouter) *« le meilleur ambassadeur de notre cinéma »*[47] ... jusqu'à 1980 environ, c'est-à-dire jusqu'à ce qu'il fasse, quelques années plus tard, *Lugar do Morto*[48], qui, comme le dit Joao Botelho[49], *« est très exactement un anti* Amour de Perdition *»*.

***Le rapprochement du poète Antonio Reis avec le Centre Portugais de Cinéma***

Aux figures qui se joignent au groupe du « cinema novo », il faut ajouter celles du poète Antonio Reis, et avec lui de sa compagne Margarida Cordeiro, qui seront des repères importants du « cinéma d'Avril ».

Le poète Antonio Reis (né en 1927) créa la surprise, sur la scène cinématographique portugaise, en sortant du seul statut de poète qui lui était alors reconnu, avec *Jaime*, un court-métrage achevé en avril 1974, comme nous l'avons dit en ouverture de cette partie, quelques jours avant le coup militaire des capitaines et la révolution qui s'en suivit. Après 1974, *Tras-Os-Montes*, le premier film co-signé par le couple, redoublera la première surprise.

Avant *Jaime*, Reis était surtout connu et reconnu, outre ses actions culturelles en milieu populaire et sa collaboration à divers revues (*Vertice*, *Noticias do Bloqueio*) et journaux de Porto (*Jornal de Noticias*, *O Comercio do Porto*), pour sa poésie : *Poèmes quotidiens* (Porto, 1957), *Nouveaux poèmes quotidiens* (Porto, 1960), réunis sous le titre *Poèmes quotidiens* à Lisbonne, en 1967[50].

---

[46] « Conversa com José Alvaro Morais », par Saguenail et Regina Guimaraes, septembre 2002, paru dans *Reinos Encantados. Um olhar sobre a obra de José Alvaro Morais*, Saguenail, Festival de cinema luso-brasileiro de Santa Maria de Feira, avril 2005.

[47] Paulo Rocha, *Jornal de Letras*, à la mort du cinéaste Antonio Reis, septembre 1991. C'est après 1980 qu'Antonio Pedro Vasconcelos se retournera radicalement contre le type de cinéma que fait Oliveira.

[48] *O Lugar do Morto* [La Place du Mort] marqua, en 1984, le passage d'Antonio-Pedro Vasconcelos du côté d'une conception opposée à celle d'Oliveira. Le film fut longtemps célébré par les partisans d'un cinéma portugais « grand public » pour son nombre d'entrées (environ 270.000) qui resta, jusqu'en 1997 (*Tentaçao*, de Joaquim Leitao, environ 360.000), le record national de fréquentation.

[49] Joao Botelho, entretien du 14 janvier 2003.

[50] Collection « Poètes d'aujourd'hui » de l'éditeur Portugalia, avec une préface d'Eduardo Prado Coelho.

Lié dans les années soixante à l'activité du *Cine-Clube do Porto/Clube Português de Cinematografia*, un des plus importants du pays, Antonio Reis avait collaboré en 1959 à *Auto de Floripes* (un long-métrage commercialement inédit, réalisation collective de la Section de cinéma expérimental du *Cine-Clube de Porto*), et avait été assistant en 1961 et 1962 de Manoel de Oliveira sur le tournage de *Acto da Primavera*, où il apparaît à l'image, dans une séquence qui montre l'appareillage technique, et donc le film en train de se faire. Il avait aussi écrit en 1966 les dialogues de *Mudar de Vida*, le second film de Paulo Rocha.

Margarida Cordeiro, sa compagne depuis le milieu des années soixante, fut associée à son travail cinématographique dès *Jaime*, par le fait que c'est elle qui avait trouvé, dans les archives de l'hôpital psychiatrique où elle travaillait, les dessins du paysan Jaime Fernandes qui vont être le support du film, puis par sa contribution (co-signée) au montage du film. Mais, c'est Reis, rappelle-t-elle dans un entretien de 1997, qui est l'inventeur *« de la plupart des idées cinématographiques »* de ce film, raison pour laquelle son nom à elle n'apparaît pas comme co-réalisatrice au générique[51].

### *La préparation de la prise du pouvoir dans le cinéma*

Notons qu'en 1974, quand « Avril » fait tomber le vieux régime et l'empire colonial, les membres du groupe du « cinema novo » ne sont plus vraiment des jeunes gens (ils ont pour l'essentiel entre 35 et 40 ans), et certains sont encore de jeunes « cinéastes »[52].

Mais, surtout, ils sont prêts à *accomplir* la prise de pouvoir institutionnelle qu'ils ont préparée : sur la nouvelle loi de soutien au cinéma et la création d'un Institut portugais du

---

[51] Le film *Jaime*, produit par le Centro Português de Cinema, Telecine-Moro et soutenu par la Fondation Calouste Gulbenkian, est réalisé par Antonio Reis, le montage en étant signé par le couple Antonio Reis/Margarida Cordeiro. Le film sera un des premiers à sortir en salle après le 25 avril (le 2 mai 1974 au cinéma *Império* de Lisbonne).
Formellement, *Jaime* est donc le troisième court-métrage d'Antonio Reis, qui avait auparavant réalisé deux courts-métrages : *Paineis do Porto* (1963) et *Do Rio ao Ceu* (1964, co-réalisé avec César Guerra Leal), mais, de ces premiers essais, il ne rappelait guère volontiers l'existence : *« Il me dit plus tard qu'il préférait que ne soient pas comptabilisés les films de son passé »*, dit Margarida Cordeiro (« Entrevista a Margarida Cordeiro », Anabela Moutinho, *Antonio Reis et Margarida Cordeiro. A poesia da terra.*, CineClube de Faro, 1997 - entretiens des 27 août, 6 septembre et 20 septembre 1997).

[52] Pour définir cette activité de « filmer », on a retenu ici comme date repère la date du premier long-métrage de chacun des cinéastes cités.
Pour ne prendre que l'exemple de sept d'entre eux, Paulo Rocha filme[52] depuis déjà onze ans (*Les Vertes Années*, réalisé à 27 ans, en 1963) ; Fernando Lopes depuis dix ans, avec *Belarmino*, réalisé à 28 ans, en 1964 ; Antonio Pedro Vasconcelos filme depuis deux ans (*Perdido por Cem*, réalisé à 33 ans) ; Fernando Matos Silva, filme depuis deux ans (*Le Mal Aimé*, réalisé à 32 ans) ; Antonio Campos a une expérience, certes marginale, de plus de dix ans, dans le court et moyen métrage documentaire, mais ne vient que depuis trois ans de faire son film important (*Vilarinho da Furnas*, long métrage documentaire, 1971) ; enfin, s'agissant de deux cinéastes qui ont fait leurs premiers courts métrages en 1968, Alberto Seixas Santos (qui a réalisé son premier court-métrage à 32 ans) n'achève qu'en 1974 son premier long-métrage (*Brandos Costumes*, 1972-1974), et Joao César Monteiro (qui a réalisé son premier court-métrage à 29 ans) ne tournera de longs métrages qu'après 1974 (*Veredas*, 1975-1977).
Un quotidien portugais, qui rend compte en 1975 de l'intérêt suscité par le cinéma portugais en Europe parle pourtant d'eux comme de *« jeunes réalisateurs portugais »* : en vérité, ce ne sont pas ces hommes, mais plutôt leurs films, qui sont « jeunes ». En 1974, biologiquement, ces sept hommes que nous avons cités ont alors respectivement 38, 38, 35, 34, 52, 38 et 35 ans.

cinéma, à la Télévision, à l'Ecole de cinéma du Conservatoire national). Elle est la génération qui détient toutes les clés d'une prise de pouvoir complète[53].

La loi de soutien au cinéma (7/71) a été promulguée en 1971, mais l'Institut Portugais de Cinéma qui doit la mettre en œuvre n'a été créé qu'en 1973, et son premier acte de soutien à la production n'intervient en mars 1974, de sorte que, de fait, le nouveau cadre institutionnel n'entre en fonctionnement qu'avec la révolution de 1974-75 : c'est le nouveau pouvoir qui, sur le long terme, appliquera la loi « marcelliste » 7/71[54], et, dans cette application, la génération du « cinema novo » va pouvoir jouer un rôle entier[55].

D'ailleurs, la reconnaissance du mouvement en cours par le pouvoir semble anticiper cette victoire totale : un pouvoir à qui (on le sait depuis) il ne restait guère qu'un mois à vivre. Le premier plan de production préparé par le Conseil du Cinéma du nouvel Institut Portugais de Cinéma, en mars 1974, inscrit en effet sur la liste des cinéastes subventionnés (à l'exception d'un seul nom représentatif du cinéma de l'ancien régime, Manuel Guimaraes, née en 1915) sept cinéastes appartenant au mouvement du cinema novo : Paulo Rocha, Antonio de Macedo, Antonio da Cunha Telles, José Fonseca e Costa, Artur Ramos, José de Sa Caetano, ainsi que son « protégé » et son « bélier », Manoel de Oliveira[56].

Cette anticipation fait écrire à Luis de Pina que :

> *« Ce plan de production signifie très simplement que le pouvoir du cinéma fut conquis, au sein même des entités officielles, par la génération des années 1960 (...). Et sa concrétisation passerait assurément par l'aube, pas très distante, du 25 Avril »*[57].

Joao Bénard da Costa confirme dans ces termes :

> *« Un mois avant le 25 Avril, le 25 Avril était arrivé au cinéma, avec la reconnaissance gouvernementale de son existence »*[58].

---

[53] L'analyse détaillée de l'évolution de la législation et des institutions de soutien au cinéma est réservée à la 3ème partie : *L'évolution du métier de cinéaste au Portugal, 1974-2004. Les batailles de la légitimité.* C'est dans le premier chapitre de cette 3ème partie (1974-1990, Les cinéastes à l'offensive ») qu'on montrera et qu'on détaillera les formes et l'ampleur de cette prise de pouvoir.

[54] Il y aura, en 1974-1975, comme nous le verrons plus loin, des tentatives de modification de la loi 7/71, mais qui échouent à l'altérer, de sorte qu'elle survit aux secousses de la séquence révolutionnaire.

[55] Cette articulation d'un cadre institutionnel préparé par un (ancien) régime et d'un investissement créatif de ce cadre par des cinéastes non inféodés à ce régime fait penser au cas iranien avant 1979, avec l'espace de liberté que les cinéastes opposés politiquement au régime du Shah d'Iran ont trouvé dans le cadre productif institutionnel du Kanoun (Centre pour le développement intellectuel des enfants et adolescents), mis en place par l'épouse du Shah.

[56] Luis de Pina, « Cinema de Abril : cronologia », dans *25 Abril. Imagens*, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa, 1984.

[57] Luis de Pina, 1984, op. cité.

[58] Joao Bénard da Costa, 1991, op. cité.

## *Entre « cinema novo » et 25 Avril, une génération intermédiaire : les réfractaires de la guerre coloniale*

Une génération intermédiaire, plus âgée celle du « cinema novo », arrive plus tard pour bénéficier de parcelles des espaces de pouvoir conquises par les cinéastes du « cinema novo ».

Une circonstance majeure affecte cette génération intermédiaire et spécifie sa position : elle est la génération qui est frappée directement par l'obligation de servir l'armée dans la guerre coloniale, ce qui dessine souvent, dans la petite bourgeoisie intellectuelle, le chemin de l'exil (à Paris, à Bruxelles ...), et ce qui signifie le franchissement clandestin de la frontière (qui est nommé, en portugais : *« dar o salto »*).

Les jeunes concernés, quand ils sont attirés par les métiers du cinéma, sont ceux qui doivent encore apprendre le cinéma soit sur le tas, soit dans des écoles étrangères, comme José Alvaro Morais (réalisateur et monteur, né en 1943), à l'INSAS de Bruxelles, Rui Simoes (réalisateur, né en 1944) à l'Institut des Arts de la Diffusion à Bruxelles, ou Mario Barroso (avant tout directeur de photographie, puis plus tardivement réalisateur, né en 1947, à l'INSAS aussi, puis à l'IDHEC, à Paris).

L'exil pour raisons de refus de servir l'armée coloniale en guerre se croise donc avec le projet d'apprentissage du cinéma à l'étranger.

Pour cette génération de réfractaires à l'armée coloniale, le 25 Avril signifiera avant tout la possibilité du libre retour au Portugal, laissant ouverte la question de la place qu'elle peut trouver, sous l'abri mais aussi dans la concurrence avec la génération du « cinema novo » dans le système professionnel du cinéma et de la télévision publique.

Le 25 Avril, c'est, sans précautions particulières et dans l'urgence, la décision du retour le plus rapide possible au Portugal, pour ces jeunes artistes portugais qui s'en sont exilés, parce qu'ils ont, dans les années soixante, l'âge de répondre aux obligations du service militaire, et donc des « missions militaires » de la guerre coloniale. Et parce qu'ils ont vécu leur exil comme étudiants (et/ou comme ouvriers dans les usines, par moments), sans s'établir complètement ni obtenir la nationalité du pays où ils étaient exilés.

Prenons le cas de José Alvaro Morais, qui avait 25 ans en 1968, et qui représente parfaitement cette génération intermédiaire entre les cinéastes du « cinema novo » (il a dix ans de plus qu'eux) et la génération née en cinéma avec le 25 avril (trop jeune pour être mobilisée pour la guerre coloniale) : il avait quitté le Portugal en 1968, pour Bruxelles où il fit l'INSAS, l'école de cinéma de la capitale belge, l'IDHEC belge, et sans aucun calcul sur les chances de réussite du coup d'Etat, rentre à Lisbonne par le premier avion possible, pour être du Portugal libéré du salazarisme et *« y faire des films »* :

> « [- Tu rentrais au Portugal avec la volonté de faire des films ?]
> - *Oui.*
> [- Mais s'il n'y avait pas eu le 25 avril, tu rentrais ?]
> *- Je n'en ai pas la moindre idée. C'est très difficile de répondre à cette question. Je suis revenu, par exemple, avec Mario Barroso, qui était à l'IDHEC ou à Vaugirard.*
> *Je pense que je suis rentré par le premier avion qui se soit posé à Lisbonne. Je me souviens que l'avion fit une escale à Porto, où il fut immédiatement entouré par des véhicules militaires. (...) Nous questionnions les hôtesses de l'air sur ce qui se passait, et nous n'avions aucune idée de la phase dans laquelle se trouvait la révolution, si elle avait ou non triomphé.*

*Ce devait être le 26 ou le 27 avril. Nous ne savions pas ce qui nous attendait, nous n'avions aucune nouvelle. Il y aurait pu avoir à tout moment un revirement, pendant que nous étions en vol »*[59].

On peut ainsi trouver un bon exemple de cette singulière position générationnelle avec José Alvaro Morais, dont le parcours illustre, dans le développement de son travail, cet effet de marge « générationnelle ».

A la différence de la suivante, qui aura les cinéastes du « cinema novo » comme professeurs, cette génération peut les avoir pour amis (des amis aînés, des « grands frères ») : José Alvaro Morais est directement entraîné dans le cinéma par l'influence du groupe qui se réunissait au café Váva, par les articles iconoclastes que, dans l'atmosphère du salazarisme finissant, ce groupe écrivait, et dans l'amitié et l'assistanat pour António Pedro Vasconcelos.

Il n'est pas exclu que cela ait donné une tournure singulière à ses débuts, appuyés par certains aînés[60], en même temps que, déclare-t-il :

*« d'autres membres du Centre Portugais de Cinéma réagissent mal à l'idée qu'apparaisse un type appartenant à une nouvelle génération par rapport à la leur, celle du* 'cinema novo', (...) *jusqu'à ce que, à partir de* Cantigamente, *on commence à parler de moi »*[61].

Cela explique aussi la relation très forte que ce cinéaste avait maintenue à certaines figures littéraires du cinéma nouveau, très caractéristiques des années soixante, comme le poète O'Neill, au travail photographique que fait sur le Portugal des années 1960 le photographe Gerardo Castello Lopes, et aux premiers films du « cinema novo », ceux de Paulo Rocha et surtout de Fernando Lopes[62], relation qui sera tout de même moins forte et moins directe pour les générations suivantes.

### *La génération qui naît en cinéma avec le 25 avril*

Une génération naît en cinéma avec le 25 avril. C'est la première génération aussi qui ne va pas se former au cinéma à l'étranger. Elle groupe des cinéastes qui font leur premier long-métrage aux alentours de 1980, et qui auront comme assistants de réalisation, sur leurs

---

[59] « Conversa com José Alvaro Morais », par Saguenail et Regina Guimaraes, septembre 2002, paru dans *Reinos Encantados. Um olhar sobre a obra de José Alvaro Morais*, Saguenail, Festival de cinema luso-brasileiro de Santa Maria de Feira, avril 2005.

[60] Il réalise, en 1976, ses deux premiers longs-métrages (deux commandes) en saisissant l'opportunité que lui laissent, parce qu'ils sont occupés à de longs-métrages, deux aînés : le numéro 3 de la série des *Cantigamente*, possibilité que Fonseca e Costa « libère » car il s'engage dans la réalisation de *Kilas*, et la commande de la Fondation Gulbenkian sur les dessins de Vieira da Silva par Arpad Szenes, que Vasconcelos doit délaisser pour réaliser *Oxala*.

[61] Entretien avec Ilda Castro Ferreira, dans *Obra cinematográfica de José Álvaro Morais*, Videoteca de Lisboa, février 1998.

[62] Entretiens avec José Alvaro Morais, 7 septembre 2001 et 9 mai 2003, parus sous le titre « Conversa(s) com José Alvaro Morais - Jacques Lemière », dans *José Alvaro Morais*, Faro, *Faro 2005 capital nacional da cultura*, Ministerio da Cultura, août 2005.

premiers films, les jeunes gens, hommes et femmes, de la génération suivante, élèves eux aussi à l'Ecole de cinéma du Conservatoire.

Bien que naissant en « Avril », cette génération, toute prête qu'elle est à occuper la scène, sait sa dette vis-à-vis de ce qui la précède, notamment ce qui lui vient des *« expériences très intéressantes »* du « cinema novo » :

> *« Il y avait eu, dans les années 60, des expériences très intéressantes, une sorte de réponse en retard à la* 'nouvelle *vague' française, faites par des cinéastes qui avaient fréquenté les écoles de cinéma de Londres et de Paris. Comme films très intéressants de cette séquence, je citerai* Belarmino, Os Verdes Anos *et* Uma Abelha na Chuva[63]. *Moins intéressants :* O Recado, O Cerco *et* Brandos Costumes[64]. *Et en même temps, il y avait l'expérience singulière de Manoel de Oliveira, complètement à part.*
> *Leur regroupement, auquel s'est joint Antonio Reis, au début des années 1970, a produit le Centre Portugais du Cinéma. On a eu alors un autre moment intéressant, avec les films du premier Antonio Reis,* Jaime *et* Tras-Os-Montes[65]. *A quoi il faut ajouter le* Benilde ou A Virgem-Mae[66] *d'Oliveira, et d'autres choses moins intéressantes ».*

C'est Joao Botelho qui parle[67]. Formé à cette même Ecole supérieure de cinéma de Lisbonne, avec pour professeurs les cinéastes et personnalités majeures du « cinema novo » - et premier réalisateur issu de cette école à s'imposer sur la scène internationale avec son second film *Um Adeus Português* (1985) -, Joao Botelho (né en 1949, premier long-métrage *Conversa Abada*, en 1980-1982) y occupe une position centrale[68].

---

[63] *Belarmino* de Fernando Lopes (1964), *Les Vertes Années* de Paulo Rocha (1963) et *Une Abeille sous la Pluie de* Fernando Lopes (1966).

[64] *Le message*, de Fonseca e Costa (1971), *Le siège* d'Antonio da Cunha Telles (1970) et *La Douceur de nos Mœurs,* d'Alberto Seixas Santos (1972-1975).

[65] *Tras-Os-Montes*, co-réalisé avec Margarida Cordeiro, est montré pour la première fois en avril 1976 à Bragança et à Miranda do Douro, au cœur de la région homonyme du nord-est du Portugal où il a été tourné aux lendemains du 25 avril (septembre et octobre 1974).

[66] *Benilde ou la Vierge-Mère*, 1975 : tourné en studio en septembre et octobre 1974 (pendant que Reis et Cordeiro tournent en extérieur « Tras-Os-Montes »), ce film de « lieu clos » (unité de lieu dans une maison isolée de l'Alentejo) et sans lien direct à la situation politique du pays (mais possible métaphore de l'isolement et de la clôture du Portugal sur lui-même) sort à Lisbonne le 21 novembre 1975, au sommet de l'insurrectionnalisme de « l'été chaud » de 1975, et à la veille du coup militaire qui mettra fin, le 25 novembre, à la séquence révolutionnaire de 1974-75.

[67] Entretien avec Joao Botelho, 16 janvier 2003.

[68] Né en 1949, Botelho, inscrit à l'Ecole de cinéma du Conservatoire national en 1974, co-signe un premier court-métrage en 1976 (*Alexandre e Rosa*), et en réalise deux autres films (des moyens métrages) entre 1976 et 1978 : *Um projecto de Educaçao Popular*, 1976, et *O Alto do Cobre*, 1977-78. Son premier long-métrage sort en mai 1982. La première apparition de Joao Botelho dans un plan de production de l'Institut Portugais de Cinéma est 1977, pour sa participation d'un épisode à un « film à épisodes » (sans titre).

La revue *« M, revista de cinema »* [M, Revue de cinéma] que Joao Botelho dirigea de 1975 à 1977 à Porto, publia, du point de vue de ses références dans le cinéma portugais, un entretien avec Manoel de Oliveira avant l'événement que fut *Amour de Perdition* et s'intéressa au travail d'Antonio Reis et Margarida Cordeiro. Quant à ses références internationales, elle était marquée par des références à Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, au Jean-Luc Godard de l'époque et aux *Cahiers du Cinéma* animés par Jean-Louis Comolli, dont elle publia *« Technique et idéologie »*. Elle organisa des « semaines » des *« Cahiers du Cinéma »* au Portugal.

Mais on peut aussi nommer Jorge Silva Melo (né en 1948 qui, dans un chemin davantage croisé avec le milieu théâtral, sera acteur du cinéma postérieur à Avril avant de passer à la réalisation, et Joao Mario Grilo (plus jeune, puisque né en 1958, mais réalisateur plus précoce d'un premier long-métrage fait en 1978-1979, *Maria*), dans un chemin croisé, quant à lui, avec des études filmologiques inscrites dans le champ universitaire.

Cette génération reste marquée par un engagement dans l'apprentissage du cinéma dès les lendemains d'Avril, après que la censure soit tombée, après que l'Ecole de cinéma du Conservatoire soit dans sa pleine liberté, que l'Institut Portugais du Cinéma fonctionne pleinement et que toutes les énergies aient pu se libérer.

Elle semble surtout avoir une relation plus directe et plus simple à Oliveira (plus grand-père que père ?) et à son œuvre, comme si elle était émancipée de la relation plus complexe (plus complexée ?) qui lie la génération du « cinéma novo » au « maître » portugais.

On le lit dans ce portrait que Joao Botelho fait de l'homme Oliveira, qu'il compare à *« une roche de granit »* et dont il salue, outre la jeunesse, la *« figure de résistance »* :

> *« Il est le produit d'une chose étrange qui s'appelle le Portugal profond. Il a vraiment un parcours singulier : il se comportait comme un bourgeois, mais fréquentait tout ce qui bouleversait son cerveau ; il était un fils de famille, mais aussi un aventurier, un sportif et une star de cinéma avant la lettre. Il cherchait quelque chose dont il ne savait pas même ce que c'était. Il était touché par ce qu'est la création.*
> *Il a eu un parcours très douloureux au côté duquel nous sommes, par nos propres parcours, des privilégiés : il ne peut quasiment pas tourner entre son premier court-métrage de 1930 et son premier long-métrage, en 1942 ; puis rien du tout jusqu'en 1956, et il doit attendre l'âge de 65 ans pour avoir une production régulière.*
> *Il est une figure de résistance. C'est un caillou, une roche de granit. C'est une pierre du Nord, du sol de Porto.*
> *Il est intuitif, et en même temps il est ouvert à tout. De nous tous, il est le plus intéressé à voir les films des autres.*
> *C'est une force de la nature. Il a lu, pour la première fois à 80 ans,* La montagne magique *de Thomas Mann. Il a commencé à lire des classiques à 60 ans »*[69].

Joao Mario Grilo et Joao Botelho sont incontestablement des cinéastes dont le cinéma se nourrit très directement de la « rupture moderne » que permet Oliveira, dont ils revendiquent clairement l'influence qu'il a eus sur eux. On le reconnaît dans la manière dont, l'un comme

[69] Entretien avec Joao Botelho, 16 janvier 2003.

l'autre, ils font de son film *Amour de Perdition* (1978) un film de rupture, et la référence incontournable pour les années qui vont suivre dans le cinéma portugais.

Botelho fait de cette œuvre-là, comme de *« l'aventure »* de son tournage et de la fréquentation de son auteur au travail, une expérience *« formatrice »*, celle d'une *« découverte radicale : la force morale d'Oliveira »*.

> *« Dans cette transition, et avec la révolution et sa fin, le chef d'œuvre absolu du cinéma portugais est l'* Amour de Perdition *d'Oliveira. C'est un film catastrophe, qui finit une époque et annonce un vide qui commence à être comblé par les trois films dont nous parlons*[70].
> *J'ai des souvenirs directs et précis de cette aventure, car j'ai alors eu cette chance, jeune homme me tournant vers le cinéma, de rencontrer des cinéastes un peu plus vieux que moi.*
> *Ma formation a dépassé mon intérêt cinéphile pour les films et l'histoire du cinéma, et plus encore la fréquentation de l'école de cinéma : grâce à la revue* « M », *que j'avais fondée, j'ai pu voir Oliveira tourner* Amour de Perdition, *au Studio de la Tobis, là où nous nous entretenons aujourd'hui, et ce fut une découverte radicale : la force morale d'Oliveira.*
> *Se ficher des résultats économiques, investir tout dans l'acte de filmer. Respecter le cinéma comme on fait un tableau. Je me souviens encore des paroles d'Oliveira, à 3 heures du matin, quand nous déambulions dans l'avenue de la Liberté au retour des tournages :* 'Joao, ne fais que les choses auxquelles tu crois !' ».

On trouve des accents proches, à propos d'Oliveira et du Oliveira *d'Amour de Perdition*, sous la plume de Joao Mario Grilo. Nous y reviendrons plus loin.

## *La jeune génération, encore contemporaine d'Avril*

La génération cinématographique suivante, qui reste contemporaine du 25 avril[71], est celle des cinéastes (et apparaissent alors des réalisatrices) qui réalisent leur premier long-métrage autour de 1990 (*O Sangue*, de Pedro Costa, 1989. *Alex* ou *A Idade Maior*, de Teresa Villaverde, 1991. *O Som da Terra a Tremer*, de Rita Azevedo Gomes, 1990. *Nuvem*, de Luisa Guimaraes, 1990).

Pedro Costa (né en 1958, premier long-métrage en 1989) en sera pris aujourd'hui comme exemple le plus éminent, compte tenu du développement ultérieur de sa carrière, et en dépit de la singularité de son parcours.

Mais on y rangerait aussi, avec lui, Manuel Mozos (né en 1959, premier moyen-métrage en 1990), Teresa Villaverde (née en 1966, premier long-métrage en 1991), Rita Azevedo Gomes (née en 1952, premier long-métrage en 1990), Ana Luisa Guimaraes (née en 1956, unique long-métrage en 1991, mais une décennie de travail de monteuse, dans les années 1980).

On y joindrait, pour des raisons de compagnonnage à l'Ecole du Conservatoire, ou d'aventures partagées de production (Pedro Costa, Ana Luisa Guimaraes et Vitor Gonçalves

---

[70] Trois films de 1981 : *Francisca* (de Manoel de Oliveira), *Conversa Acabada* (de Joao Botelho), *Silvestre* (Joao César Monteiro).

[71] On exclut de cette présentation les nouveaux cinéastes portugais qui ne sont pas contemporains du 25 avril, et qui arrivent à la réalisation plus tard dans les années 1990 ou au tournant de 2000.

réunis dans *Tropico Filmes*), deux cinéastes dont les films sont venus un peu plus tôt, Joaquim Leitao (né en 1956, et qui, après un premier long-métrage d'intention auteuriste (*Duma Vez por Todas*, 1986, prendra délibérément l'option d'un cinéma assez standardisé de divertissement) et Vitor Gonçalves (né en 1951, unique long-métrage en 1986).

On y ajoutera enfin Abi Feijo (né en 1956), co-fondateur en 2001 et directeur de la *Casa de Animaçao* [Maison de l'Animation] de Porto, mais surtout principal animateur depuis 1980 à Porto d'une activité de création et de réalisation de films d'animation, qui engage aujourd'hui une douzaine de créateurs, hommes et femmes. Mais, s'agissant de cette « école du cinéma d'animation » de Porto, il faut émettre la réserve qui tient à leur isolement du reste du cinéma portugais, qui, comme le souligne Abi Feijo constitue *« une sorte de ghetto », « un monde très à part, à part du cinéma, à part des autres arts, et paradoxalement puisqu'il s'agit d'un art qui se sert de tous les arts »*[72].

Cette génération d'une part va rester, selon Pedro Costa, dépendante d' *« une espèce de cristallisation »* qui s'est produite au Portugal, autour de deux figures tutélaires qui vont s'affirmer comme incontournables dans la seconde moitié des années 1970, *« par ce fait »*, dit-il avec amusement, *« d'être né avec ce père, Oliveira et cette mère, [Antonio]Reis »*[73].

Et elle va regarder ce qu'elle hérite de la génération du « cinema novo » avec un esprit de sélection qui est à la proportion du temps qui est passé, en même temps qu'à la mesure de son « appétit de réalité », comme quand ils voient dans certains films du « cinema novo » *« un peu de rue, un peu de jeunes gens, un peu de Lisbonne qu'on n'avait jamais vu »* ...

Un tel programme, après tout, autour de 1990, peut très bien être le leur. Certains d'entre eux pousseront même « l'appétit de réalité » jusqu'à la revendication ouverte d'un éloignement *« de cette chose appelée cinéma portugais »*, comme l'a alors déclaré Ana Luisa Guimaraes. Dans « cette chose appelée cinéma portugais », il convient d'entendre, alors : le cinéma portugais *« de ce père, Oliveira, et de cette mère, Reis »*.

Sous ce dernier critère (« l'appétit de réalité »), quelques films des années 1960, dont *Les Vertes Années* (de Rocha) et *Belarmino* (de Lopes), ne décrochent pas d'une position de référence, pour ces jeunes qui commencent à filmer autour de 1990, dans le Portugal de l'économiste libéral Cavaco Silva, à qui de pures coïncidences (biologiques et culturelles) ont donné un timbre (voilé) de voix et un défaut (notoire) d'art oratoire étrangement similaires à ceux de l'économiste dictatorial Salazar[74].

En témoigne ce jugement de Pedro Costa, en 1990 :

> *« Deux cinéastes sont nés dans les années 60 : Paulo Rocha et Fernando Lopes. Les autres font des films gentils, intéressants, mais idéologiquement et formellement conformistes.* Les Vertes Années [du premier] *apportent un peu*

---

[72] Entretien avec Abi Feijo, 8 mai 2003, Porto. Nous reviendrons plus loin sur Abi Feijo et cette école du cinéma d'animation de Porto.

[73] Entretien avec Pedro Costa, 5 décembre 2002.
On examinera plus loin, avec précision (page 254 et suivantes), cette question de Manoel de Oliveira et Antonio Reis en tant que « sources », après Avril, du cinéma portugais des années 1980.

[74] Je m'autorise cette remarque sur le physique et la gestuelle des dirigeants, après avoir observé le discours de victoire électorale de Cavaco Silva aux dernières élections présidentielles portugaises : son élocution et sa posture du haut de la terrasse du Centre Culturel de Belem, évoquait qui tristement celles de Salazar dans les films d'actualité qui rendent compte de ses discours du haut des immeubles ministériels de la place du Commerce à Lisbonne ou d'hôtels de ville dans ses tournées en province.

*de rue, un peu de jeunes gens, un peu de Lisbonne qu'on n'avait jamais vu. Cela a fait un effet.*
*... Avant, il n'y avait rien, et cela s'est vite fini. En fait, ce sont trois bons films :* Les Vertes Années, Changer de Vie [du premier] *et* Belarmino [du second] »[75].

En même temps, il y a une conscience des limites du « cinema novo », qui se trouve réduit, dans ce jugement, à un mouvement de jeunes gens sur « le métier de cinéaste au Portugal » (le « comment faire ») plus qu'il ne s'imposerait comme grand héritage d'œuvres (le « faire »).

Par contre, c'est l'irruption du poète Reis comme cinéaste (Jaime, Tras-Os-Montes) qui est identifiée au renouveau d'Avril :

*« Mais c'était déjà tardif : 'un printemps tardif' !*
*Paulo Rocha annonce autre chose, et part ailleurs* [il annonce *L'Ile des Amours*, et part au Japon].
*Et c'est retombé ... jusqu'à l'apparition de Reis, avec* Jaime, *puis* Tras-Os-Montes.
*Le cinéma nouveau a apporté un éclat de fraîcheur, mais plus par l'histoire du mouvement, par ces rencontres de ces jeunes gens au café* Vava, *par les discussions sur* le 'comment faire', *que par le* 'faire' »[76].

Jugement de jeunes gens sur ce qu'entreprirent d'autres jeunes gens, du même âge, Pedro Costa situant bien l'angle générationnel de son point de vue, celui de cinéastes qui *« avaient envie de parler de l'après Révolution »* :

*« Je parle de mon point de vue, du point de vue de ma génération, qui avait alors entre vingt et trente ans, et qui avait envie de parler de l'après Révolution, de l'immigration, de l'argent, vus d'une petite chambre, ce qui a fait les films de toutes les nouvelles vagues, de tous les cinémas nouveaux de tous les temps. Oliveira et Reis, c'est quand même un cinéma des hautes sphères ! »*[77].

Avant de suivre ces cinéastes qui avaient *« envie de parler de l'après-Révolution »*, révolution qu'ils avaient connue adolescents, voyons comment s'est jouée, à l'épreuve de l'événement révolutionnaire, pour ces différentes générations, la « prise de pouvoir dans la création » qui va dessiner le profil singulier du cinéma portugais des années 1970-1980.

---

[75] Entretien avec Pedro Costa, 5 décembre 2002.

[76] Entretien avec Pedro Costa, 5 décembre 2002.

[77] Entretien avec Pedro Costa, 5 décembre 2002.

2ème partie
Cinéastes et idée nationale
à l'épreuve de l'événement politique

# Chapitre 2
# *« Prendre le pouvoir de la création »*

## Evénement politique, libération subjective et invention de formes

Il y eut, bien sûr, la mobilisation politique autour des enjeux de prise de pouvoir dans les institutions.

Dans une formule, le cinéaste Antonio Pedro Vasconcelos écrit, en 1977, que l'Institut Portugais du Cinéma (IPC) était le *« Sao Bento des professionnels du cinéma »* [Sao Bento étant le nom de la place où est établi le Parlement portugais, et par extension, le nom journalistique du Parlement][1]. Il ajoute même qu'à un moment (celui où les « professionnels de cinéma » liés au Parti Communiste portugais, le « PC », contrôlaient cet Institut), on était au risque de tirer le « I » de « IPC ».

De ces luttes pour la prise du pouvoir dans les institutions, on indiquera ici les grandes lignes, avec quelques repères principaux, sans entrer dans tous les détails des conflits politiques qui durèrent, après la très courte phase d'unanimisme à la chute du régime, du mois de mai 1974 jusqu'aux lendemains de novembre 1975.

On a d'ailleurs choisi de réserver l'examen du cadre institutionnel et législatif de l'exercice du « métier de cinéaste » à la 3ème partie du présent travail, qui en analysera l'évolution sur les trois décennies qui suivent le 25 Avril[2].

Mais c'est un autre type de prise de pouvoir que nous voudrions mettre en évidence. Plus important nous semble, en effet, qu'il y ait eu *« prise du pouvoir dans la création »*, selon l'expression du cinéaste Joao Botelho, la libération subjective permise par l'événement politique étant lisible en liberté d'invention de formes nouvelles, tissant un lien profond entre le cinéma [portugais] et la révolution [de 1974-1975].

Cette « prise du pouvoir dans la création », Joao Botelho l'identifie dans *« la capacité* [qu'ont eue les cinéastes] d'affirmer *sans contrainte ... affirmer le texte, le son, la poésie » ;* et Joao Mario Grilo l'identifie dans *le « schisme esthétique »* que représente en 1978 *Amour de Perdition, de* Manoel de Oliveira, *« seconde révolution »,* dans le cinéma portugais, d'un film qui ose être *« totalement fondé sur la parole »*[3].

*« La révolution, c'est aussi la forme »* (Botelho) et la libération subjective que permet Avril ne porte pas, loin de là, que sur les thèmes traités (et qu'hier interdisait la censure), mais concerne la liberté dans la création des formes artistiques elles mêmes.

---

[1] Antonio Pedro Vasconcelos, dans l'article « Três anos depois », *M-Revista de Cinema*, n°4, juin 1977.

[2] *L'évolution du métier de cinéaste au Portugal. Les batailles de la légitimité. 1974-2004.*

[3] Joao Mario Grilo, 1996, op. cité.

Cependant, décrivons et analysons d'abord la mobilisation des cinéastes autour des enjeux politiques et institutionnels liés à leur activité, dans le mouvement révolutionnaire d'Avril.

## 2.1. Prise de pouvoir et luttes dans les institutions

Il y eut la mobilisation politique des cinéastes. Les membres du CPC en fournirent évidemment les troupes disparates, puisque, en termes de sensibilités politiques et non plus de conscience des intérêts professionnels, ces troupes vont des catholiques de gauche aux communistes en passant par les socialistes et l'extrême gauche[4]. Certains en fournirent, au risque inévitable de la division, les idées.

Le groupe générationnel du « cinema novo », fort de son jeune passé, est ici en première ligne, mais il doit compter avec les effets politiques que produit, sur l'alliance « Povo-MFA » [Peuple-MFA] préconisée par le Parti communiste portugais, l'atmosphère de mobilisation révolutionnaire dans le pays, qui déborde le coup d'Etat ; et sur le type de pouvoir étatique que cette situation génère.

### *Mobilisations des « travailleurs du cinéma » et abolition de la censure*

C'est aux cinéastes eux-mêmes qu'on doit l'accélération de l'abolition de la censure sur les œuvres cinématographiques, que la Junte de Salut National du Mouvement des Forces Armées (MFA) ne se précipitait pas à proclamer. Une « Commission de cinéastes anti-fascistes » occupe à cette fin le siège de l'Institut portugais du cinéma, le 29 avril, et celui de la Direction des Services des Spectacles, qui avait la tâche d'exercer cette censure[5]. La censure fut effectivement abolie début mai, après rencontre avec des représentants du MFA, donnant lieu à l'élaboration d'un nouveau règlement de classification des films en fonction de l'âge des spectateurs.

Ils se forment en « Syndicat des Travailleurs de l'Activité Cinématographique » dès le 28 avril, et appuient le programme du MFA.

Ils s'organisent aussi très vite pour aller filmer le peuple et la révolution dans la rue, qui sera effectivement filmée dès le 25 avril. Une commission de ce tout nouveau Syndicat des « travailleurs du cinéma » prépare un film collectif sur le 1er mai, sur lequel vont travailler dix-neuf cinéastes, tous issus du groupe du « cinema novo » (le film s'appellera plus tard *Les*

[4] Ces positionnements politiques sont sciemment donnés dans cet ordre en raison du fait qu'en 1974-1975, quand le Parti communiste renforçera son pouvoir d'Etat, une partie de l'extrême gauche (notamment le puissant groupe maoïste MRPP, Mouvement pour la Réorganisation du Parti du Prolétariat), s'alliera avec les socialistes contre le pouvoir communiste, alors identifié comme « social-fasciste ». L'autre partie de l'extrême gauche (comme les maoïstes de l'UDP, Union Démocratique Populaire, les trotskistes de la LCI, Ligue Communiste Internationaliste et du PRT, Parti Révolutionnaire des Travailleurs, ou les anarcho-syndicalistes) s'allia au contraire avec le PCP notamment, jusqu'au 25 novembre, pendant l'automne 1975, dans le cadre du mouvement des SUV (« Soldats Unis Vaincront ! »).

[5] Revue hebdomadaire *Cinefilo*, Lisbonne, 4 mai 1974. La revue *Cinefilo* suspend sa publication le 22 juin.

*armes et le peuple*). Nous examinerons plus loin cette partie « cinématographique » de leur mobilisation[6].

Les ciné-clubs appuient également le programme de la Junte et :

> *« exigent une nouvelle politique culturelle dans tous les domaines, et notamment la lutte pour une Fédération libre et élue par ses membres, la même idée présidant à un communiqué de la Fédération portugaise des cinéastes amateurs »*[7].

Les effets de l'abolition de la censure sont immédiats : des films qui étaient interdits sont mis à l'affiche, comme *Le cuirassé Potemkine*, de Serguei Eisenstein, dont l'affiche, sur la façade de la grande salle de cinéma *Império* fait symbole, et entre dans l'histoire, pris dans les images du film *Les armes et le peuple*.

Sont mis à l'affiche des films portugais censurés par des coupes (comme *O Mal Amado*, de Fernando Matos Silva, 1972, dernier film censuré par le régime et parmi les premiers à bénéficier, dès le 3 mai, dans la salle d'art et essai *Satelite,* de la nouvelle liberté) ou interdits (comme *Jaime*, d'Antonio Reis, avec lequel nous avons ouvert ce chapitre, et qui dès le 2 mai accompagne *Le Cuirassé Potemkine* à l'*Império*). Dans le même temps disparaissent de l'affiche des films « de l'ancien régime » (comme *Malteses, Burgueses e As Vezes*, d'Artur Semedo)[8].

## *« Ils commençaient à cesser d'être unis »*

José Alvaro Morais, qui n'a intégré le Centre Portugais de Cinéma qu'à son retour à Lisbonne (depuis son exil, bruxellois, de réfractaire de la guerre coloniale), dès le lendemain du 25 Avril, et qui n'a pas participé au processus de sa création, décrit un CPC menacé de division par les effets de l'événement sur les esprits et travaillé de l'intérieur par des questions antérieures au 25 Avril *« qui allaient exploser après la révolution »* :

> *« Quand j'arrive, je reste lié, par l'ordre naturel des choses, au Centre Portugais de Cinéma (CPC), où j'ai fait du montage.*
> *(...) Le Centre Portugais de Cinéma était surgi de l'institutionnalisation de la réception de subventions de la Fondation Gulbenkian pour la réalisation de films. C'était une structure qui regroupait tous les cinéastes qui produisaient ou qui voulaient produire des films ... avec les questions internes qui*

---

[6] Dans ce chapitre (page 241), *Le cinéma à base documentaire de la séquence révolutionnaire : filmer la rue, rendre compte des inventions politiques populaires, créer collectivement, « parce qu'ils ont raison ! ».*

[7] Luis de Pina, 1984, op. cité. Un an plus tard, les 19 et 20 juillet 1975, à leur 7ème Rencontre de Vila Franca de Xira, les ciné-clubs du pays sont encore en conflit avec la Direction Générale des Spectacles sur la question du profil de leur Fédération.

[8] Les films étrangers (*Un Dernier Tango à Paris*) jugés scandaleux bénéficient immédiatement de la même liberté, sous réserve des nouveaux règlements la protection de la jeunesse. La distribution ne se prive pas de recourir à ce nouveau filon et va *« privilégier le scandale au lieu de la qualité »* (Luis de Pina) : une large partie de la fréquentation des salles jusqu'en 1975, en pleine révolution, sera relative au « rattrapage » par les spectateurs portugais de leur « retard » dans le genre érotique, puis pornographique.

*existaient, au Centre, antérieurement au 25 Avril, et qui allaient exploser après la révolution.*
*(...) Etaient là Manoel de Oliveira, Antonio Reis, José Fonseca e Costa, Fernando Lopes, Paulo Rocha, aussi, je crois. Il y avait Antonio Pedro Vasconcelos, et je crois que c'était tout ... et Rogerio Ceitil, aussi. Antonio de Quand j'y suis entré, le CPC était cette institution que j'ai décrite, constituée par quelques cinéastes de renom.*
*Ils commençaient à cesser d'être unis. Des scissions très importantes ont surgi. Antonio Pedro Vasconcelos était encore, à cette époque, un défenseur intraitable de l'œuvre de Manoel de Oliveira, qui était encore le bélier qui avait servi le* cinema novo. *Fonseca critiquait le travail d'Oliveira. Il y avait déjà des fractures. Ou, pour le moins des fissures »*[9].

## *Mobilisations et divisions face à la perspective du contrôle étatique sur le cinéma et au « djanovisme portugais »*

Les premières divisions apparurent dès les mobilisations du mois de mai 1974. Un témoignage du cinéaste et critique Antonio Pedro Vasconcelos, pilier du groupe du « cinema novo », texte paru dans la livraison de *Cinéfilo* du 1er juin 1974 en situe bien les enjeux :

> *« Que les cinéastes aient une participation politique comme tout le monde, dans la vie portugaise, à travers un engagement (dans un parti*[10] *ou non) est une chose ; que le cinéma doive être immédiatement au service de quelque programme politique et soit jugé comme tel, ce fut quelque chose qui n'a jamais donné de bons résultats et sert seulement, finalement, à prolonger le mal entendu du cinéma politique »*[11].

### *Des divisions qui affectent les organisations existantes*

Ces divisions politiques affectèrent les organisations existantes, et en premier lieu le Centre Portugais de Cinéma, qui progressivement laisse place à cette éclosion « *comme des champignons* », dont parle José Alvaro Morais, « *d'autres coopératives qui voulaient devenir indépendantes du CPC* » :

> *« Sont alors nées comme des champignons d'autres coopératives qui voulaient devenir indépendantes du CPC, et qui réclamaient leur droit à la production, comme* Cinequanon *et* Cinequipa.
> *[Antonio de] Macedo avait fondé* Cinequanon *et les frères [Fernando et Joao] Matos Silva* Cinequipa. *Et il s'en forma d'autres.*

---

[9] « Conversa com José Alvaro Morais », par Saguenail et Regina Guimaraes, septembre 2002, paru dans *Reinos Encantados. Um olhar sobre a obra de José Alvaro Morais*, Saguenail, Festival de cinema luso-brasileiro de Santa Maria de Feira, avril 2005.

[10] Dans le texte portugais, « partidario », qui n'est pas traduisible par un qualificatif. Pour désigner ce qui se passe par les partis politiques, la langue portugaise (en fait la langue de ces années révolutionnaires portugaises) dispose du très utile qualificatif « partidario » (littéralement « partidaire ») qui évite les biais du français « partisan ».

[11] Hebdomadaire *Cinéfilo*, Lisbonne, 1er juin 1974.

(...) *Quand j'ai commencé au CPC* [au printemps 1974] *le Centre était déjà une coopérative comme les autres. Il était la coopérative où se trouvaient les plus grands, qui avaient déjà derrière eux une certaine production, ou qui avaient la certitude de pouvoir y aspirer »*[12].

Outre *Cinequanon* et *Cinequipa* (liée au Parti socialiste), citons aussi les coopératives *Virver* (autour de Rui Simoes), et *Grupo Zero* (autour d'Alberto Seixas Santos).

S'y ajoutent des collectifs militants comme l'*Unidade de production cinematográfica n°1,* créée pour produire des journaux d'actualité, d'autres collectifs plus ou moins liés au PCP et à l'Intersyndicale, ainsi que la *Cellula de cinema do PCP*, dont l'activité relève davantage de l'agitation/propagande.

Le Centre Portugais de Cinéma devient alors *« une coopérative comme les autres »*, comme le dit José Alvaro Morais, ou encore *« une des coopératives de cinéastes indépendants »*, comme le dit un document du CPC que nous allons citer.

Ceux qui y restent, après les défections des cinéastes qui ont formé les nouvelles coopératives, revendiquent même, plus nettement que par le passé, une identité de lieu pour de production d'*« un cinéma d'intervention, sinon engagé »*, issu d'une tradition de *« Cinéma de la Résistance »*. C'est ce que dit la définition que le CPC donne de lui-même, sous le titre « Ce qu'est le Centre Portugais de Cinéma », dans ce document de promotion, en mai 1976, d'un film qu'il a produit[13] :

> *« Coopérative formée par de jeunes cinéastes du Portugal, dans le but de créer, dans un pays de neuf millions d'habitants dont les 400 salles présentent, chaque année, 400 films étrangers sous-titrés, un cinéma indépendant et dynamique, traduisant les problèmes et les aspirations du pays, le* Centro Português de Cinema *a vu le jour en 1967.*
> *N'étant à l'origine subventionné que par la Fondation Calouste Gulbenkian, le CPC a continué et appuyé la production cinématographique que, depuis le début des années 1960, sous les régimes de Salazar et Caetano, un groupe de jeunes metteurs en scène a progressivement développé comme un Cinéma de la Résistance.*
> *Actuellement, le CPC est une des coopératives de cinéastes indépendants qui, au Portugal, poursuivent un cinéma d'intervention, sinon engagé »*[14].

Cet objectif d'un « cinéma d'intervention, sinon engagé » va conduire des cinéastes du CPC à bloquer les projets artistiques d'autres cinéastes qui ne revendiquent pas cette posture,

---

[12] José Alvaro Morais, « Conversa com José Alvaro Morais », 2005, article cité.

[13] *Os Demonios de Alcacer-Kibir*, de José Fonseca e Costa, présenté à la Quinzaine des réalisateurs du Festival de Cannes, en mai 1976. Sorti en salle au Portugal en avril 1977.

[14] Dossier, bilingue français et anglais, « Centre Português de Cinema. Portugal » pour la promotion internationale, en mai 1976, du film *Os Démonios de Alcacer-Kibir*.
La version anglaise du texte est moins explicite sur cette idée « d'intervention » et « d'engagement » : *« Today, the CPC is one of cooperatives of young film makers that in Portugal are concerned with the making of films, that deal with today's Portugal problems ».* Quant au "Cinéma de Résistance", il devient dans la version anglaise *« a sort of resistance type of cinema ».*

comme Manoel de Oliveira, et son projet d'adaptation d'un roman du 19ème siècle portugais, *Amour de Perdition*[15].

Le processus d'affaiblissement du groupement coopératif d'artistes qu'était le Centre Portugais du Cinéma est alors inéluctable, et aux raisons politiques s'ajoutent les effets de division qui procèdent de la rareté de la ressource disponible pour faire des films, quand on la rapporte au nombre de cinéastes en activité qui sont désireux de faire des films.

Dans cette articulation des considérations politiques et des considérations économiques, intervient centralement la question de la forme artistique, dans le cinéma, quand une situation révolutionnaire tend à requérir instrumentalement le cinéma comme arme politique.

Or *« tous les cinéastes ne comprennent pas que la révolution, c'est aussi la forme »*. C'est Joao Botelho (extérieur, pour des raisons générationnelles, au destin du Centre Portugais de Cinéma) qui l'affirme et qui relève :

> *« Il y avait alors beaucoup de cinéastes, et peu d'argent : une vingtaine de gens voulaient faire des films, mais il n'y avait pas d'argent pour faire vingt films.*
> *La moitié des gens du cinéma portugais étaient opposés au vieux maître* [Oliveira] *quand il voulait faire* Amour de Perdition [film de 1978 dont le projet est annoncé peu de temps après 1974] *et y mettre, à leurs yeux, tant d'argent. Ils n'avaient pas compris que la révolution, c'était aussi la forme. On peut dire que c'est aussi* Amour de Perdition *qui fait se terminer le Centre Portugais de Cinéma »*[16].

***Des divisions qui n'épargnent pas les organisations nouvelles***

Ces divisions politiques affectent aussi bien le tout nouveau Syndicat et d'autres organisations nouvelles (dans le mouvement des ciné-clubs, notamment[17]).

Un nouveau « Syndicat des Travailleurs de la Production du Cinéma et de la Télévision » se sépare du Syndicat formé au lendemain du 25 Avril, pour faire valoir à la fin de mai 1974 un document intitulé *« Définition d'une politique cinématographique qui serve les principes énoncés dans le programme du MFA »*.

Ce document préconise, dans la vision marxiste telle qu'elle est portée par le Parti communiste portugais, la création d'un « Institut Portugais d'Activités Cinématographiques » qui remplacerait l'Institut Portugais de Cinéma (défini par la loi de 1971) et serait :

> *« un instrument de socialisation des moyens de production, de distribution et d'exploitation, unique voie correspondant entièrement au programme du MFA, suggérant encore la construction de groupes d'action et d'animation cinématographique pour filmer et projeter dans cinq zones »*[18].

---

[15] Nous réserverons une analyse particulière à cette « affaire » d'*Amour de Perdition* (chapitre 3 de cette partie, page 284).

[16] Entretien avec Joao Botelho, 16 janvier 2003.

[17] *« A Aveiro, les ciné-clubs se réunissent les 25 et 26 mai [1974], et surgissent les premières divergences dans un mouvement qui était uni contre le régime* [antérieur] », écrit Luis de Pina (1984, op. cité).

[18] Luis de Pina, 1984, op. cité.

Une « Commission Consultative pour les Activités Cinématographiques », réunie en septembre 1974 par la tutelle du cinéma (Ministère de la « Communication sociale », « Direction Générale de la Culture populaire et des spectacles »), mais traversée par de profondes divisions du milieu professionnel et d'interminables discussions, échoue dans son objectif de rédiger une nouvelle loi, et est dissoute en 1975. Un « Groupe de Travail », tout aussi contesté, prendra la suite sans plus de succès, et aura le même destin.

Mais sur l'ensemble de la séquence 1974-1975, et notamment celle, qui va du 11 mars 1975 au 25 novembre de la même année, où le Parti communiste portugais pèse de tout son poids sur le gouvernement, ne cesse de se manifester, dans les orientations du jeune Institut portugais du cinéma, cette volonté de sa tutelle de soumettre du cinéma à deux objectifs qui, quand on les croise, dessinent la perspective de son étatisation[19].

Le premier objectif vise à soumettre l'Institut à des fonctions de protection des travailleurs du secteur cinématographique en menace de chômage. Le second vise à le soumettre à une ligne d'action culturelle servant la défense politique des orientations du gouvernement, et notamment de ce qui va s'appeler la « dynamisation culturelle ».

Le 18 juillet 1974, l'Etat-Major Général des Forces Armées (EMGFA) est doté d'une « 5ème Division »[20], largement dominée par des officiers liés au Parti communiste portugais, qui a pour objectif :

> *« d'accomplir intégralement le programme du MFA et de placer les Forces Armées au service d'un programme de développement du Peuple Portugais »*[21]

et qui est chargée de mener des campagnes de *« dynamisation culturelle »* auprès des populations rurales[22]. La 5ème Division disposa même d'un Centre de Sociologie Militaire, qui fut dissous au lendemain du 25 novembre 1975.

La 5ème division, donnait toute leur place aux moyens cinématographiques dans ces activités de *« dynamisation culturelle »*, et notamment au format 16mm qui fut alors considéré comme le *« format révolutionnaire »*[23].

Et :

> *« Le 1er mai 1975, jour de la première* [du film collectif] *Les Armes et le Peuple* [filmant le 1er mai 1974], *le décret-loi 257/75, signé par le premier*

---

[19] Surtout sous le ministère du capitaine de frégate Correio Jesuino, ministre de la Communication sociale du 24 février au 12 septembre 1975, et la direction par Pinto Leite de la Direction Générale de la Culture Populaire et des Spectacles, qui a créé la « Commission Consultative pour les Activités Cinématographiques » de septembre 1974.

[20] Les autres divisions de l'Etat-major de l'Arméesont celles du personnel (la 1ère), des informations (la seconde), des opérations (la troisième) et de la logistique (la quatrième).

[21] Luis de Pina, op. cité, 1984.

[22] Ces campagnes furent annoncées le 27 octobre 1974. *« Dans les deux premiers mois, 231* sessions d'éclaircissement *furent réalisées, sans compter celles effectuées dans la région de Porto »*, selon l'auteur (extrêmement conservateur, même extrêmiste de droite) du *Dicionario do 25 de Abril*, Nova Arrancada, Lisbonne, 2002. Souvent critiquées pour être de la *« colonisation idéologique »*, elles n'ont pas toujours été bien accueillies dans tous les villages du nord du pays.

[23] Le film en format 16 mm était aussi utilisé par des groupes militants civils et des associations dans leur travail de mobilisation politique. C'était aussi le format utilisé par la télévision.

*ministre Vasco Gonçalves et le ministre de la Communication sociale - qui avait la tutelle sur le cinéma - révoqua une partie de la loi 7/71 et ouvrit les portes à une nationalisation de la production et pour la conversion des cinéastes en fonctionnaires d'Etat »*[24].

Des mobilisations de cinéastes se sont levées, cet été 1975, contre cette ligne visant à l'instrumentalisation politique du cinéma par le pouvoir, et contre ce *« jdanovisme portugais »*[25].

Ces mobilisations furent cristallisées par l'élimination de certaines coopératives dans l'annonce des projets admis à la subvention par le plan de production de l'IPC, du 6 juin 1975. Les protestations politiques ne sont pas séparées ici, comme on l'a relevé plus haut, de la prise en compte de la compétition pour la ressource (qui est rare) qui permet la production des films.

La coopérative *Cinequanon* déclencha les hostilités, suivie par le Centre Portugais de Cinéma, après la parution de ce plan qui, émanant d'une tutelle sous influence communiste, a comme caractéristique paradoxale de subventionner, sur onze projets, quatre projets présentés par des réalisateurs marqués « ancien régime » et reconvertis au « nouveau régime » (Artur Duarte, Constantino Esteves, Teixeria da Fonseca, Artur Semedo), et d'éliminer nombre de cinéastes du « cinema novo » : trois cinéastes seulement, parmi ceux qui sont subventionnés dans ce plan de production, procèdent du « cinema novo version CPC » (Manoel de Oliveira, Fernando Lopes, et Fernando Matos Silva, qui, en solidarité avec leurs collègues, refusèrent la subvention). Les autres étaient des protégés (militants ou « compagnons de route ») du Parti communiste (Eduardo Geada, Luis Couto, Joao César Monteiro).

Le 24 juin 1975, une « Prise de position de professionnels de la production cinématographique face à la grave situation du cinéma portugais », signée par 33 cinéastes, conteste le processus d'élaboration, sans eux, d'une nouvelle loi du cinéma.

La 1ère « Rencontre des Cinéastes Portugais », du 27 au 29 juin, à Caldas da Rainha (qui sera suivie d'une seconde à Porto) et les coopératives de cinéastes, réunies dans l'ACOBAC (Association des Coopératives et des Organismes de Base de l'Activité Cinématographique) dénoncent *« l'arbitraire et le dirigisme étatique, le partidarisme »* et demande la démission des autorités de tutelle, Directeur Général de la Culture populaire et des Spectacles, et Ministre de la Communication sociale, lequel prétendit ériger un *« tribunal du goût »* contre les *« intellectuels pseudo-révolutionnaires détachés des vrais intérêts du peuple »*[26].

Ce 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 du sommet de l'Etat contre les cinéastes « en tant qu'intellectuels », également[27].

---

[24] Joao Bénard da Costa, 1991, op. cité, qui reprend Luis de Pina, « Cinema de Abril : cronologia », dans *25 Abril Imagens*, Cinemateca Portuguesa, Lisbonne, 1984.

[25] Joao Bénard da Costa, 1991, op. cité.

[26] Luis de Pina, op. cité, 1984.

[27] On y reviendra. Voir, dans la 3ème partie : *La violence des relations entre auteurs/réalisateurs et gestionnaires de l'Institut du cinéma : « Sait-elle lire » ? versus « Intellectualoïdes de seconde zone ! »*

Quant à cette « histoire courte » de la séquence 1974-1975, il faut, selon Luis de Pina, attendre d'avoir passé 1977 pour que le milieu du cinéma portugais soit sorti des convulsions immédiatement produites par la séquence révolutionnaire :

> *« Nous dirions, à ce moment, que le cinéma portugais d'après 1977 a cessé d'appartenir à Avril, comme cela est arrivé pour le Pays »*[28].

## 2.2. « Prise de pouvoir de la création »

Une autre prise de pouvoir semble plus décisive, dans ce pays connaît alors une atmosphère d'« enchantement » mêlée d'incertitude absolue qui ne fut pas si fréquente dans son histoire, comme José Alvaro Morais l'atteste en ces termes :

> *« Durant le 25 Avril* [entendre : durant le processus ouvert par le 25 Avril] (...) *ce qui pouvait sortir d'une telle situation fut une inconnue absolue, dans un pays de ce genre, dans l'état où il était, et avec la décolonisation telle qu'elle fut faite.*
> *Dans ce milieu de folie régnante, le climat de liberté et d'effervescence que nous vivions était enchanteur. C'est absolument certain »*[29].

Questionné en 2003 sur ce qui forgea alors le lien, en ce temps, au Portugal, entre la révolution et l'énergie inventive du cinéma, le cinéaste Joao Botelho, qui avait 25 ans en 1974, répond en termes de « prise de pouvoir de la création » : *« On pouvait prendre le pouvoir de la création. C'est la révolution qui a permis cela »*[30].

Cette « prise de pouvoir dans la création » est évidemment permise par l'abolition de la censure, mais le cinéaste désigne ici bien plus encore que la seule liberté d'expression reconquise, et même pas seulement cette « prise de parole » généralisée et illimitée qui caractérise tout processus révolutionnaire.

### *« Affirmer sans contrainte » : le son contre l'image, le texte, la poésie*

Dans l'art cinématographique, cette question de la « prise de parole » permise par la révolution, dans ce pays marqué par le lourd silence des quarante années du salazarisme, va se donner dans le primat du son et dans le primat du texte, comme, en 1991, Botelho disait déjà :

> *« Cette question de la parole rejoint le cinéma moderne : le son, c'est plus vrai que l'image ; le son a un plus grand indice de vérité »*[31].

---

[28] Luis de Pina, op. cité, 1984.

[29] « Conversa com José Alvaro Morais », 2005, op. cité.

[30] Entretien avec Joao Botelho, 16 janvier 2003, Lisbonne.

[31] « Entretien avec Joao Botelho » (propos recueillis par Jacques Lemière, 1er août 1991, Lisbonne) paru dans le catalogue des *Journées de cinéma portugais*, Cineluso, Rouen, janvier 1992.

Il est très intéressant que le cinéaste articule directement cette *« prise de pouvoir dans la création »* à cette option artistique pour un cinéma moderne, défini ce principe du primat du son sur l'image :

> *« 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 »*[32].

***« On a compris qu'on pouvait affirmer une identité portugaise »***

« Affirmer la poésie » ... Le lien entre l'inventivité formelle et la révolution ouverte par le 25 avril relève en même temps de la reconnaissance, assumée comme telle, d'une spécificité nationale, auquel Joao Botelho donne le nom d' « identité » et de « tradition culturelle », qui place le Portugal du côté de la poésie plutôt que de la prose, de la contemplation plutôt que de l'action, de la composition plutôt que du commerce :

> *« On a compris ce qu'était notre identité : on a un Prix Nobel de littérature qui écrit des romans* [José Saramago], *mais au Portugal la poésie est la plus forte. On a compris qu'on pouvait affirmer une identité portugaise. On pouvait parler à partir d'un point de vue sans avoir à en craindre les conséquences. Nous, portugais, sommes très forts dans la contemplation, faibles dans l'action ; forts dans la composition, faibles dans le commerce »*[33].

La singularité du cinéma portugais ne procède pas que de limitations économiques (celle de la précarité des ressources et des moyens, pour un art, le cinéma, qui est un art cher). Elle a aussi des racines dans une « tradition culturelle » qui est celle d'*« une culture qui est anti-spectaculaire »*, en même temps que de la contention de la parole sur « les choses graves » qui tourne cette culture vers une *« intériorité de la douleur »* :

> *« Le Portugal est un pays particulier. Sa dimension géographique est très réduite ; on y a des ambitions énormes d'évasion. Il a la tradition culturelle d'un petit pays encerclé par la mer, avec d'énormes intentions de voyage, mais la plupart du temps quelque chose est bloqué. Au Portugal, la poésie l'emporte sur la prose et la fiction. La douleur est intérieure et non extérieure. Dans la corrida portugaise, on ne tue pas le taureau* [devant le public, mais dans les coulisses de l'arène]. *La culture portugaise est anti-spectaculaire. Nous avons cette tradition du fado, qui chante le poids du destin. Et ces blocages de comportement. Dans ce pays, on ne parle pas des choses graves »*[34].

---

[32] Entretien avec Joao Botelho, 16 janvier 2003.

[33] Entretien avec Joao Botelho, 16 janvier 2003.

[34] Entretien avec Joao Botelho, 1er août 1991.

Face à *« l'absence de moyens de faire du spectacle »*, et compte tenu de cette tradition culturelle *« anti-spectaculaire »*, la force du cinéma des années postérieures à Avril est d'assumer *« l'adaptation aux circonstances et la compréhension des origines »*, sachant que *« les origines, c'est la poésie »* :

> *« Comme nous n'avons pas les moyens de faire du spectacle, on peut faire autre chose. C'est comme une recherche du bonheur qui n'est que l'adaptation aux circonstances et la compréhension des origines.*
> *Et les origines, c'est la poésie. Nous sommes un pays de poètes. On parle de Pessoa, qui est le plus connu, mais il y a aussi Césario Verde, Camilo Pessanha, Mario de Sa Carneiro, Alexandre O'Neil, et les contemporains Herbert Helder, Luisa Neto Jorge, Ramos Rosa. Et les nouveaux, Joaquim Manuel Magalhaes, Joao Miguel Fernandes Jorge : des grands poètes encore mal connus, mais dont l'œuvre est quelque chose d'énorme. Et encore, je ne cite que quelques noms »*[35].

Notons que, dans le même entretien, un peu plus tard, invité à qualifier les deux grandes figures du cinéma portugais que sont Manoel de Oliveira et Antonio Reis, Botelho prend pour métaphore la référence des figures hétéronymiques de poètes inventées par Fernando Pessoa, de sorte qu'on est conduit à lui demander si la structure du cinéma portugais ne serait pas exprimable dans un tel paradigme hétéronymique :

> *« Reis était un paysan, il aimait beaucoup la campagne. Oliveira, c'est un type de la ville, de la bourgeoisie urbaine. Oliveira, c'est Alvaro de Campos. Reis, c'est Caeiro. (...) Quelque chose de caché a réalisé une construction hétéronymique ... ! ».*

***Quand la révolution libère la création des formes***

Loin de l'idée que l'effet de la révolution se tient dans la seule abolition de la censure et dans la liberté qu'elle permet dans le choix des sujets des films et dans leur traitement au plan des idées, la révolution est une libération de la création formelle elle-même.

Des conceptions artistiques qui ont présidé à la réalisation de son film *Conversa Acabada* (1980-1982), Joao Botelho tient, par exemple, à souligner qu'*« un tel travail n'était possible qu'après le 25 avril »*. Dans ce film, ce n'est pas son sujet qui est devenu possible avec la révolution *(« Pessoa, c'était possible avant »)*, mais c'est *« la façon de filmer »* et *« la liberté d'envisager le cinéma comme un art »* qui est permise par l'événement politique révolutionnaire :

> *« Un tel travail n'était possible qu'après le 25 avril grâce à la liberté dont nous disposions, liberté aussi dans la manière dont j'ai construit le film : comme un montage d'attractions.*
> (...) [Le film sur] *Pessoa, c'était possible avant. Mais pas cette façon de filmer. Ce n'est donc pas à cause de son thème que ce film n'était pas possible avant. On m'aurait alors obligé à faire de la qualité BBC, avec reconstitution d'époque et psychologie.*

[35] Entretien avec Joao Botelho, 16 janvier 2003.

*Mais je n'aurais pas pu filmer comme je l'ai fait, avec une centaine de plans, un film de studio, un film* 'de distance'[36] *: parce que le cinéma d'après le 25 avril avait cette liberté qui nous permettait de chercher d'autres chemins. On pouvait envisager le cinéma comme un art précaire, mais comme un art. Et de se ficher des conséquences ! »*[37].

Concernant *Amour de Perdition*, de Manoel de Oliveira, Joao Mario Grilo fait de l'année 1978 celle de la *« seconde révolution »* par laquelle, avec *Amour de Perdition*, un film *« totalement construit autour de la parole »*, Oliveira provoque, après *« la photogénie révolutionnaire de la production du cinéma d'Avril »* un *« schisme esthétique »* dont *« vingt ans après, le cinéma portugais est encore héritier »* :

> *« L'année dans laquelle, en grande partie à cause d'*Amour de Perdition *(l'extraordinaire transposition de Camilo faite par Manoel de Oliveira), commence à s'ébaucher un nouveau clivage qui, une fois de plus, va mettre tout en cause : projet, formes, systèmes de production.*
> (...) *De fait,* Amour de Perdition *vient ouvrir une nouvelle fissure dans les caractéristiques dominantes de la production portugaise de l'époque, dans laquelle la pratique de l'auteur avait momentanément cédé le pas à un engagement politique général.*
> (...) *Après la photogénie révolutionnaire qui, de façon compréhensible, marque la production militante du cinéma d'Avril,* Amour de Perdition *était un film totalement construit autour de la parole.*
> *Et cette fois, Oliveira non seulement surprenait, mais il provoquait une « seconde révolution » : vingt ans après, le cinéma portugais est encore héritier (en dépit de toutes les menaces) du schisme esthétique qu'*Amour de Perdition *a provoqué »*[38].

« Un film totalement construit autour de la parole » en lieu et place de la « photogénie révolutionnaire » : affirmation du son contre l'image.

***« C'est ce coma qui a fait que, quand on s'est réveillés le 25 Avril, on s'est réveillés brutalement, comme des gens qui ont trop rêvé »***

Pedro Costa[39] voit dans le 25 Avril la sortie d'un « coma », « le réveil brutal » de « gens qui ont trop rêvé ».

---

[36] Comprendre « distance » au sens brechtien : *« ... liberté aussi dans la manière dont j'ai construit le film : comme un montage d'attractions. Je le dois aussi à Brecht et à Eisenstein. Ce sont la matière et la distance qui m'intéressaient »* (Joao Botelho, dans le même entretien).

[37] Entretien avec Joao Botelho, 16 janvier 2003.

[38] Joao Mario Grilo, 1996, op. cité.

[39] Une dizaine d'années sépare le début de carrière cinématographique de Botelho et de celui de Costa : né à la fin de 1958, soit environ dix ans après Botelho, Pedro Costa signe ses premiers courts-métrages en 1983-1984 (*Lettres pour Julia*, six courts-métrages). Il est assistant de réalisation à partir de 1985 (de Daniel Del-Negro, de Joao Botelho, de Joaquim Leitao, de Vitor Gonçalves et de Jorge Silva Melo), et jusqu'à son premier long-métrage (*O Sangue*, 1989).

Lui qui n'avait que quinze ans en 1974 n'en est pas pour autant inactif dans l'événement : le 1er mai 1974, le premier 1er mai libre au Portugal, il distribuait dans les rues de Lisbonne, avec un ami à peine plus âgé et *« sous les regards médusés des militants du PC portugais »*, *« une feuille situationniste »* abritée par le titre d'un journal anarcho-syndicaliste venu du fond du début du 20ème siècle, *A Batalha* [La Bataille] [40].

Ne renonçant pas, en 1990, à se situer dans une généalogie directe de l'événement « Avril », il inscrit cette origine sous la réserve, le concernant, du croisement de la révolution portugaise avec une influence venue du *« mouvement punk londonien »*, croisement mâtiné d'influence situationniste et habillé, sans que cela ait une connotation particulière, de couleur anarchiste :

> *« Notre révolution, portugaise et lisboète, c'est Avril, 25, 1974. (Vous vous en souvenez peut-être encore un peu, en France ?). Le mouvement punk, anglais et londonien, c'est 1976 (mort et enterré aussi, merci !).*
> *Nous - je parle d'une poignée de jeunes « sans connaissances spéciales », 15/20 ans, qui ont vécu avec beaucoup d'espoir et d'intensité Avril et le punk, - on a eu nos deux révolutions simultanées (pour le prix de ... ?).*
> *Les anciens combattants anarcho-syndicalistes de* A Batalha *étaient gentils, ils nous ont acceptés. C'était prévisible : ils avaient de belles têtes, et même un ou deux héros fous. C'était une joie que de vivre à l'ombre de ceux que les fascistes et les maoïstes méprisaient.*
> *C'était commode comme tout : allez expliquer la société du spectacle dans les fêtes paix et amour de* Avante *(*L'Humanité *du PC portugais). Pour la droite, c'était simple, on devenait des bêtes, et on crachait dessus, point. Ce premier 1er Mai libre, donc, on l'a passé à l'ombre des drapeaux noirs. Cela ne veut rien dire ...*
> *Je me souviens d'une chambre de 2 mètres sur 2, la musique à fond, la découverte, au même moment, de* La société du spectacle *et des* Notes sur le cinématographe *de Bresson, des éditions* Champ Libre *et du* Journal *de Vertov, de Vaneigen, le* Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes *générations, les photos des films de Jean-Luc Godard, les collages sur les murs, Asger Jorn, Jaimie Ried, Bazooka, ... »*[41].

Pour Pedro Costa, la révolution d'Avril relève du *« réveil d'un coma »*, du *« réveil brutal de gens qui ont trop rêvé »*, rêve comateux propre à un pays qui aime se réfugier dans des représentations fantasmées[42] :

> *« C'est ce coma qui a fait que, quand on s'est réveillés le 25 avril, on s'est réveillés brutalement, comme des gens qui ont trop rêvé.*

---

[40] Rencontre au festival *Tous courts* d'Aix-en-Provence, en décembre 1994. Cette rencontre et ce récit (rapporté dans « 10 questions à Paulo Rocha », in : catalogue des *Journées de cinéma portugais*, Cineluso, Rouen, janvier 1995) suivaient de quelques jours le suicide de Guy Debord.

[41] Entretien avec Pedro Costa, 5 décembre 2002.

[42] On développera plus loin cette conception de Pedro Costa sur le rapport du Portugal, et du cinéma portugais, au rêve et à la réalité.

*Et à l'exception des films militants, qui laissent surtout des archives pour la mémoire, filmant les manifestations et filmant les coopératives, on est très vite repartis dans le rêve »*[43].

Nous reprendrons plus loin et cette question de la parole et du texte (soulevée par Joao Botelho et Joao Mario Grilo), et cette question du rêve et des représentations fantasmées (soulevée par Costa), en tant que caractéristiques du cinéma portugais des années postérieures à Avril, qui l'une comme l'autre touche à la question, très polémique et très discutée, du réalisme dans cette cinématographie.

Mais examinons dès maintenant ce que Pedro Costa nomme comme « exception » : *l'exception des films militants, qui laissent surtout des archives pour la mémoire, filmant les manifestations et filmant les coopératives* ».

Examinons la première forme de l'impact de l'événement politique sur la production et la création cinématographique portugaise : le cinéma à base documentaire de la séquence révolutionnaire.

## 2.3. Le cinéma à base documentaire de la séquence révolutionnaire : filmer la rue, rendre compte des inventions politiques populaires, créer collectivement, *« parce qu'ils ont raison !*[44] *»*

Ce cinéma des lendemains immédiats du 25 avril est marqué par l'enthousiasme des cinéastes à prendre pour objet de leur travail les formes variées et nouvelles de l'irruption populaire dans la rue.

Dès le 25 Avril (et pour les preneurs d'images de la télévision dès le jour même du 25 avril), s'impose la réalisation de documents d'enregistrement des événements eux-mêmes, et fleurissent les films d'intervention militante, alors articulés, on le comprend, à des grilles de lecture marxiste de diverses tendances, films pris dans la conception générale d'un cinéma qui se voulait « l'arme politique » et le compagnon du mouvement révolutionnaire en cours, observé sous telle ou telle de ses orientations ou de ses formes, évidemment, selon les sensibilités idéologiques et politiques des cinéastes concernés.

### *La question de la signature collective des films*

En même temps, les génériques prennent une allure nouvelle, car s'impose, à ces cinéastes qui font éclore des coopératives de production de films dans lesquelles ils se regroupent par affinités idéologiques, un goût nouveau pour la signature collective des films qui va faire reculer un temps la posture de l'auteur « au singulier », sans que soit d'ailleurs acquise l'assurance que la signature en soit véritablement collective.

Avec le recul des années, cette indétermination entre création collective et création individuelle est soulignée, par exemple, par les cinéastes qui y ont participé.

C'est le cas du cinéaste Alberto Seixas Santos, à propos du film collectif *A Lei da Terra* [La Loi de la Terre] à l'équipe de réalisation duquel il a participé, en 1976-1977, le *Grupo Zero*. Voici ce qu'il déclare une quinzaine d'années après cette réalisation (sur l'expérience et

[43] Entretien avec Pedro Costa, 5 décembre 2002.

[44] Titre d'un film de José Nascimento, de 1976, film qui appartient à ce courant.

sur le contenu nous reviendrons plus loin) sur la question difficile du partage de la prise de décision dans le tournage :

> « La Loi de la Terre *a eu dès le départ un problème. On avait une petite équipe, nous étions cinq, et nous avions décidé qu'on tournerait un film collectif, comme collectif avait été le mouvement de masse en Alentejo. Le principe était qu'on ferait un bilan chaque jour et qu'on tournerait chaque jour en fonction du bilan de la veille. Nous nous sommes vite aperçus que le projet était utopique, et que c'étaient ceux qui avaient l'habitude de prendre des décisions qui décidaient* (...).
> *Ce film est déjà loin, parce qu'au fond, le problème avec lui, c'est qu'il n'appartient à personne. Ce n'est pas un film de metteur en scène, ce n'est pas non plus un film collectif. C'est un entre les deux un peu gênant, mais je ne regrette pas, bien au contraire, le travail qu'il m'a donné »*[45].

C'est aussi le cas de Fernando Lopes, à propos du film *As Armas e O Povo,* qui filme le 1er mai 1974 à Lisbonne, et qui regroupe dix-neuf professionnels, soit, ce qui est une sorte d'exploit, presque tous les cinéastes alors membres du Centre Portugais de Cinéma.

La division du travail du tournage ne pose là guère de problème, surtout dans ce moment provisoire d'unanimité que représente le lendemain immédiat du 25 avril :

> *« Nous nous rencontrions tous dans ce qui était l'ancien Syndicat des Professionnels du Cinéma, plus Glauber Rocha, qui était arrivé au Portugal au lendemain du 25 avril. C'est à lui qu'on doit un des moments les plus forts du film : des entretiens à brûle-pourpoint avec des gens du peuple. J'ai filmé la descente par la manifestation de l'avenue Almirante Reis jusqu'au stade du 1er mai, en filmant la courbe de l'entrée de l'avenue de Rio de Janeiro du haut d'un immeuble proche de l'avenue des Etats-Unis. L'intérieur du stade du 1er Mai était filmé par José Fonseca e Costa et par José Sa Caetano ».*

Mais il n'en est pas de même du montage, qui soulève beaucoup plus ouvertement la question des interprétations politiques (le film n'est montré que le 1er mai de l'année suivante) :

> *« Le montage de* As Armas et O Povo *fut très discuté et il y eut déjà des ruptures politiques. Le montage a fini par être fait par Fernando Matos Silva et surtout par Monique Rutler. Personnellement, j'aurais beaucoup aimé avoir monté ce film, mais j'avais quelques problèmes avec quelques personnes. J'ai compris tout de suite que quelque chose allait se casser »*[46].

Ce cinéma de documentation immédiate (pour les émissions de la télévision, souvent, mais pas seulement) et d'intervention militante, n'est pas toujours porté par des qualités artistiques incontestables, ce qui ne diminue en rien aujourd'hui sa grande valeur d'archive historique, et de témoignage sur la situation politique et sociale de l'époque.

---

[45] Entretien avec Alberto Seixas Santos, 31 juillet et 1er août 1993.

[46] « Entrever Fernando Lopes », par José Navarro de Andrade, op. cité.

***Tous les cinéastes ne cèdent toutefois pas à cette tendance***

Tous les cinéastes ne cèdent pas à cette nouvelle tendance du film collectif et d'intervention militante. Il ne s'agit d'ailleurs pas que de choix politiques individuels, mais aussi du souci de préserver, dans la situation nouvelle, des alliances qui se sont tissées, sur le plan des ressources productives, dans la période antérieure, notamment autour du Centre Portugais de Cinéma subventionné par la Fondation Gulbenkian et, sinon de préserver tel qu'il existait ce Centre, d'en trouver au moins des modes de renouvellement et de continuation.

Par exemple, Paulo Rocha, qui se trouve assumer, en 1973-1974, la direction du Centre Portugais de Cinéma, raconte :

> *« Quand vint le 25 Avril, le Centre Portugais de Cinéma connut des secousses. Ses membres finirent par former des coopératives indépendantes, qui n'avaient plus déjà plus besoin d'un organe unitaire assurant leur cohésion. Je profitai de la confusion pour lancer* Tras-Os-Montes *comme projet pilote d'un Musée de l'Image et du Son, un titre populiste apprécié du pouvoir révolutionnaire, et que j'avais rapporté de Rio de Janeiro.*
> *Je me souviens des salles vides du Centre, pendant que les collègues parcouraient les rues pour filmer. Antonio Reis et moi, nous restions seuls au siège à préparer les dossiers présentant le Musée et sollicitant le financement, qui finit par venir. Presque tous les films révolutionnaires sont aujourd'hui oubliés, mais le film d'Antonio et Margarida fut le chef d'œuvre qui leur donna la réputation européenne »*[47].

Cette idée de « Musée de l'Image et du Son » (dont Paulo Rocha ne peut revendiquer la seule paternité) est une idée politique très connectée à la nouvelle subjectivité qui saisit le milieu artistique dans la nouvelle atmosphère du 25 avril.

Elle permet, sans assumer ce type de connexion très directe au réel de la mobilisation politique qui est celle du cinéma d'intervention militante, et en cherchant à maintenir un rapport moins transitif, et plus distancié, entre l'art cinématographique et le réel de la société, de mettre à jour cette « réalité portugaise » que le salazarisme, ont interdites, les images produites par le cinéma salazariste (films d'actualités et films documentaires de propagande, films de fiction édifiants) produisant une image idéalisée et folklorisée du peuple : un peuple rural bon enfant et jamais miséreux, un peuple des villes réduit à une insouciante petite bourgeoise.

Fernando Lopes, qui fut le premier président élu du Centre Portugais de Cinéma, et qui le dirigea de 1969 à 1972, témoigne de l'esprit de cette démarche :

> *« Avec la démocratie, la Fondation Gulbenkian jugea qu'elle n'avait plus à s'engager dans le mécénat du cinéma.*
> *C'est pourquoi, dans une stratégie de maintien d'une relation à la Fondation, je saisis une idée de Gérard Castello Lopes* [un photographe très important des années 1960][48] *et nous proposâmes de faire une sorte de musée de l'image et*

[47] *Une figure lumineuse*, Antonio Reis vu par Paulo Rocha, *Jornal de Letras*, Lisbonne, septembre 1991.

[48] Gerardo Castello Lopes était également membre du Centre Portugais de Cinéma. Ses photographies restent aujourd'hui encore le témoignage photographique le plus libre et le plus vrai du Portugal de

*du son de la réalité portugaise à travers des documentaires, où chaque réalisateur montrerait sa région, ou sa région culturelle.*
*Ainsi naquit* Tras-Os-Montes *d'Antonio Reis et Margarida Cordeiro. Noemia Delgado fit* Mascaras, *Antonio Campos fit* Rio de Onor *et je fis* Nos Por Ca Todos Bem »[49].

Dans la famille de films « révolutionnaires », on pourrait, sauf exceptions inclassables[50], et sauf films portant sur des aspects particuliers du mouvement ouvrier et populaire[51], dessiner quelques groupes dans une classification qui, au risque de la simplification que comporte tout classement, serait la suivante :

### *Les films « du 25 avril » proprement dit*

Ces films travaillent des matériaux enregistrés dans la séquence du 25 avril au 1er mai 1974. C'est une séquence politique très particulière, car encore marquée par l'unanimisme politique qui accompagne l'allégresse et l'euphorie extraordinaires qui saisissent le peuple portugais face à la chute de l'ancien régime.

Ils contiennent les images, désormais les plus connues, tournées par les opérateurs de télévision de la RTP les 25 et 26 avril : la prise de la rue par les militaires et leurs véhicules, puis par le peuple de Lisbonne ; le siège des ministères sur la place nommée Terreiro do Paço, et de la caserne de la GNR place du Carmo, la résistance de certains membres de la police politique au siège de la PIDE, la libération des prisonniers politiques à Caxias ; puis les jours suivants les arrivées de Mário Soares puis d'Álvaro Cunhal à Lisbonne, et enfin la grande manifestation du 1er mai.

Ces films sont conçus sur le principe d'une articulation de ces images d'archives de télévision (de très jeunes archives !) à des images et à des sons recueillis par des cinéastes professionnels qui enquêtent dans la rue, cinéastes portugais, mais aussi étrangers : dans des films de cette époque, on peut, par exemple, observer la manière très roborative et très directive qu'a le cinéaste brésilien Glauber Rocha, figure centrale du « cinema novo » brésilien, de mener l'enquête sociale et politique.

---

cette période. Il y a un lien fort entre les images photographiques de Gerardo Castello Lopes (dont la famille était liée à l'activité de la production, de la distribution et de l'exploitation cinématographique) et les images filmées des cinéastes du cinéma nouveau, et en premier lieu celles de Fernando Lopes.

[49] « Entrever Fernando Lopes », par José Navarro de Andrade, op. cité.

[50] Comme *Que Ferai-je Avec Cette Epée ?*, le film que João César Monteiro réalisa pour la télévision au printemps 1975, dans le contexte de manifestations protestant contre des manœuvres navales de l'OTAN dans les eaux fluviales et maritimes de Lisbonne, alors qu'il était membre du Parti communiste portugais.

[51] Comme les commissions de travailleurs dans les usines ou les luttes contre les multinationales (*Contre les Multinationales*, du collectif Cinequipa, 1977) et les mobilisations et commissions de quartier ou de bidonvilles (*Barronhos : Qui a Peur du Pouvoir Populaire ?* de Luís Filipe Rocha, 1976).

### *L'exemple emblématique de As Armas e O Povo [Les Armes et le Peuple]*

Le film emblématique de ce groupe de films[52] est *As Armas e O Povo*. Filmé le 1er mai 1974, achevé en 1975, et sorti le 1er mai 1975, il est réalisé (avec les problèmes de réalisation collective qu'on a déjà relevés plus haut) par ce collectif de dix-neuf cinéastes qui se nomme « Syndicat des travailleurs de l'activité cinématographique » et que nous avons évoqué plus haut : il réunit, en fait, presque tous les cinéastes qui composaient le Centre Portugais de Cinéma. Le cinéaste Fernando Lopes témoigne, à propos de ce film, de ce qui fut :

> *« ce moment de réunion, relativement fugace, de toute la génération du* cinema novo *»*[53].

Le film *As Armas e O Povo*, tel qu'il est filmé et tel qu'il est monté, est lui-même pris dans l'unanimisme, propre à cette séquence, qui préfigure le slogan de *« l'alliance peuple-MFA »* : tout en montrant un peuple mobilisé, il ne souligne pas toujours combien certaines initiatives décisives du nouveau pouvoir, comme celle de la libération de *tous* les prisonniers politiques (et non une sélection d'entre eux), ou de la neutralisation complète de la police politique, lui sont déjà imposées par le mouvement populaire, sous l'impulsion de groupes politiques d'extrême gauche dont le caractère organisé préexistait au coup militaire. Ces cinéastes viennent pourtant de faire l'expérience que, sans leur mobilisation propre, la « Junte de Salut National » du MFA ne se précipitait pas pour décider de l'abolition de la censure cinématographique.

Le film ouvre toutefois la question déjà controversée de la protection apportée par le MFA aux dirigeants principaux du régime déchu en leur offrant une confortable résidence surveillée à Madère, dès le 25 avril, comme porte d'une fuite au Brésil (on peut lire sur une pancarte filmée à Madère : *« Caetano, Tomas, hors de Madère ; nous ne sommes pas la poubelle »*).

Un des mérites du film, dans sa partie finale, est de laisser apparaître, à son corps défendant peut-être, que, d'une part, le slogan *« Le peuple, uni, jamais ne sera vaincu »*, répété à l'envi par les participants à cette manifestation géante et, d'autre part, l'hymne national, entonné par cette immense foule, pourraient bien ne pas suffir à conjurer le choc entre lignes politiques rivales, qui se devine déjà dans le côte à côte très tendu de Mário Soares, le dirigeant du PS, de retour de France, et d'Alvaro Cunhal, le dirigeant du PC, de retour d'Europe de l'Est[54], à la tribune de ce qui deviendra le stade du 1er Mai.

## *Les films portant sur l'ensemble de la séquence révolutionnaire de 1974-1975*

Ce second groupe de films tente de rendre compte des complexités de l'ensemble de cette période, en cherchant, le plus souvent, sa mise en perspective avec l'histoire politique du régime antérieur.

---

[52] Où figurent également *Chemins de la Liberté* du collectif *Cinequipa* et *Le Peuple Uni Jamais ne Sera Vaincu*, d'António Escudeiro (1974).

[53] « Entrever Fernando Lopes », par José Navarro de Andrade, op. cité.

[54] Avec la fausse symétrie que suggèrent ces deux retours d'exil, puisque le Parti communiste portugais dispose d'une solide implantation militante, édifiée de longue date et préservée dans la clandestinité, alors que le Parti socialiste portugais est de création récente, à l'extérieur, et pour l'heure sans solide structure interne au pays.

Dans ce groupe, hétérogène d'un point de vue formel, on trouve d'abord les films qui combinent scènes du présent et images d'archives, dont l'exemple le plus représentatif est *Bom Povo Português* (1980), de Rui Simões qui avait antérieurement exposé, dans *Deus, Pátria, Autoridade* (1975), les dispositifs de la domination idéologique du salazarisme.

Ce type d'interrogation sur le salazarisme avait été engagé, dès mars 1972, dans *Brandos Costumes* [La Douceur de nos Mœurs], un film alors vraisemblablement promis à la censure, réalisé par Alberto Seixas Santos [sur l'œuvre et le parcours duquel nous reviendrons dans le second chapitre de cette partie], qui choisit les moyens d'une fiction interrogeant l'histoire dans un paradigme nourri de Brecht, de Freud et de Wilhem Reich : la tutelle politique de Salazar sur les portugais y est éclairée par celle qu'un « pater familias » de la petite bourgeoisie de Lisbonne exerce sur sa famille.

L'événement du 25 avril, et l'abolition de la censure qui l'a suivi, a permis au réalisateur d'étoffer son accès aux images d'archives d'actualités, et au film de sortir en juin 1975, mais *Brandos Costumes* est aussi le film qui, dans une scène tournée dès mars 1972, prend acte de l'imminence d'un coup militaire, dans l'indécision, toutefois, de l'orientation politique de celui-ci, puisqu'était alors craint un coup d'Etat de militaires d'extrême-droite hostiles à l'absence de contrôle par le gouvernement de la situation dans l'armée.

C'est le même Alberto Seixas Santos qui, en 1982, dans son film *Gestes et Fragments »*, par une double distance prise sur les événements, distance de la forme et distance du temps, fournira le questionnement cinématographique le plus convaincant sur les heurs et les malheurs de la révolution portugaise.

Le cinéaste y prend complètement à revers la méthodologie du montage d'archives, puisqu'aux images (et au risque d'imagerie) de la révolution, il substitue la confrontation de trois discours : celui de l'acteur des événements, Otelo de Carvalho, le *« militaire petit-bourgeois radical »* ; celui de l'observateur étranger et engagé, dans une sorte de rôle de *« détective privé »* joué par le cinéaste américain Robert Kramer[55] ; et celui du penseur, Eduardo Lourenço, auteur de l'essai *« Les militaires et le pouvoir »*. Alberto Seixas Santos s'en explique ainsi :

> *« Au fond, je ne voulais pas faire le travail du deuil, ni revenir sur le passé, vers ces images fraternelles qui auraient donné aux gens l'illusion qu'ils étaient encore en pleine révolution, et re-convoquer ce fonds unanimiste qui a existé dans certains secteurs de la révolution portugaise.*
> *C'était fini. Pour moi, il s'agissait alors de dire comme dans* Le Petit Soldat *de Godard :* « Le temps de l'action est fini, celui de la réflexion commence ».
> *Ce n'est pas par hasard que le film s'intitule* « Essai sur les militaires et le pouvoir ». *A nouveau je voulais comprendre ce qui s'était passé, pourquoi nous avions perdu »*[56].

[55] Dont on a signalé plus haut le film militant, et proche des thèses d'un parti révolutionnaire du moment, le PRP-BR, *« Scènes de la lutte des classes au Portugal »*, réalisé en 1976.

[56] Entretien avec Alberto Seixas Santos, 1994.

## *Les films portant sur le mouvement paysan de 1975-1979*

Nous avons présenté plus haut, en 1ère partie, le cadre politique du mouvement paysan de l'Alentejo, puissant mouvement anti-latifundiaire et coopérativiste, qui fut au Portugal une véritable *« révolution dans la révolution »*, et qui dura de l'hiver 1974-1975 à l'hiver 1978-1979, pour ses dernières manifestations de résistance.

### *Une intense activité de production cinématographique*

Toute la période, et l'année 1977 en particulier, est marquée par une grande activité de production de films sur la situation politique et sociale dans l'Alentejo et le Ribatejo, production qu'on doit aux collectifs militants et aux coopératives de cinéastes qui se sont formées dans le mouvement d'Avril.

Du nombre de films issus de ces collectifs, on peut détacher des films personnellement signés par les cinéastes Luis Galvão Teles (avec les films *Cooperativa Agricola Torre Bela* et *Liberdade para José Diogo*, 1975) et José Nascimento (avec les films *Parce qu'ils ont raison !*, 1976, et *Terra de Pão, Terra de Luta,* 1977).

On peut aussi faire place à deux films qui ont connu une diffusion importante hors du Portugal : le film franco-portugais *De Sol à Sol,* réalisé par le collectif *Cinema na luta* (1976), et sans doute moins poreux que d'autres à une appropriation par le PCP, et le film de production italo-allemande, *Torre Bela. Une coopérative populaire*, de Thomas Harlan (1977)[57].

*Torre Bela* présente le grand intérêt de suivre le processus même de l'occupation de la propriété (le 23 avril 1975) par les salariés agricoles, et contient des séquences de la découverte par les paysans du monde privé des propriétaires, jusqu'alors complètement séparé d'eux : ces scènes, si expressives du fossé et du conflit entre les classes de ce monde rural latifundiaire, les scènes qui enregistrent le discours du grand propriétaire, aristocrate totalement étranger aux revendications paysannes, et celles qui montrent le mouvement même des affirmations et des hésitations de l'audace paysanne, restent un rappel précieux des enjeux considérables que portait ce mouvement paysan.

### *L'exemple de la Loi de la Terre*

Pour décrire ce type d'activité cinématographique, on prendra plus particulièrement l'exemple du film portugais *A Lei da Terra. Alentejo 76* (1977), qui, pour Joao Bénard da Costa, *« est le plus lucide des films [qui] eurent l'ambition d'enregistrer pour l'histoire tous les événements d'Avril »*[58], ce que souligne également Jorge Leitao Ramos, qui le détache pour les mêmes raisons de la production cinématographique portant sur le mouvement paysan du Sud :

> *« Dans le cas de la Réforme agraire, processus dur et décisif quant aux changements politiques en cours au Portugal, on a dépensé des kilomètres de pellicule, mais peu de films ont su être organisés avec la cohérence*

---

[57] *Torre Bela* fut même sélectionné au festival de Cannes en mai 1977. Selon le témoignage de Thomas Harlan recueilli par Sergio Tréfaut dans son film *Outro país*, *Torre Bela* fut l'enjeu d'un conflit sur la reconnaissance de sa nationalité portugaise, qui lui fut attribuée en 1977 par Alberto Seixas Santos, en qualité d'administrateur de l'Institut Portugais du Cinéma, puis retirée par son successeur. Le cinéaste Thomas Harlan se trouve être le fils du réalisateur du film nazi *Le Juif Süss*.

[58] Joao Bénard da Costa, *Histoires du cinéma portugais*, Imprensa Nacional, Lisbonne, 1991.

*idéologique, la pureté technique et la lucidité susceptibles de mériter l'attention. Un film qui sut le faire, et déjà dans le moment de reflux des mouvements révolutionnaires, fut* La Loi de la Terre, *qui se propose une histoire réfléchie de la Réforme agraire, de 1974 à 1976. Signé collectivement (mais attribué selon certaines sources cinématographiques à Alberto Seixas Santos,* La Loi de la Terre *a la vertu d'analyser, avec une certaine distance (non désolidarisée) les contradictions, les progrès et les doutes à l'œuvre dans le vaste processus de la Réforme agraire, et constituer une approche assez attentive, lucide, informée et réfléchie, un des meilleurs moments de ce « cinéma d'intervention » qui s'est alors produit dans notre pays »*[59].

Comme on l'a dit plus haut, concernant la question de la signature individuelle ou collective des films de cette période, le film est une production du collectif *Grupo Zéro* composé de onze professionnels du cinéma dont Alberto Seixas Santos, collectif né en 1975 qui, sous la responsabilité de Solveig Nordlund, une suédoise établie de longue date au Portugal, avait déjà donné un an plus tôt le film *Ainsi commence une coopérative*.

Alberto Seixas Santos revient ainsi, en 1993[60], sur la conception générale qui a présidé à la réalisation du film, et au type de relations établies entre les paysans et l'équipe de cinéastes, sans idéaliser ces relations :

*« L'idée que je garde du film, (...) c'est que c'était un essai sur le rapport des classes en Alentejo. On avait une copie sous-titrée en portugais de* La Ligne Générale, *le film d'Eisenstein, et on en faisait des projections suivies de discussions avec les paysans. Ce n'était évidemment pas très facile, car on a commencé le film en 1976, en février ou mars, soit trois mois après le 25 novembre. Les paysans étaient déjà sur la défensive, et nos rapports avec eux étaient difficiles ».*

Rapports difficiles avec les paysans, et qui quelquefois apportent à l'équipe des rencontres peu conformes aux idées attendues quant à la dimension collectiviste, ou présumée assez unanimiste, du mouvement :

*« Je me souviens d'avoir rencontré un vieux berger, qui était peut-être sympathisant communiste, mais qui n'aimait pas l'encadrement communiste. Je me suis aperçu que sa position de berger, de quelqu'un qui passe plus de temps avec les bêtes qu'avec les hommes, le rendait très individualiste et au fond un peu anarchiste ».*

La méthode combine entretiens, scènes de travail et images de l'actualité politique :

*« Nous faisions des entretiens, et nous filmions le travail. Il y a un bon entretien avec un paysan qui dirigeait une coopérative près d'Alcacer do Sal, des images achetées à la Télévision portugaise sur les destructions de sièges*

---

[59] Jorge Leitao Ramos, *Dicionario do Cinema Português, 1962-1968*, Editorial Caminho, Lisbonne, 1989.

[60] Toutes les citations qui suivent, sur *La Loi de la Terre*, proviennent d'un entretien avec Alberto Seixas Santos, entretien des 31 juillet, à Sintra, et 1er août 1993, à Lisbonne.

*du Parti communiste dans le nord du pays*[61] *et aussi des rassemblements de paysans contre la Réforme agraire dans le nord*[62].
(...) *Le moment le plus fort du film est, je crois, l'entretien avec l'un des responsables de la coopérative de Casebres, qui pendant longtemps s'est refusé à parler. Puis, un jour, sans que l'on sache pourquoi, il s'est assis à son pauvre bureau et il s'est mis à parler, ponctuant ses phrases avec un crayon qu'il avait dans la main et avec lequel il tapait sur le bureau. C'était une sorte de déblocage brusque de ce que les paysans d'Alentejo avaient souffert. Très fort et très émouvant ».*

Contre l'idée d'un cinéma de propagande révolutionnaire, le cinéaste insiste sur la perspective et la structure essayistes du film, ajoutant qu'il lui semble *« proche de* [son autre film] Gestes et fragments, *non au niveau de la structure, mais comme essai sur le rapport des classes »* :

*« Nous n'étions pas du tout en train de faire un film qui permettait de chauffer les masses, parce que nous regardions assez froidement la situation, et parce que le film a la structure d'un essai.*
*A la fin, il y a quand même un plan « révolutionnaire », un groupe de femmes les poings levés et un drapeau rouge (qu'on retrouve dans l'affiche que João Botelho a faite pour le film), mais à l'exception de ce plan, les autres plans essayent de faire une analyse des structures du pouvoir en Alentejo et l'histoire de la lutte des paysans contre ce pouvoir.*
*Nous avions conscience de montrer quelque chose qui était sur le point de disparaître. Les paysans étaient aussi conscients de cela, même s'ils ont résisté jusqu'au bout ».*

Et il rappelle ses intentions « de cinéma », à la rencontre de l'art et de l'événement « historique » :

*« Nous avons demandé à un des premiers occupants des terres de lire l'acte d'occupation, et cela avait la dignité que seule l'Histoire donne, comme dans certains plans des westerns de John Ford ».*

Sans doute en raison de son interprétation, très favorable au Parti communiste portugais, des mouvements de l'été 1975 dans le nord du pays, le film, dans sa diffusion, a en partie échappé à ses concepteurs :

*« Il a été très utilisé par la suite par le Parti communiste. Cela ne me gênait pas »*, dit Alberto Seixas Santos, *« il était à qui voulait le prendre ».*

---

[61] Il s'agit du mouvement de protestation populaire et assez violent qui se déroula pendant l'été 1975, dans les villes petites et moyennes de tout le nord du pays : des foules assez nombreuses, et populaires, paysannes aussi, se livrèrent alors à l'assaut des sièges du PCP et de ses alliés proches, alors avec lui au pouvoir à Lisbonne. Des sièges de partis sont brûlés et saccagés, au nom du rejet des « caciques », en même temps que la violence vis-à-vis des personnes été contenue. L'interprétation de ce mouvement divisa profondément les esprits à l'époque - et elle divise encore les esprits - quant au caractère consciemment anti-communiste, ou non, et réactionnaire, ou non, de ces manifestations.

[62] Il s'agit des rassemblements organisés par la CAP, confédération d'agriculteurs dirigée par des latifundiaires, à l'automne 1975 et dans l'hiver 1975-1976.

Avant de quitter la présentation de ce cinéma d' « intervention », et de gagner le terrain de la « fiction inquiète du Portugal », et puisque nous situons notre regard et que nous écrivons quelque trente années après le 25 avril 1974, autorisons-nous un écart, sous la forme d'un saut dans le temps, en examinant la manière de faire du cinéma portugais qui, aujourd'hui, au présent, traite directement (qu'il soit d'écriture documentaire ou d'écriture fictionnelle) les enjeux mémoriels de la séquence révolutionnaire : ouvrons la parenthèse de la présentation du cinéma de la mémoire d'Avril, aujourd'hui, à l'heure de la commémoration.

## *Une parenthèse, un saut dans le temps : le cinéma de la mémoire d'Avril, aujourd'hui, à l'heure de la commémoration*

« Avril » s'est éloigné dans le temps, non sous le seul effet d'usure de trois décennies, mais sous l'effet d'un basculement subjectif bien plus ravageur : la révolution portugaise des années 1974-1979, qu'une certaine grille de lecture a tenté, au lendemain de la chute du mur de Berlin et de l'effondrement de l'URSS, de faire passer pour la *première* des révolutions démocratiques européennes des années quatre-vingt dix[63], a bien plutôt été la *dernière* révolution d'Europe à utiliser les paradigmes et le lexique hérités du marxisme : elle fut bien la dernière révolution tentée en Europe au nom des ouvriers et des paysans, et avec les noms que le marxisme leur avait donnés pour outils (révolution, lutte des classes, parti révolutionnaire, socialisme, communisme ...), avant que les ouvriers et les intellectuels de Solidarnosc, en Pologne, ne tentent d'inventer une autre langue politique et des idées émancipatrices pour la première fois dégagées de ce legs.

Cet éloignement a fait basculer l'événement dans la dimension mémorielle, inclusivement commémorative : le cinéma y intervient évidemment[64], dans la conjoncture du Portugal d'aujourd'hui, où, disons-le, la mémoire d'Avril (« Avril » entendu ici comme processus de longue durée et comme révolution dans lequel le peuple est acteur) n'est pas si consensuelle qu'on pourrait le croire (le coup d'Etat militaire du 25 avril fut, en son temps, très consensuel).

Le jeu de la politique et de la mémoire, qui place l'événement d'hier dans le registre de la mémoire, et la mémoire d'aujourd'hui sous juridiction des politiques effectives du présent, met les cinéastes qui veulent en traiter au défi d'inventer des formes nouvelles.

### *Leçon d'histoire, « leçons de choses »*

On assiste à la tentative, en avril 2000, de Maria de Medeiros, qui s'attache à « reconstituer », avec les moyens du cinéma de fiction et l'aide de l'armée portugaise, les journées du 25 et du 26 avril 1974 dans les rues de Lisbonne et aux portes de la prison de Caxias, dans la périphérie de la capitale.

Pour cette « leçon d'histoire », ses intentions étaient, comme elle s'en est expliquée clairement, de viser à restaurer la mémoire des capitaines à travers celle du capitaine Salgueiro Maia, mort en 1992 dans l'ingratitude (le Tribunal militaire suprême lui refusa une

---

[63] Tel fut le propos de Mário Soares, alors président de la République, au colloque de commémoration des vingt ans du 25 avril organisé à Lisbonne par le quotidien *« Diário de Lisboa »*, en avril 1994.

[64] La commémoration des vingt-cinq ans du 25 Avril a été particulièrement prolifique en films, de divers métrages, soit qu'ils aient été produits par les instances officielles de commémoration, soit que son contexte les ait suscités.

pension « pour services exceptionnels rendus au pays »), alors qu'était revenue à ce jeune sous-officier, dans la division du travail putschiste de cette aube du 25 avril, la tâche d'obtenir, avec sa colonne de blindés de l'Ecole pratique de cavalerie de Santarem, la reddition du gouvernement, par l'occupation de Terreiro do Paço (la place où sont concentrés les principaux ministères), puis de la place du Carmo (où le chef du gouvernement, Marcelo Caetano, s'était réfugié, dans un casernement de la GNR, Garde nationale républicaine, la police de choc).

En raison de sa forme « reconstitutive » et réaliste, son *Capitaines d'Avril* a pu sans mal trouver des publics élargis : le film a dépassé au Portugal 110.000 spectateurs, ce qui le place en 2000 au 9ème rang des films portugais les plus vus.

***« Leçons de choses » et « leçons de cinéma »***

On observera toutefois que le film *Capitaines d'Avril* était artistiquement affaibli par sa forme figurative de type « film d'aventures » (et peut-être politiquement aussi, du fait qu'il délivrait des images un peu convenues de la « révolution du 25 avril », à travers le récit de sa première journée) et qu'il a pu être jugé « formellement » régressif, quand on le met en perspective dans l'histoire contemporaine du cinéma portugais, en comparaison de l'effort depuis longtemps manifesté dans le cinéma portugais (comme, par exemple, ceux de João Botelho et d'Alberto Seixas Santos) pour un traitement non-figuratif du matériau historique. Avec le cas de ce film, moins exigeant formellement que les films reprenant au Portugal la matière historique, mais populaire quant à sa réception au Portugal, on retrouve le conflit qui traverse le cinéma portugais sur la place qu'il convient de donner à la construction des formes dans les films qui sont donnés à voir au public.

Joao Botelho définit ainsi ce conflit, y formulant dans ces termes le programme qui, selon lui, a donné le meilleur du cinéma portugais, et auquel les cinéastes portugais devraient continuer à se tenir :

> *« Il faut donner des leçons de choses, mais aussi des leçons de cinéma. Il faut que les spectateurs assistent à la construction des formes »*[65].

Un an avant, suite à une commande de la commission commémorative des 25 ans du 25 Avril, João Botelho avait peut-être des intentions politiques comparables à celle de Maria de Medeiros quand il réalisa le court-métrage *Se a memoria existe* [Si la mémoire existe], qu'il dédia *« à la mémoire de Salgueiro Maia et de José Afonso ».*

Et, selon la ligne qu'il recommande pour les cinéastes portugais, prenant l'orientation formelle des « leçons de cinéma » et pas seulement des « leçons de choses », Botelho dit avoir alors réalisé *« une espèce de* They Were Expendable[66] *sur les militaires qui ont fait le 25 avril »*, faisant lire par treize anciens capitaines ou officiers supérieurs d'Avril le texte de *O Tesouro*, un récit pour enfants de Manuel António Pina contant l'irruption de la liberté *« au pays des hommes tristes »* :

> *« Ils sont devenus vieux, mais surtout ils sont écartés et oubliés. Je mets en scène ces vieux capitaines lisant, avec difficulté et larmes, l'histoire de leur révolution à une petite fille qui par hasard était ma fille »*[67].

---

[65] Entretien avec Joao Botelho, 16 janvier 2003.

[66] Film de John Ford, 1945.

[67] Entretien avec Joao Botelho, 16 janvier 2003.

***« Filmer l'absence de ce qui s'est passé »***

On trouve ensuite l'antithèse absolue, non-figurative, de *Capitaines d'Avril* dans le travail formel de la française Ginette Lavigne qui réalise, en 2001, le moyen-métrage *La Nuit du Coup d'Etat, Lisbonne, avril 74*[68], un titre non hasardeux, qui a le double mérite artistique et politique d'appeler un chat un chat, le film restituant qu'il s'agissait avant toute chose d'un coup d'Etat.

Cinéaste avertie se méfiant des « images d'Avril », Ginette Lavigne avait été frappée par la frustration exprimée par le capitaine Otelo de Carvalho, coordinateur des opérations militaires du coup militaire du MFA (puis, dans la suite des événements, le militaire militant que l'on sait), de ne pas avoir « vu », de ses propres yeux, reclus qu'il était dans son poste de commandement de Pontinha, les scènes qui se déroulaient dans les rues de Lisbonne le 25 et le 26, et de n'en avoir découvert les images qu'après-coup, à la télévision.

Elle décide de le faire jouer, lui « Otelo » dont le rêve d'enfant était *« d'être un grand acteur, formé à l'Actor's Studio et de jouer Shakespeare »*, son propre rôle de commandant du putsch - au nom de code « Virage historique » -, enfermé (sans ces images de la télévision) dans un studio qui *« évoque »* (dans un artifice assumé) le poste de commandement de Pontinha, et selon un scénario écrit comme une fiction.

Ginette Lavigne, en excédant le dispositif du mode de présence d'Otelo conçu en 1982 par Seixas Santos dans *Gestes et Fragments* (*« Vous êtes allée plus loin que moi »*, lui dira ce réalisateur), mais en excédant aussi le dispositif imaginé par Botelho pour *« Si la mémoire existe »*, invente un nouveau type de relation entre documentaire et fiction, en travaillant sur cet espace de temps et de connaissance qui s'établit entre Otelo l'acteur historique de 1974 et Otelo l'acteur du film de 2001.

En effet, il ne s'agit précisément pas d'une reconstitution :

> *« Le scénario de la révolution n'avait pas été prévu par les scénaristes du coup d'Etat. Et encore moins le scénario de la confiscation de la révolution par la bourgeoisie portugaise (scénario pourtant banal). Le 24 avril 1974, Otelo ne savait rien de tout cela ; en mai 2000, temps du tournage, il en sait quelque chose, il ne le sait même que trop : telle est l'histoire du Portugal, telle aussi son histoire personnelle - et il en a payé le prix.*
> *Le temps a passé, l'histoire a été écrite, puis effacée. Le film revient sur les traces de cet effacement en plaçant Otelo dans l'intenable position de corriger (corriger ? disons : décaler ?) ce qu'il a lui-même écrit* (...).
> *Ginette Lavigne filme précisément l'absence de ce qui s'est passé. La présence du corps filmé dit l'absence de tout le reste, la jeunesse oubliée, la révolution perdue »*[69].

Dans une autre forme de méfiance des images d'actualités, qui consiste au contraire à les placer au cœur du film mais en les découpant et les déconstruisant furieusement, Edgar Pêra monte habilement, et sans récit, dans les quinze minutes que dure *25th April, An*

---

[68] Diffusé à la RTP (Portugal) le 26 avril 2001 et à la RTBF (Belgique) le 25 avril 2002.

[69] Jean-Louis Comolli, « L'anti-spectateur – Sur quatre films mutants », *Images documentaires*, n°44, 1er et 2ème trimestre 2002, pp. 9-40.

*Adventure Through Demokracy* (2000)[70], un jeu d'oppositions entre images de la propagande salazariste et images du surgissement populaire d'Avril, entre images de la soumission d'hier et sons de la large révolte qui s'engouffre dans l'occasion du coup militaire, mais aussi entre passé (1974) et présent (la vaste et récente mobilisation des portugais pour Timor). Son film insiste, en fin de compte, sur la mobilisation anti-fasciste, sur la *« subite politisation du peuple »* et sa ferme volonté *« de ne pas connaître une autre forme de militarisme ».*

***Nostalgie et facture classique***

Les autres films de la récente mémoire d'Avril sont, par contre, de facture traditionnelle. C'est constatable, qu'il s'agisse de fiction (*Amanhã*, de Solveig Nordlund, 2000, l'histoire d'un enfant qui a fugué dans la nuit du 24 au 25, et qui croit que ce grand remue-ménage qui mobilise les adultes a été organisé par sa mère contre sa fugue) ou de documentaires, qui alternent images et entretiens, selon un modèle classiquement pratiqué par les documentaires demandés par les télévisions.

C'est l'alternance d'images de la guerre coloniale et de la propagande du « Mouvement national féminin » (l'organisation salazariste en charge du soutien officiel au moral des soldats) alternant avec des entretiens avec d'anciens soldats, qu'ils fussent déjà politisés ou non, dans le cas de *Natal 71* de Margarida Cardoso (1999).

Ce sont des images fixes ou de cinéma, produites par des photographes et des cinéastes étrangers, sur la révolution portugaise, croisant des entretiens avec leurs auteurs, dans le cas de *Outro pais. Memorias, sonhos, illusoes. Portugal, 1974-75* [Un autre pays. Souvenirs, songes, illusion. Portugal, 1974-75] de Sergio Tréfaut (1999), qui est un film en définitive très nostalgique de ce temps où les regards du monde entier étaient tournés vers le Portugal, qui était donc *« un autre pays ».*

Fermons ici cette parenthèse du cinéma de la mémoire d'Avril.

***Le retour de la parole et du texte littéraire, loin de l'image et de la « photogénie » révolutionnaires***

Parenthèse fermée, revenons à la fin des années 1970, quand le reflux de la mobilisation révolutionnaire organisée et immédiate organise autrement la relation au cinéma directement militant, et permet cette « affirmation de la poésie » qui a été soulignée plus haut.

La période est particulière. C'est le moment, évoqué plus haut, où on peut *« affirmer le son contre l'image. Affirmer le texte, le son, la poésie. Et affirmer aussi le temps et la durée ».* C'est le moment du retour de la parole et du texte littéraire, loin de l'image et de la « photogénie » révolutionnaires.

On y identifie alors l'influence que deux auteurs, aux styles très différents vont exercer dans le cinéma portugais des années suivantes, avec à chaque fois deux œuvres de grande responsabilité dans cette influence. Ces auteurs, et ces œuvres de référence, constitueront une double « source » pour le cinéma portugais de ces années.

C'est Manoel de Oliveira d'un côté, avec *Amour de Perdition* en 1978. D'un autre côté, c'est le couple Antonio Reis/Margarida Cordeiro, avec *Tras-Os-Montes* en 1976.

Précisons que dans les lignes qui vont suivre, pour désigner cette seconde « voie », cette seconde « source », il arrivera qu'on dise par commodité « Reis » alors qu'on parlera du

[70] Film soutenu par le *Centre de documentation sur le 25 Avril* (Université de Coimbra), le directeur du projet étant le sociologue Boaventura de Sousa Santos.

couple de réalisateurs Antonio Reis et Margarida Cordeiro. Il ne s'agit nullement pour nous de minorer le rôle central de Margarida Cordeiro dans ce couple d'artistes. En effet :

> *« Quant à Reis, il ne faut pas être injuste avec Margarida Cordeiro. Margarida était aussi très importante : il y avait toute l'ouverture de Reis, mais c'était Margarida qui tranchait. Au tournage comme au montage. Le choix, c'était elle. C'était une situation à deux »* [71].

## 2.4. La puissance d'une « fiction inquiète de la question du Portugal »

### *1976-1978, Manoel de Oliveira et Antonio Reis : « une dualité dont on ne sort jamais dans le cinéma portugais »*

Le cinéma portugais est alors dans une période « de transition, *avec la révolution et sa fin* » et va commencer à *« emprunter d'autres directions »*[72]. Il faut entendre : d'autres directions que celles qui ont expérimentées, avant le 25 Avril, dans le « cinema novo » des années soixante, et que celles qui ont été produites, juste après le 25 Avril, par le cinéma d'intervention des années d'Avril proprement dites[73].

Deux voies s'imposent alors, qui vont constituer deux sources majeures pour la fiction poétique du cinéma portugais des années suivantes. Elles ont alors cette influence parce qu'elles ont en commun de *« sortir de la narration classique et prennent des risques »*.

Elles ont aussi en commun d'être, chacune à sa manière, deux figures profondément portugaises. Et les deux œuvres de référence qui les identifient chacune dans ce moment (*Tras-Os-Montes* en 1976 pour Reis, *Amour de Perdition* en 1978 pour Oliveira) sont elles-mêmes, chacune à sa manière, profondément expressives d'un « être » portugais.

En même temps, elles dessinent deux directions différentes, même si Reis a été assistant d'Oliveira pour le tournage de *l'Acte du Printemps* en 1961-1962[74].

Ces deux voies constituent une *« dualité dont on ne sort jamais dans le cinéma portugais »*, *« les deux forces originelles auxquelles on ne peut pas échapper »* (Pedro Costa).

---

[71] Entretien avec Joao Botelho, 16 janvier 2003.

[72] Entretien avec Joao Botelho, 16 janvier 2003.

[73] L'exception est *Jaime* (1974, réalisé avant le 25 Avril, sorti en salle début mai), d'Antonio Reis, sur lequel nous avons ouvert ce chapitre.

[74] *L'Acte du printemps,* tourné en 1961-1962, sorti à Lisbonne en octobre 1963 : cette mise en scène cinématographique d'une représentation, par les paysans d'un village du Tras-Os-Montes, d'une *Passion du Christ* fut décisive dans la réflexion de Manoel de Oliveira sur la relation entre théâtre et cinéma, et dans ce sens elle annonce *Benilde* (1975) et *Amour de Perdition* (1978). Antonio Reis, qui était assistant d'Oliveira sur le tournage de l'*Acte du printemps* apparaît à l'image dans un plan qui, exposant les machines et une partie de l'équipe, invite le spectateur à une position de réflexivité sur le cinéma.

***Deux figures profondément portugaises***

**« Oliveira, cela n'existe pas sans Camilo. C'est portugais, comme Flaubert, ou Balzac, c'est français »**

Pedro Costa n'est pas le seul, au Portugal, toutes générations confondues, à souligner que la portugalité d'Oliveira et son cinéma est profondément chevillée à l'écrivain du 19ème siècle Camilo Castelo Branco, *« l'écrivain paradigmatique »* de la région d'Entre Douro et Minho, dans le nord-ouest du pays, *« le plus grand génie de la littérature romanesque au Portugal »*[75], avec « *cette fièvre un peu malsaine des personnages, cette douleur en action* » et *« l'hystérie entre la grande dépression (mélancolie, tristesse) et cette action pour l'action »* :

> « [Concernant l'ancrage profondément portugais de Manoel de Oliveira] *Il y a* [avant tout] *Camilo Castelo Branco, profondément portugais, qu'Oliveira peut travailler dans tous ses éléments sombres. L'hystérie entre la grande dépression (mélancolie, tristesse) et cette action pour l'action. Essayer de penser cela : en quoi ils sont portugais.*
> (...) *En même temps,* Francisca [1981], *voilà quelque chose ... qui n'est pas espagnol ! ... qui nous donne des traces de nous-mêmes, cette fièvre un peu malsaine des personnages, cette douleur en action. Je crois que c'est cela qu'il a voulu faire, Oliveira, et qu'il fait très bien : ce type qui souffre en marchant, en s'asseyant, en buvant du café ... Oliveira, si c'est portugais, cela vient de Camilo, cela n'existe pas sans Camilo. C'est portugais, comme Flaubert, ou Balzac, c'est français »*[76].

Du film *Amour de Perdition, « incontestablement un chef d'oeuvre du cinéma mondial »*, Alberto Seixas Santos, cinéaste de la génération du « cinema novo », dit qu'il représente *« l'accord parfait »* entre Manoel de Oliveira et *« une pensée tragique du monde, typique de la région d'Entre Douro et Minho »* qui est celle de Camilo Castelo Branco :

> *« Le cinéaste [étant] du même endroit, de la même culture, et son regard [étant] de la même famille que celui de Camilo »*[77].

**« Reis, c'est l'air du Tras-Os-Montes. C'en est la terre, c'en est l'eau, la géologie, le paysage »**

Reis est portugais par *« une sensibilité du monde »* qui donne un film, *Tras-Os-Montes*, portant le nom des montagnes du nord-est du Portugal où il est tourné (littéralement, « au-delà des montagnes »), un film qui, souligne Pedro Costa, *« ne parle que d'une chose : de la perte, du partir »* :

> « Tras-Os-Montes [le film de référence pour l'œuvre de Reis dans l'après Avril, 1976], *cela ne peut-être portugais que par une espèce de sensibilité du monde. Ce film ne parle que d'une chose : de la perte, du « partir », du « très*

[75] Entretien avec Alberto Seixas Santos, 1er août 1993.

[76] Entretien avec Pedro Costa, 5 décembre 2002.

[77] Entretien avec Alberto Seixas Santos, 1er août 1993.

*peu ». Cela, c'est très portugais. C'est bien nous. Parfois, je vois des films japonais ou russes qui ne sont pas, en sensibilité (et non pas du point de vue de la forme), très lointains de Reis »*[78].

Le cinéma de Reis, un cinéma qui parle de la perte, du deuil, du temps perdu, de la mémoire : c'est une analyse proche que fait le penseur Eduardo Lourenço, dans des propos tenus en décembre 1994, à la sortie d'une projection du film *Tras-Os-Montes*, d'Antonio Reis et Margarida Cordeiro, qu'il disait venir de découvrir :

> *« C'est incroyable à quel point nos cinéastes font un cinéma enraciné dans la thématique de la mort, du deuil, du souvenir, de la mémoire.*
> *Nous sommes un peuple qui n'a pas, dit-on, de tradition philosophique, mais dont les cinéastes et les poètes sont organiquement très philosophes, très attentifs au temps. Nous voyons ici une temporalité incroyable. Avec ces fleuves, cette eau qui s'écoule »*[79].

Eduardo Lourenço reconnaît dans *« ce grand poème »* qu'est le film *Tras-Os-Montes*, *« une fiction »* qui est *« celle de notre âme, du plus profond de notre être »* dès lors qu'elle identifie le peuple portugais *« comme un peuple qui vit comme si le temps n'existait pas »* :

> *« Je n'ai jamais vu aucun film portugais qui parle aussi profondément et de façon aussi merveilleuse du Portugal, non seulement de la terre, des gens, des visages mais aussi des rêves, des histoires qui ont l'épaisseur des millénaires. On voit émerger d'abord un documentaire qui s'annonce comme une merveille ethnographique, puis on va vers quelque chose comme de la science-fiction. Cette fiction est celle de notre âme, du plus profond de notre être.*
> (...) *Attentif à la couleur, au temps, au passage du temps,* Tras-Os-Montes *est un très grand poème. Comme ces enfants qui se perdent dans le temps, nous sommes un peuple qui vit comme si le temps n'existait pas »*[80].

Cette intériorité-là, de Reis/Cordeiro, à ce pays et à ce peuple fait de Reis et de sa cinématographie eux-mêmes, selon Pedro Costa, *« l'air du Tras-Os-Montes, l'eau, la géologie, le paysage »* :

> *« Reis, c'est l'air du Tras-Os-Montes. C'en est la terre, c'en est l'eau, la géologie, le paysage. Les Straub disent toujours :* 'Même si on fait des films avec des textes allemands (Empédocle) en Italie, ce sont des films italiens'. *Reis, ce sont des films portugais tournés dans le Tras-Os-Montes »*[81], ...

---

[78] Entretien avec Pedro Costa, 5 décembre 2002.

[79] Eduardo Lourenço, déclaration recueillie le 9 décembre 1994 au cours de la table-ronde Cinéma portugais : littérature et cinéma », Cité du livre et festival *Tous courts* d'Aix-en-Provence, et publiée dans « Hommage à António Reis et Margarida Cordeiro », Jacques Lemière, *5èmes Journées de cinéma portugais*, Rouen, Cineluso, 1995

[80] Eduardo Lourenço, propos recueillis le 9 décembre 1994.

[81] Entretien avec Pedro Costa, 5 décembre 2002.

... Reis dont, pour sa part, Paulo Rocha dit qu'il *« regardait le monde, la nature avec des yeux de savant et de poète, qui y trouvait le côté magique et le côté géologique »*[82].

***L'inscription de cette double figure de référence dans les rôles de deux films d'un cinéaste de la génération d'Avril***

Le caractère indépassable de la double figure de Oliveira et de Reis dans le cinéma portugais d'après Avril est alors inscrite, pour toujours, dans leur contribution d'acteurs à la filmographie portugaise, du fait du choix de Joao Botelho, cinéaste de la génération d'Avril, de leur donner à chacun un rôle (secondaire certes, mais fortement symbolique) dans ses films *Conversa Acabada*, en 1982[83], et *Un Adieu Portugais*, en 1985.

Respectivement, Oliveira dans un rôle de prêtre, dans le premier de ces films (on y reviendra plus loin), et Reis dans un rôle de paysan, dans le second :

> *« Pour Oliveira, un rôle de curé, un curé avec beaucoup de péchés, et pour Reis, un rôle de paysan, qui faisait un parcours vers la sainteté, qui approchait des saints ! »*[84].

Ou encore, comme le déclarait Joao Botelho au moment de la sortie de son film *Un Adieu Portugais*[85] pour lever tout doute sur les raisons profondes de ce choix, raisons qui ne sont pas de coquetterie « cinéphilique » mais qui sont chevillées à la question de la transmission et de la « dette », dans la situation intergénérationnelle propre au cinéma portugais :

> *« Il y en a trois ou quatre qui ont ce désir de ne pas céder : Oliveira, Reis, Paulo Rocha. C'est pour cela qu'Oliveira apparaît dans mon film. Ce n'est pas de la cinéphilie.*
> *C'est parce qu'Oliveira, c'est un prêtre*[86].
> *Et Reis, dans Un Adieu Portugais, c'est un paysan (c'est le mec avec un bonnet qui parle avec le père à la ferme). Ce n'est pas pour utiliser des personnes de connaissance. C'est parce que, lui aussi, je lui dois quelque chose ».*

---

[82] Paulo Rocha, cité dans l'éditorial « Présentation » du catalogue des secondes *Journées de cinéma portugais*, Rouen Cineluso, janvier 1992.

[83] *Conversa Acabada* [Moi, l'autre], de Joao Botelho : réalisation en 1980-81, tournage en juin et août 1980, première au festival de Cannes en mai 1981, sortie commerciale au Portugal en mai 1982.

[84] Entretien avec Joao Botelho, 16 janvier 2003. On se souvient aussi de : *« Reis était un paysan, il aimait beaucoup la campagne. Oliveira, c'est un type de la ville, de la bourgeoisie urbaine. Oliveira, c'est Alvaro de Campos. Reis, c'est Caeiro »*, cité plus haut.

[85] Joao Botelho, déclaration aux *Cahiers du Cinéma*, 1986.

[86] *« Manoel de Oliveira est un homme d'une cohérence extrême. Plus cohérent que moi. Il a une attitude morale plus cohérente que la mienne »*, me disait Joao Botelho en 1991 (entretien du 1er août 1991, publié dans le catalogue des secondes *Journées de cinéma portugais*, Rouen, Cineluso, janvier 1992).

***Oliveira du côté de la théâtralité, de l'écrit et de la culture***
***Reis/Cordeiro du côté de la poésie, de la tradition populaire et de la nature***

A chacune de ces deux voies sa manière de pratiquer la fiction poétique et de refuser le naturalisme.

Oliveira le pratique en se situant du côté de la théâtralité (mais aussi de la peinture) et de la culture, et en faisant de l'artificialité assumée d'un *« théâtre monté devant la caméra »* l'arme anti-naturaliste par excellence (*Benilde ou la Vierge Mère*, 1976. *Amour de Perdition*, 1978. *Francisca*, 1981, *Le Soulier de Satin*, 1985. *Mon Cas*, 1986. *Les Cannibales*, 1988, pour ne citer, dans sa filmographie que les titres des films de l'immédiat après-1974 et des années 1980), qui fait d'Oliveira un cinéaste de « l'impureté » du cinéma :

> *« C'est surtout quand j'ai réalisé* Francisca *que j'ai commencé à avoir une conscience plus claire de la représentation, de la spécificité du cinéma et de l'importance du théâtre comme synthèse de tous les arts. Ce théâtre qui se trouve derrière le cinéma, ce qui me confirmait dans l'idée que, pour faire du cinéma, il faut d'abord monter un théâtre devant la caméra, sans quoi il n'y a rien à filmer »* [87].

Reis et Cordeiro le font en se situant du côté de la poésie et de la nature, et en inscrivant leur art cinématographique au cœur de la *« terre sacrée »* et du paysage où travaillent et vivent les hommes (*Tras-Os-Montes*, 1976. *Ana*, 1982. *Rosa da Areia*, 1989), dans des films faits *« dans des lieux et avec des personnes qu'on aimait et qu'on connaissait »*, et dans une conception qui les conduit davantage du côté de l'idée du cinéma comme un « art pur » :

> *« Pour nous, le Cinéma est un art majeur, pur, proche de la musique et de l'architecture (mais non du théâtre ou même de la peinture).*
> *Le cinéma, c'est le songe, le mouvement, les émotions, la surprise, le sacré de la vie humaine sur la terre sacrée »*[88].

Pedro Costa analyse ainsi cette double source :

> *« On ne sort jamais de cette dualité dans le cinéma portugais : Reis d'un côté, Oliveira de l'autre.*
> *Oliveira, cherchant ce qui l'intéressait, trouve le théâtre. Cela m'intéresse aussi : quelque chose de physique qui ait à voir avec la parole et avec le corps, un regard sur cette parole et ce corps. Il y a quand même une figuration chez Oliveira. Un corps, des mots, et comment ces mots vont être les plus clairs possibles.*

---

[87] Manoel de Oliveira, entretien avec José Vieira Marques, dans *Le cinéma portugais*, ouvrage collectif coordonné par Jean-Loup Passek, Paris, Centre Georges Pompidou et L'Equerre, 1982.

[88] Entretien avec Margarida Cordeiro, 29 décembre 1994. Publié sous le titre « 11 questions à Margarida Cordeiro », dans le catalogue des *5èmes Journées de cinéma portugais*, Cineluso, Rouen, janvier 1995.
Margarida Cordeiro ajoutait : *« Nos films à nous sont intemporels et les gens sont d'ici, du terroir, et de toute part dans le vaste monde ».* En même temps, la filmographie du couple ne quitte pas le Tras-Os-Montes, région montagneuse du nord-est du Portugal.

*L'autre voie, c'est Reis. Je ne sais pas si elle est à l'extrême opposé, mais c'est une autre façon de faire passer les corps, l'histoire, les textes, la poésie, le paysage : par d'autres genres de figures, plus lointaines, plus anciennes. Et le temps diffère chez l'un et chez l'autre, le temps de faire passer les choses »*[89].

Oliveira se tient du côté de la culture nationale, des lettres nationales, du théâtre national, quand Reis se tient du côté de la tradition populaire et orale, du *« théâtre des paysans »*, ce qui veut dire de leurs chants, de leurs contes traditionnels et de leur poésie, comme celle qui allait recueillir dans les plaines de l'Alentejo, au sud du pays, et déjà dans le Tras-Os-Montes, lui le jeune poète de Porto, à la fin des années 1950[90].

Oliveira se nourrit de ce qu'a déposé la culture livresque, de *« l'Histoire racontée par les livres, les professeurs, la culture »* quand Reis va puiser dans *« la mythologie, des souvenirs, de la mémoire »* et emprunte un chemin qui *« convoque plein de choses oubliées »* :

*« Reis, ce n'est pas le théâtre national qui l'intéressait, c'était le théâtre des paysans. Alors qu'Oliveira est aussi intéressé par le théâtre national, le côté Comédie française, les grands auteurs, le métier d'acteur ... Chez Reis, on trouve l'oralité, au sens de ce qui est avant l'écriture.*
*Lequel des deux est le plus « moderne » (un mot bien difficile !), le plus tranchant ?*
*Il y a toujours dans Oliveira des choses qui le sauvent ; chez Reis, non. Il a pris un chemin qui, depuis le début, on le sait, est le chemin minoritaire, qui convoque plein de choses oubliées, qui n'a rien à voir avec la culture, un chemin qui ressemble à celui des Straub.*
*Oliveira, c'est plus cultivé que Reis. Oliveira part du monde des choses partagées, des conversations de société, du théâtre, d'une espèce d'analyse des phénomènes historiques, controversée pour moi, mais qui est celle où on vit. L'Histoire racontée par les livres, les professeurs, la culture. Reis, lui, vient beaucoup de la mythologie, des souvenirs, de la mémoire, de la poésie »*[91].

Dans cette différence, ils sont *« les deux forces originelles auxquelles on ne peut échapper »* :

*« Mais dans les deux cas, ce sont des gens qui pratiquent le montage de façon grandiose ! Il y a la façon dont on construit les films, comment on construit ce*

---

[89] Entretien avec Pedro Costa, 5 décembre 2002.

[90] Voir sur ce point le travail de Pierre-Marie Goulet, cinéaste français établi de longue date au Portugal, dans son film *Encontros* [Rencontres, 2006]. Ce travail cinématographique réexhume une entreprise de collecte et de mémoire de la culture populaire (chants polyphoniques et poésie) qui a été menée à la fin des années 1950 et dans les années 1960 dans le village alentejan de Peroguarda, soit par des jeunes intellectuels et artistes portugais (Antonio Reis, Luis Ferreira Alves, Alexandre Alves Costa, José Mario Branco), soit par le français, d'origine corse, Michel Giacometti. Voir aussi l'article que Serge Meurant consacre à Pierre-Marie Goulet (« Rencontres avec Pierre-Marie Goulet », *Images documentaires*, n°61/62, *Le cinéma documentaire portugais*, 2007).

[91] Entretien avec Pedro Costa, 5 décembre 2002.

*mouvement qu'est un film, avec ses multiples vitesses, plus long, plus lent, plus froid, plus chaud.*
*Ils sont les deux forces originelles auxquelles on ne peut pas échapper.*
*Peut-être que Reis était plus rebelle, plus juvénile : ce n'est pas la même chose qu'être radical »*[92]

Cette dualité est essentielle, même si elle comporte le risque, par effet de surplomb, en même temps que par effet d'imitation, du *« pastiche »* et de la *« révérence »* :

*« Tout le cinéma portugais vient de là, de Reis et de Oliveira. Confronté à de tels monstres, on tombe parfois dans des espèces de pastiches.*
*On fait souvent au Portugal des films qui viennent de choses mal digérées, et qui sont des compromis entre l'un et l'autre. On peut être descendant des Straub pour l'attitude morale, mais il faut chercher une autre façon de faire.*
*Le cinéma portugais a été trop fait de révérence par rapport à Reis et à Oliveira. On a même parlé d'une* 'Ecole préparatoire oliveirienne'. *Cela existe, même si je ne cite pas les noms. Reis, moins : la fascination pour cet artiste poète, a produit des effets, mais moins aboutis »*[93].

***« Le cinéma a commencé à emprunter d'autres directions »***

L'œuvre postérieure à Avril de certains cinéastes portugais ne s'explique pas sans la très forte influence de ces deux sources, de ces *« forces originelles auxquelles on ne peut pas échapper »*.

C'est le *« cas flagrant »*, par exemple, de celle de Joao César Monteiro :

*« Je sais que Joao César Monteiro était dans ces préoccupations de maîtriser la chose, de chercher un chemin :* Veredas *impossible sans Reis,* et Silvestre, *impossible sans Oliveira, viennent bien des deux maîtres*[94].
*Joao César cherchait avec ces deux modèles en tête, et avec son cinéma d'élection : Dreyer, Mizoguchi, Straub. Joao César Monteiro est un cas*

---

[92] Entretien avec Pedro Costa, 5 décembre 2002.

[93] Entretien avec Pedro Costa, 5 décembre 2002.

[94] Quelques repères de dates, pour fonder l'effet de double influence dans l'œuvre filmique de Joao César Monteiro : *Tras-Os-Montes*, de Reis et Cordeiro, 1976 (tournage en septembre et octobre 1974, avant-première au Portugal en avril 1976, sortie en salle au Portugal, 11 juin 1976). *Veredas,* de Monteiro, 1977 (tournage de novembre 1975 à juillet 1977, avant-première au Portugal le 2 mai 1978, sortie en salle au Portugal le 19 mai 1978). *Amour de Perdition,* d'Oliveira, 1978 (tournage de novembre 1976 à novembre 1977, diffusion de la version télévisée en feuilleton et en noir-et-blanc en novembre 1978, première présentation en France de la version cinématographique en couleur dans une Semaine des Cahiers du cinéma à Paris le 1er mai 1979, et au Portugal au festival de Figueira da Foz en septembre 1979, sortie en salle au Portugal le 24 novembre 1979). *Francisca,* d'Oliveira, 1981 (tournage en novembre et décembre 1980, première présentation internationale en mai 1981, au festival de Cannes, puis au Portugal, au festival de Figueira da Foz en septembre 1981, sortie en salles au Portugal le 3 décembre 1981). *Silvestre*, de Monteiro, 1981 (tournage en 1980 et 1981, première présentation internationale en septembre 1981, au festival de Venise, puis au Portugal, au festival de Figueira da Foz, en septembre 1981, sortie en salle au Portugal le 6 mai 1982)

*flagrant qui montre comment les gens se positionnaient, comment ils cherchaient leur petit chemin »*[95].

On pourra aussi considérer que le « second Paulo Rocha », celui de *L'Ile des Amours* (1978-1982)[96], celui d'après les films de la décennie 1960 (*Les Vertes Années* et *Changer de Vie*) et d'après le séjour au Japon (comme conseiller culturel de l'Ambassade du Portugal) est transformé par l' « effet Amour de Perdition », qui dans la langue propre à Paulo Rocha est désigné par le qualificatif de « moderniste » :

*« J'ai été happé, après* Changer de Vie, *pendant quinze ans, par des projets japonais en partie mizoguchiens en partie modernistes, avec ce qu'ils impliquaient d'énorme travail sur la forme »*[97].

Le film *Amour de Perdition, « film totalement construit autour de la parole »* (Joao Mario Grilo) apparaît ainsi comme une *« transition de la fin de la révolution »* (Joao Botelho). Après *Amour de Perdition*, l'entrée dans les années 1980 est décisive pour le cinéma portugais, si on l'examine sous des critères de choix formels qui sont en rupture avec le cinéma dominant dans la période précédente, à savoir «*primat du texte, des textes importants de la culture portugaise, et sur la forme, enregistrement du théâtre* », comme l'indique Joao Botelho :

*« C'est une année où le cinéma a commencé à emprunter d'autres directions, déjà ouvertes par l'*Amour de Perdition *d'Oliveira*[98] *: primat du texte, des textes importants de la culture portugaise, et sur la forme, enregistrement du théâtre. On commençait à affirmer une conception que le cinéma est en train de perdre : il y a les images, il y a les sons, on peut montrer la physique du cinéma »*[99].

---

[95] Entretien avec Pedro Costa, 5 décembre 2002.
Il ajoute : *« Et on ne parle que de Joao César Monteiro : or il y a beaucoup d'auteurs qui se sont, plus secrètement, perdus entre les deux voies. D'un côté, une perdition dans la poésie : trouver une durée incantatoire, un cinéma possible au Portugal, pas cher, mais fait de dévotion, d'attention, d'amour du monde. L'idée de Reis que le cinéma vient de la vie : on fait du cinéma parce qu'on vit, parce qu'on aime, cela vient de la sensibilité. De l'autre, une espèce de travail plus écrit, avec plus de rigueur, la mise en scène pratique sur les planches, sur le plateau, le travail avec les acteurs (Oliveira), qui en même temps échappait complètement à la rue. Il n'empêche que dans l'un et l'autre, il y avait toujours cette espèce d'artificialité, de sublimation de problèmes, d'envies, de désirs ».*

[96] *A Ilha dos Amores* [L'Ile des Amours], de Paulo Rocha : réalisation et tournage en 1978-1982, première au festival de Cannes (compétition) en mai 1982, première présentation au Portugal (à la Cinémathèque portugaise) en mai 1983, sortie commerciale au Portugal : mars 1991.

[97] Entretien avec Paulo Rocha, 28 octobre 1998.

[98] Le tournage d'*Amour de Perdition »*, qui porte au cinéma l'intégralité du texte du roman de Camilo Castelo Branco, fut une entreprise commencée en novembre 1976 et achevée en novembre 1977, dans un climat qui ne cessa d'être polémique, qu'on va détailler dans le chapitre suivant (« Algumas notas sobre a recepçao em França da obra de Manoel de Oliveira », Jacques Lemière, revue *Camoes*, n°12-13, Instituto Camoes, Lisbonne, 2001, et « Oliveira en France », Jacques Lemière, revue *Tausend Augen*, n°28, hiver 2004, Lille).

[99] Entretien avec Joao Botelho, 16 janvier 2003.

Et également par Joao Mario Grilo :

> *« [C'est] l'année dans laquelle, en grande partie à cause d'*Amour de Perdition *(l'extraordinaire transposition de Camilo faite par Manoel de Oliveira), commence à s'ébaucher un nouveau clivage qui, une fois de plus, va mettre tout en cause : projet, formes, systèmes de production.*
> (...) *De fait,* Amour de Perdition *vient ouvrir une nouvelle fissure dans les caractéristiques dominantes de la production portugaise de l'époque, dans laquelle la pratique de l'auteur avait momentanément cédé le pas à un engagement politique général »*[100].

Est-ce à dire, pour autant, que la diffusion, au seuil des années 1980, de ces nouveaux principes esthétiques du « cinéma moderne » vont dessiner une « Ecole » ?

***Une « école portugaise » ? ... Groupés mais solitaires***

S'ouvre alors une période où, effectivement, on va prêter volontiers au cinéma portugais de ces années-là, surtout de l'étranger, le nom d' « école portugaise ».

Néanmoins, les cinéastes concernés insisteront souvent sur le fait que, partageant surtout un mode de production, ils restent capables de développer chacun leur propre voie.

On connaît les objections généralement faites à la réception étrangère d'une cinématographie nationale, qui est relative à un double forçage : soit se contenter de ne retenir de cette cinématographique que le nom d'un cinéaste (Almodovar pour l'Espagne, Wajda pour la Pologne, Oliveira pour le Portugal ...), sensé tenir à lui seul le rôle d'unique représentant, en même temps qu'il le cache, du travail de tout le cinéma national ; soit, dans la recherche de l'évitement du précédent écueil, vouloir faire entrer à tout prix la pluralité des artistes et des parcours aperçus dans l'unique coquille d'une « école ».

Une « école », c'est-à-dire la discipline d'un « dogme », d'un groupe complètement unifié dans des principes esthétiques et des règles de travail communes.

Les cinéastes portugais s'en défendent, à juste titre. Paulo Rocha ne sous-estime nullement *« le fort esprit de groupe de la génération fondatrice »*, mais il voit dans la réalisation de chaque film portugais *« une aventure solitaire, laborieuse, obsessionnelle »* et insiste sur *« la solitude perverse »* que peut générer :

> *« l'atmosphère humaine et visuelle de Lisbonne, vieille capitale d'Empire accoudée sur l'océan, et dévorée par des rêves et des frustrations inavouables »*[101].

Joao Botelho parle, pour l'année 1980, de *« l'inauguration de singularités »*, qui constituent *« non pas une école, mais plusieurs voies »* où *« personne ne copie personne »* :

---

Il ajoute : *« Cette année-là, sortent* Francisca, Conversa Acabada *et* Silvestre, *tous produits par V.O. Filmes. Avec ces trois films on est allés à Cannes (à la Quinzaine des réalisateurs, Oliveira et moi), à Venise (Joao César Monteiro) et à Rotterdam (moi), puis partout dans le monde. Suivra de près* L'Ile des Amours, *qui finalement fut produit par Paulo Rocha lui-même »*

[100] Joao Mario Grilo, conférence au King's College, Londres, déjà citée.

[101] Entretien avec Paulo Rocha, 8 novembre 1990.

*« C'est alors l'inauguration de singularités. Depuis les années 80, il n'y a pas d'école, mais seulement un mode de production. Reis et Oliveira, cela n'a rien à voir. Il y a, dans ce petit pays, au moins dix parcours différents dans le cinéma. José Alvaro Morais, Joao César Monteiro*[102]*, Paulo Rocha, Pedro Costa sont autant de ces singularités.*
*J'insiste, ce n'est pas une école, mais plusieurs voies : personne ne copie personne »*[103].

Une Ecole ? Plutôt un effet de composition entre unité et différence. Groupés sans doute, notamment autour d'un mode de production, mais solitaires, donc.

Il n'empêche qu'on puisse apercevoir, dans un film tourné en cette année charnière qu'est l'année 1980, un plan en forme de « manifeste ».

## *Dans un tournage de l'été 1980, un plan en forme de « manifeste »*

Eté 1980. Retenons le plan d'un film de la période, *Conversa Acabada*. Ce film, qui sera vite considéré comme important, est consacré, de façon pionnière, à la correspondance entre les poètes modernistes de la première moitié du 20ème siècle portugais, Fernando Pessoa et Mario de Sá-Carneiro. Il nous indique, et peut-être annonce, un point de rassemblement des trois générations de cinéastes alors en activité (celle que représente à lui tout seul Oliveira, celle du « cinema novo » des années 1960, celle qui « est née en cinéma » après 1974) sur la fonction qui puisse et qui doive être assignée au cinéma, au Portugal.

João Botelho, le cinéaste auteur de ce film, qui est son premier long-métrage, est, on l'a dit parfaitement expressif de la troisième génération de cinéastes (celle qui surgit du 25 Avril). Il l'est tant par son âge (en 1980, il a environ 30 ans) que par sa culture artistique et politique (une culture artistique forgée par les textes théoriques que publient dans cette période les *Cahiers du Cinéma* et la fréquentation, au retour de travaux alimentaires d'été effectués dans des pays d'Europe du nord, des collections cinématographiques de la Cinémathèque française ; une culture politique maoïste, comme il est de bon aloi pour une bonne part de la jeunesse intellectuelle portugaise de l'époque).

Il l'est aussi par le type d'irruption qu'il fait alors sur la scène cinématographique portugaise, irruption marquée par un rôle de médiation entre les *Cahiers du Cinéma* et le Portugal et par la fondation d'une revue de cinéma, la revue « M », qui, tout en innovant, implique dès sa fondation des plumes « madrées », de la scène cinématographique portugaise, venues du « cinema novo »[104].

---

[102] José Alvaro Morais et Joao César Monteiro sont aujourd'hui disparus, respectivement en janvier 2004 et février 2003. Au moment de cet entretien avec Joao Botelho qui s'est déroulé à la Tobis, José Alvaro Morais achevait dans une salle de montage voisine, à la Tobis, son travail sur *Quaresma*, son dernier film, et Joao César Monteiro achevait *Vai e Vem*, son dernier film également.

[103] Entretien avec Joao Botelho, 16 janvier 2003.

[104] La revue « M » (1975-1977) compte par exemple à l'époque sur les signatures, que Botelho a su faire venir à lui, de Joao Bénard da Costa (qui est alors un programmateur de cinéma estimé à la Fondation Gulbenkian, fondation mécène du cinéma portugais entre 1968 et 1971, dont il est par ailleurs le conseiller cinéma) et d'Alberto Seixas Santos (qui est aussi cinéaste), qui sont des plumes critiques de la génération du « cinema novo », et la revue, dès son premier numéro, réalise un entretien avec Manoel de Oliveira. En ces temps de rupture, une certaine continuité générationnelle est assurée.

### *Faire advenir un cinéma d'idées, au service de la pensée du pays*

Que nous montre et que nous dit ce plan de *Conversa Acabada* ?

C'est un plan qui fonctionne quasiment comme un « manifeste » : Joao Botelho y confie à Manoel de Oliveira le rôle du prêtre qui donne à Fernando Pessoa l'extrême-onction, sur son lit de l'hôpital Saint-Louis des Français. Fernando Pessoa, Manoel de Oliveira : en quoi, et de quoi, ce plan est-il emblématique ?

Un jeune cinéaste alors inconnu propose un rôle, dans son film, cinq ans après le 25 avril, au seul des pionniers du cinéma portugais (Oliveira est né en 1908) qui, longtemps, est resté le seul nom susceptible d'incarner dignement, tant à l'intérieur du pays qu'à l'extérieur, le cinéma portugais, au sens d'un cinéma non abaissé dans l'académisme ou dans le servilisme vis-à-vis du régime national-autoritaire.

Ce rôle (accompagner le passage du poète Fernando Pessoa de la vie à la mort) désigne une place qui met Oliveira, et avec lui tout le cinéma, dans une position d'héritage de l'entreprise littéraire de Pessoa. Or l'entreprise littéraire de Fernando Pessoa consista à *penser le Portugal*, dans des temps où le Portugal réel connaissait des formes sévères d'abaissement politique national : instabilité chronique et crise de la République, succession de diverses entreprises politiques issues de l'armée ...

La métaphore contenue dans ce plan dit la grande ambition que João Botelho, pour lui-même mais aussi pour d'autres, nourrit désormais pour le cinéma portugais : faire advenir un cinéma d'idées, au service de la pensée du pays.

C'est ce fil que le cinéma portugais va tenir dans les années 1980 qui vont suivre.

Un ensemble d'œuvres situées dans la fiction poétique (étendue éventuellement à la fiction qui s'articule à des images dites documentaires[105]) atteste combien l'art cinématographique au Portugal a alors trouvé, dans l'examen de la question du pays, une de ses préoccupations vertébrales, en même temps qu'un principe d'énergie artistique vitale qui va fonctionner pendant au moins quinze années.

La confrontation aux représentations de l'histoire longue du Portugal, qui interroge le passé du point de vue du présent du pays, est un trait capital de nombreux films de la période[106].

---

[105] Comme dans *Acto dos feitos da Guiné* (1980), où Fernando Matos Silva croise des images de la guerre coloniale de Guinée-Bissau en 1969-70 (il y était mobilisé comme capitaine au département de cinéma des armées) avec une fiction de type théâtral, ou dans *« Brandos Costumes »*, d'Alberto Seixas Santos (1974).

[106] Pour donner déjà quelques exemples, sur une partie desquels nous reviendrons dans le détail, c'est ce que Manoel de Oliveira va éprouver dans *Non, ou la Vaine Gloire de Commander* (1990) un film qui se confronte ni plus ni moins à toute l'histoire du Portugal. C'est vrai des films les plus précoces de cette séquence, comme *Brandos Costumes*, d'Alberto Seixas Santos (1974) comme des plus récents, comme *Quem Es Tu ?* (2001) où Joao Botelho revisite plus tard le sébastianisme dans une adaptation cinématographique de la pièce de Garrett *Frei de Sousa* ; c'est vrai de *L'Ile des Amours* (1978-1982) que Paulo Rocha situe dans l'époque des rivalités coloniales de la fin du 19ème siècle et où il suit l'exil extrême-oriental de l'écrivain Wenceslau de Moraes que déçoit un Portugal humilié par l'Ultimatum britannique. C'est vrai du *Bouffon* (1979-1987) où José Álvaro Morais réinterroge, en soumettant le roman homonyme d'Alexandre Herculano à la nouvelle subjectivité révolutionnaire, le récit de la fondation de la nation portugaise, contre les lectures que le salazarisme en a proposées.
Le travail cinématographique de ces années quatre-vingt porte aussi, comme axe de la réflexion sur le pays, la question de la difficulté du deuil à faire de la révolution perdue : celui de José Álvaro Morais

Nous examinerons, dans un chapitre final de cette partie (chapitre 4), comment la question du Portugal est portée par quelques cinéastes de référence, dans leur œuvre de fiction, toujours articulée à la préoccupation des formes, et très souvent (mais pas toujours) adossée à un matériau historique et littéraire.

Mais préalablement, dans un 3ème chapitre, on va s'intéresser à la réception de deux ces œuvres majeures de la séquence 1976-1978 que sont *Tras-Os-Montes*, d'Antonio Reis et Margarida Cordeiro (1976) et *Amour de Perdition*, de Manoel de Oliveira (1978) pour examiner comment elles se sont trouvées contradictoirement prises entre les cadres nationaux (eux-mêmes soumis à la forte conflictualité politique du moment) et les cadres internationaux de cette réception.

(*Le Bouffon* encore), celui de Jorge Silva Melo (*Ninguém Duas Vezes,* 1984). Ou encore la question du poids des non-dits sur la guerre coloniale, dans le travail de João Botelho (*Un Adieu Portugais*, 1985).

2ème partie - Cinéastes et idée nationale
à l'épreuve de l'événement politique

# Chapitre 3

# Deux œuvres majeures du lendemain d'Avril prises dans les conflits politiques internes et dans la contradiction entre réception nationale et réception internationale

## *Tras-Os-Montes*, film d'Antonio Reis et Margarida Cordeiro (1976) et *Amour de Perdition* film de Manoel de Oliveira (1978)

Les deux œuvres majeures, pour le cinéma portugais, de la séquence 1976-1978, *Tras-Os-Montes*, d'Antonio Reis et Margarida Cordeiro (1976) et *Amour de Perdition*, de Manoel de Oliveira (1978), qui furent vite reconnues comme des chefs d'oeuvre et qui sont celles qui ont contribué, comme on vient de le montrer, à faire des noms de leurs réalisateurs les deux repères essentiels du cinéma portugais de la période, se sont trouvées prises contradictoirement dans des polémiques opposant le cadre national et le cadre international de leur réception.

Il est intéressant de retrouver ici, unis dans la bataille pour gagner l'acceptation au Portugal de leur mode de pensée et de leur style respectifs, les deux pôles de l'imagination cinématographique du moment : Manoel de Oliveira, et Antonio Reis, qui disait du premier *« vouloir faire un cinéma »* non pas opposé au sien, mais, plus subtilement *« perpendiculaire au sien »*[1].

Suivre le chemin emprunté, au Portugal et hors du Portugal, de ces deux films, et reconstituer « l'affaire » que chacun de ces films a provoqué dans l'opinion portugaise, permet d'éclairer les conditions spécifiques, pour les artistes, de la création de formes nouvelles et de l'affirmation de leur liberté poétique en période révolutionnaire.

Restituer, non seulement le contexte, mais surtout les termes de cette réception problématique, dans le Portugal du printemps et de l'été 1976, puis à nouveau, en 1978 - et ceci sans omettre que ces films ont compté aussi, et d'emblée, un noyau de chaleureux partisans au Portugal - permet d'apprendre sur les forces sociales et sur les conceptions du cinéma qui entrèrent en jeu, alors, dans les processus de création, de diffusion et de réception du cinéma portugais.

Ces polémiques autour de *Tras-Os-Montes* et d'*Amour de Perdition*, si elles ne sont pas absolument seules dans l'histoire contemporaine du cinéma portugais[2], en constituent sans nul

[1] Antonio Reis, entretien atour de *Tras-Os-Montes* pour les *Cahiers du Cinéma*, 1977.

[2] A ces deux cas s'ajoutera, dans la chronique contemporaine des grandes polémiques portugaises sur le cinéma, le furieux débat autour du film (pour l'essentiel, au plan de l'image, constitué d'un écran

doute les cas de figure les plus purs et les plus expressifs, notamment quant à la relation ambiguë qui s'établit alors entre une réception nationale problématique d'une part, et une forte approbation extérieure dont bénéficièrent ces films d'autre part.

Elles le sont d'autant plus que les deux films engageaient leurs auteurs, à ce moment et chacun dans leur style propre, dans un investissement de « la réalité portugaise » et de l'imaginaire national.

## 3.1. « L'affaire » *Tras-Os-Montes*, film d'Antonio Reis et Margarida Cordeiro (1976)

Le film *Tras-Os-Montes* fut montré pour la première fois, au Portugal, le 1er et le 2 mai 1976, dans le Nordeste portugais, respectivement à Bragança et Miranda do Douro, où avait pris place son tournage, avec les habitants de ces lieux, puis à Lisbonne le 11 juin 1976[3].

En même temps, de 1976 à 1978, il triompha en salle à Paris et dans d'autres grandes villes françaises, circula dans des grands festivals internationaux comme Venise, Pesaro, Rotterdam, Sao Paulo, fut réclamé par ceux de Berlin, Locarno, Hong-Kong, et alla jusqu'aux Etats-Unis ...

Rappelons ce que nous en dit le synopsis, tel qu'il fut déposé, puis présenté à l'époque de la sortie du film par les co-réalisateurs :

> *« Evocation d'une province portugaise, le Nord-Est, dont les racines historiques et séculaires se confondent avec celles du pays frère, que le Douro unit. Les enfants, les mères, les femmes, les vieillards, la maison, la terre ... La vie de chaque jour, l'imaginaire, les métiers en train de disparaître, l'agriculture de subsistance ... L'érosion. Le temps et la distance. La présence des absents, de tous ceux qui sont partis vers d'autres horizons. Un poème inspiré par le Tras-Os-Montes, interprété par ses habitants »*[4].

Le couple de réalisateurs Reis/Cordeiro apparut vraiment avec ce long-métrage : ayant déjà collaboré autour d'un premier film d'Antonio Reis (*Jaime*, 1974), le couple co-signe cette fois la réalisation, de *Tras-Os-Montes* et dans les conditions artistiques et artisanales du cinéma portugais de l'époque, en assure tout à la fois la réalisation, le son et le montage.

Véritable mise en poème cinématographique de toute une terre, de cette région rude et montagneuse, proche de la frontière espagnole et alors très isolée du reste du Portugal, et notamment de la capitale et de son pouvoir politique (c'était avant les autoroutes et routes du FEDER de l'intégration européenne), *Tras-Os-Montes* est un film très important, à plusieurs points de vue.

---

noir) de Joao César Monteiro, *Blanche-Neige*, en 2000. Nous en traiterons plus tard, dans la 3ème partie, car ce débat ne relève ni de la même conjoncture, ni de la même logique.

[3] *Tras-Os-Montes*, 16mm, couleur, 111 minutes. La réalisation, le son et le montage sont signés Antonio Reis et Margarida Cordeiro, le directeur de photographie étant Acacio de Almeida. L'interprétation est entièrement assurée par des acteurs non professionnels, des villageois et des paysans, *« les gens de Bragança et de Miranda do Douro »*. Le film est sorti en salle le 11 juin 1976 au cinéma *Satelite* de Lisbonne.

[4] Fiche de présentation du film par l'Instituto Português de Cinema, 1976.

En premier lieu, ses qualités cinématographiques intrinsèques, qui relèvent d'un *« cinéma de poésie »*, et non de prose.

En second lieu, l'affirmation et la reconnaissance de ses auteurs, avec ce long-métrage, sur la scène cinématographique internationale, le film ayant reçu dans les festivals étrangers, et dans la critique étrangère, un accueil exceptionnellement chaleureux ; et avec eux d'un certain cinéma portugais, qui entre dans un processus nouveau de légitimation,

Enfin, dans un contexte politique interne encore complètement déterminé par la révolution de 1974-75, sa réception au Portugal, qui prit des tours polémiques sur lesquels il est intéressant de revenir ; la division des jugements, esthétiques et politiques, dans le processus de la réception de *Tras-Os-Montes* au Portugal même, étant complètement chevillée aux nouveaux enjeux politiques dans une société qui vient de se libérer du salazarisme.

## *L'exemplarité du film et de son projet : un cinéma de poésie*

### *« Un film sur l'érosion » de la culture populaire d'un pays dans le pays*

On a indiqué comment le couple Reis/Cordeiro se situait du côté de la poésie, de la tradition populaire et de la nature. Leur film *Tras-Os-Montes* est exemplaire de cette position.

En même temps, il s'inscrit dans un mouvement particulier de la vie intellectuelle et artistique portugais - qu'on a évoquée plus haut avec le projet de *Musée de l'image et du son* : le sentiment qu'une certaine vie rurale est en voie de disparition va se croiser, sous l'effet de la révolution de 1974-75, avec la volonté d'artistes et d'intellectuels citadins de retrouver la réalité d'un peuple (sociologique, anthropologique, culturelle, imaginaire, mythique) que le salazarisme s'est efforcé sans relâche de dissimuler derrière les images fallacieuses, stéréotypées et folklorisées dont a besoin tout système politique autoritaire se réclamant aussi du « peuple ». *Tras-Os-Montes* fit partie, d'abord sous le titre provisoire « Nordeste » [Nord-Est], qui indiquait bien cette recherche d'un ancrage régional, des projets qui s'inscrivaient dans la préfiguration d'un tel Musée de l'Image et du Son.

Le cinéaste Reis l'annonce dès le mois d'août 1974 :

> *« Nous avons en préparation, depuis déjà longtemps, un long-métrage : le Nordeste, intégré dans le Musée de l'Image et du Son du Centre Portugais de Cinéma* (...).
> *Le temps presse, comme on a coutume de dire ... et la gravissime érosion du Nordeste ne cesse pas, risquant pendant ce temps de sacrifier des valeurs culturelles et humaines irréversibles »*[5].

Et, le film une fois réalisé, en 1976, il conclura : *« Il s'agit finalement d'un film sur l'érosion »*[6].

### *« D'autant plus régional, d'autant plus universel »*

D'un film suivant, *Veredas* [1978], qui fut très directement influencé par l'effet que le *Tras-Os-Montes* de Reis/Cordeiro avait produit sur son réalisateur de Joao César Monteiro,

---

[5] Antonio Reis, déclaration au quotidien *A Capital*, Lisbonne, 15 août 1974.

[6] Antonio Reis, cité par Nuno de Bragança, quotidien *Diario de Lisboa*, Lisbonne, 11 mai 1976.

puis d'un autre film de ce même cinéaste, *Silvestre* [1982], Eduardo Prado Coelho voit une recherche de *« sublimation »* qui préfère aborder la réalité populaire *« en termes esthético-mythiques »* plutôt qu'en termes frontalement politiques.

Même s'il s'agit de films postérieurs à *Tras-Os-Montes*[7], cette caractérisation semble bien s'appliquer au mouvement artistique et intellectuel de ce moment, qui cherche à dialectiser un double système de contraires : d'une part, le lien entre l'événement politique révolutionnaire et une essence, un être profond du peuple portugais ; d'autre part, le lien entre universalité et ancrage national, voire régional. Eduardo Prado Coelho écrit :

> *« Ayant pour vocation de découvrir une espèce d'essence du peuple portugais, conçue dans un réseau serré de légendes, mythes et symboles, - dans le cas de* Silvestre, *par exemple, le film oscille entre le maximum d'être portugais et le maximum d'être universel, dans l'accompagnement du précepte qui dit* « d'autant plus régional, d'autant plus universel » - *cette esthétique de Joao César Monteiro recueille les avantages de célébrer le peuple* en termes esthético-mythiques *et de réussir à être progressiste en escamotant entièrement tout abordage* en termes politiques *de la réalité (dans cet aspect,* Silvestre *va plus loin dans le travail de sublimation)*[8].

Le critique Joao Lopes appuie cette idée que, dans cette rencontre entre culture traditionnelle paysanne et culture cinématographique urbaine, *Tras-Os-Montes* est un film pionnier dans sa capacité à *« susciter l'universel »* à partir de l'ancrage régional :

> *« Ce film est un événement non secondaire dans notre culture (cinématographique, disons ; rurale et urbaine peut-être ; mais surtout de conjugaison richissime, à l'intérieur du cinéma, de signes de racines rurales et urbaines) et dans cette mesure capable de susciter l'universel que sa dimension régionale exprime de manière fascinante »*[9].

Et il revient à Antonio Reis en personne d'avoir été pionnier dans cette recherche d'un nouveau rapport à la culture populaire, et ce fut dès les années 1950.

### *Antonio Reis, pionnier du geste pour la (re)connaissance de la culture populaire*

Antonio Reis a été un pionnier de cette posture, dans une décision de grande rupture : lui le jeune portuense[10], lui l'homme du Nord, lui, l'homme de la ville, lui le poète, dès l'été 1957, décide de se porter en direction des villageois de l'Alentejo, dont il recueillait manières

---

[7] Outre la proximité chronologique, *Veredas* est plus proche de *Tras-Os-Montes* non seulement en termes d'inspiration, mais aussi parce qu'il partage d'être tourné en décors naturels, dans la campagne portugaise, là où *Silvestre* est un film entièrement réalisé en studio, son inspiration passant davantage par l'influence d'*Amour de Perdition*, d'Oliveira (1978).

[8] Eduardo Prado Coelho, *Vinte anos de cinema português, 1962-1982*, Lisbonne, Biblioteca Breve, ICALP, 1983.

[9] Joao Lopes, hebdomadaire *Expresso*, Lisbonne, 18 février 1982.

[10] Antonio Reis est alors âgé de 30 ans, est originaire des environs immédiats de Porto, où il vit depuis les études au lycée.

de faire, musique, langage et art poétique[11] : paysans sans terre du vaste plateau de l'Alentejo, *« alem do Tejo » (« au-delà du Tage »)* qui est géographiquement éloigné de Porto, mais surtout culturellement lointain d'un Portugal du Nord imaginairement héritier de la fondation chrétienne où il est si fréquent d'entendre renvoyer *« l'au-delà du Tage »* à l'historique altérité arabo-musulmane (il est courant d'entendre, à partir de Coimbra comme limite sud de l'énonciation de ces propos, et a fortiori à Porto, d'entendre dire que *« Lisbonne, c'est déjà l'Afrique »*).

Reis explique les objectifs et le sens de sa démarche dans un entretien de l'été 1957 donné au *Jornal de Noticias* :

> *« Connaître l'intimité du peuple et de sa terre ... avec des raisons proprement plus humaines et telluriques qu'artistiques. Une espèce de pudeur et de respect pour la souffrance m'éloigne d'autres projets. Mais finalement, connaître l'intimité de l'Al*entejo »[12].

***La préparation et la réalisation de Tras-Os-Montes***

La conception du travail, pour *Tras-Os-Montes*, est exemplaire de l' *« art/artisanat »* qui caractérise le cinéma portugais de l'époque, et spécialement celui de ces deux cinéastes. Constituant, dans cet esprit, une équipe très réduite[13], les réalisateurs annoncent dès 1974 une réalisation qui repose sur le choix d'une région difficile, dont la difficulté est d'emblée comparée à la résistance dont doivent savoir faire preuve les paysans du Tras-Os-Montes :

> *« Ce sera un grand sacrifice pour toute l'équipe, mais il est tout aussi difficile pour un homme seul de lutter là pendant dix ans pour y créer une orangeraie »*[14].

Le film exigera une réalisation de plus de deux ans. Le tournage se déroule sur 70 jours, à partir de septembre 1974, à quelque cinq cent kilomètres de Lisbonne, autour de Bragança et de Miranda do Douro, avec quelques 10.000 km parcourus par l'équipe de tournage. Dix mois de montage réduiront à une durée de presque deux heures les deux douzaines d'heures qui ont été tournées[15].

---

[11] Après un précédent opus consacré au travail de recueil de chants populaires alentejans par le français et corse Giacometti, le film *Encontros* du français Pierre-Marie Goulet (2007), cinéaste établi depuis de nombreuses années au Portugal, fait cinématographiquement justice à la contribution d'Antonio Reis dans ce mouvement. Dans le volume *Antonio Reis et Margarida Cordeiro. A poesia da terra*, publié en 1997 par le CineClube de Faro (premiers hommage et rétrospective portugais après la mort d'Antonio Reis en septembre 1991), une partie nommée « O trabalho de recolha » (pages 33 à 44) revient, photographiquement, sur cette activité de « recueil », par Antonio Reis, de traits de la culture paysanne.

[12] « Ecoutant Antonio Reis, le poète qui est allé en Alentejo », *Jornal de Noticias*, Porto, 4 août 1957.

[13] Un opérateur d'image (Acacio de Almeida), un assistant d'image (Carlos Mena), un électricien (Joao Silva), un opérateur de son (Joao Diogo), qui peut compter sur deux assistants (Filipe Manuel, José de Carvalho). Les deux co-réalisateurs assument tout à la fois la réalisation, le son et le montage.

[14] Antonio Reis, déclaration au quotidien *A Capital*, Lisbonne, 15 août 1974.

[15] José de Matos Cruz, Lisbonne, *Plateia*, avril 1976.

Le budget est extrêmement modeste. Le film, tourné en 16 mm, reçoit en premier lieu 900 contos[16], qui seront renforcés par 400 contos, quand à la même période des cinéastes ont reçu des subventions allant de 3000 à 4000 contos.

Des journaux rendent compte dès le printemps 1975 de la préparation du film, y compris dans sa dimension poétique, alors rapportée à l'identité reconnue de *« poète-réalisateur »* d'Antonio Reis : ils annoncent *« le Nordeste d'un poète »*[17].

Le parti pris du film est celui d'une écriture non strictement narrative et non linéaire, ce qui doit être souligné avant toute observation relative à sa réception.

***La structure musicale comme métaphore de la structure poétique du film***

La non-linéarité de la structure du film évoque la métaphore de la musique, comme le rappelle Margarida Cordeiro[18] :

> *« Nos films sont faits à l'image de la musique (...) pas dans la dimension visuelle, clairement, mais dans la dimension de constitution, de structure de l'œuvre, ce qui était inédit au Portugal. Cette idée nous est apparue plus tard, en analysant l'architecture des films que nous faisions. Nous nous sommes alors aperçus que nous étions en train de faire, en cinéma, une chose nouvelle, et que les gens ne comprenaient pas ...*
> *Ils disaient que nous ne présentions pas d'histoires quand il y en avait des milliers ! Il y avait des ébauches - comme il y en a dans une fugue - desquelles un thème était repris plus tard ou était modifié avec d'autres personnages, mais dans le même lieu où l'ébauche du thème avait commencé ».*

De sorte qu'au caractère de non-narrativité qui a pu être attribué au film, Margarida Cordeiro objecte que, dans leurs films, et dans *Tras-Os-Montes* notamment :

> *« Il y a des récits. Il y a des rencontres variées entre des histoires et des non-histoires, et il y a de nombreux contrepoints ».*

Et ce qui vaut pour les images vaut pour les sons :

> *« Le son - les sons - sont aussi construits, dans chacun de nos films, selon une telle architecture ».*

***Le noyau lisboète de soutien au film et à sa diffusion***

Le film dispose à Lisbonne d'un noyau de soutien à sa réalisation et à sa diffusion.

---

[16] La production est du Centre Portugais de Cinéma, patronné par l'Institut Portugais du Cinéma, avec la collaboration de la RTP (la télévision publique) et de la Tobis Portuguesa (les laboratoires d'image). (Le conto valait 1000 escudos, l'escudo étant la monnaie portugaise d'avant l'euro. On donne ici les chiffres pour la comparaison des coûts à l'intérieur du cinéma portugais).

[17] « *Tras-Os-Montes*, ou le Nordeste d'un poète » (*O Século*, quotidien de Lisbonne, 21 avril 1975), « Novo filme português em preparaçao, *Tras-Os-Montes* » (*Journal das Aves*, 28 juin 1975).

[18] Entretien cité, *A poesia da terra*, Faro, 1997. De ce jugement, Margarida Cordeiro excepte toutefois *Jaime*.

C'est vrai du côté des institutions, avec la Direction Générale de l'Action Culturelle (DGAC) et l'Institut Portugais de Cinéma. L'intellectuel Eduardo Prado Coelho, responsable de la DGAC, se préoccupe de *« mener le film à sa destination et la bataille de sa divulgation »*, comme il le souligne dans le *Boletim do Secretariado do Estado à Cultura* [Bulletin du Secrétariat d'Etat à la Culture] en décembre 1976.

Du côté des artistes et des intellectuels (cinéastes, écrivains, critiques), il ne manque pas de soutiens, et il en reste aujourd'hui une importante prose critique, dans les journaux et dans quelques dossiers spéciaux du moment[19], sur laquelle on ne s'étendra pas davantage ici. Cette prose réfléchit d'emblée le système complexe des « entre-deux » que dispose le film, et qui passionne ces artistes et ces intellectuels : on y discute la nature des relations qui s'y établissent entre ethnologie et poésie, entre documentaire et fiction, entre art et révolution[20].

### *« Tras-Os-Montes est un film sur le Portugal et le Portugal »*

Le point qui nous intéresse particulièrement ici est de relever, dans cette production intellectuelle de discours sur le film, l'identification de Tras-Os-Montes comme *« un film sur le Portugal »*.

Elle est spécialement bien exprimée par Joao Lopes, un critique très engagé dans l'écriture sur le film comme dans la parole donnée à Antonio Reis. En septembre, alors que se clôt le premier cycle de production de cette prose critique, il se présente comme tranchant et comme prenant distance les débats antérieurs (sur le système des « entre-deux » qu'on vient d'indiquer), en plaçant in fine le film sous l'emblème du *« film sur le Portugal et le Portugal»* et comme un film *« sur le Portugal »* du présent ; cette dernière précision, cette mention du présent *(« Nous sommes en 1976 »)* étant décisive :

> *« Nous sommes en 1976. C'est ainsi, pour le moins, que nous référençons et délimitons l'espace historique qui fait notre manière de faire l'histoire.*
> *L'art, le cinéma, le cinéma dans ce Portugal paraît être historiquement condamné à être une toile irréelle où viennent s'incruster la lave versée dans cette friction profonde, utérine, oubliée - culture contre culture, peuple contre peuple, cinéma contre cinéma.*
> *Nous sommes différents dans nos différences* (...).
> *Tout cela pour dire que* Tras-Os-Montes *n'est pas un film qui mêle la fiction et le reportage, l'objectivité et la subjectivité, le passé et le présent, le passé et le présent. Nous sommes fatigués des schémas* (...) *des professionnels de la culture.* Tras-Os-Montes *est un film sur le Portugal et le Portugal* (...).
> *De Tras-Os-Montes, je dirais, non sans l'ombre du douleur que je ne sais expliquer, que c'est un film qui me donne à connaître mon corps et à respecter les corps »*[21].

---

[19] Comme le Cahier anthologique *Tras-Os-Montes*, élaboré par Joao Lopes et José Camacho Costa, Direction générale de l'action culturelle, Lisbonne, 1976 (polycopié), et comme le dossier de l'hebdomadaire *Expresso* du 25 juin 1976.

[20] Sur ce point, notamment, on citerait des textes de Mario Dionisio et d'Urbano Tavaro Rodrigues. Contre ceux qui pensent que *« la beauté vient après la révolution »*, Mario Dionisio insiste sur la stupidité qu'il y a à opposer « la beauté » et « la révolution » et sur le fait que *« la beauté est la clé de tout art révolutionnaire »* : il fait alors de Tras-Os-Montes *« un acte militant authentique »* (« Tras-Os-Montes, un acte militant authentique », *Expresso*, 25 juin 1976).

[21] Joao Lopes, « Isto é spectaculo », *Expresso*, septembre 1976.

Mais ce film *« sur le Portugal »* connaîtra une bien problématique réception portugaise.

## *La problématique réception portugaise (1976)*

Deux problèmes qui s'auto-alimentent et inter-réagissent, dans la conjoncture du moment, vont jouer, au Portugal, contre une réception large du film.

Liée à la forme résolument nouvelle du film (*« Nous étions en train de faire, en cinéma, une chose nouvelle, et que les gens ne comprenaient pas ... »*), c'est d'abord la question des normes culturelles de la réception cinématographique, et des attentes du spectateur de cinéma, qui varient selon les milieux sociaux et selon l'expérience cinématographique et l'environnement culturel du spectateur.

C'est aussi la question du contexte politique, et, cette fois, des attentes du militant politique, surtout dans cette période révolutionnaire qui est propre à accentuer les clivages, et dans une région où l'activisme politique du pouvoir révolutionnaire s'est confondu avec les opérations du MFA dites de « dynamisation culturelle » menées par la 5ème division de l'Etat-Major, évoquées plus haut.

Ces opérations de propagande pour le nouveau régime ont traité les communautés villageoises et paysannes destinataires de cette « dynamisation culturelle » avec l'arrogance de ceux qui étaient sûrs d'apporter le progrès dans un monde d'obscurantisme, et avec beaucoup d'ignorance et de mépris de leur culture traditionnelle, cette culture dont précisément le film *Tras-Os-Montes* fait l'hypothèse de la richesse, notamment en termes de mythes, de contes et de légendes.

L'écrivain Nuno Bragança est celui qui, en mai 1976, parmi les intellectuels qui interviennent, par voie de presse, dans « l'affaire » de la réception de Tras-Os-Montes, aborde le plus nettement les questions posées par ces pratiques de « missionnaires du progrès » dans la « dynamisation culturelle » du MFA après le 25 Avril, et les articule aux réactions politiques qu'elles ont pu provoquer dans le nord du pays :

> *« Si aujourd'hui dans les milieux culturels comme dans le Nordeste portugais se vérifie une attitude généralisée contre certaines tentatives pressées de baptisme politique, cela est du à la lamentable faute d'attention avec laquelle les missionnaires du progrès ont agi récemment.*
> *Et quand je dis « attention », je me réfère, plus qu'à l'élémentaire délicatesse dans l'abordage* [des communautés villageoises et paysannes destinataires de cette « dynamisation culturelle »], *au fait que les dynamisateurs culturels et politiques doivent commencer par entendre la culture de valeur, et multiséculaire, qui existe dans de telles communautés. Et ils doivent le faire non seulement aux fins de la politique locale ou régionale, mais même nationale* (...).
> *C'est que le progrès authentique ne pourra jamais prendre place par imposition d'une minorité dictatoriale et, donc, assez ignorante »*[22].

Dans ce contexte, il est surtout intéressant de noter l'inter-réaction entre les deux registres (la question des formes esthétiques du film, et la question des luttes politiques), et d'observer que, dans le dispositif de pouvoir qui lie les « caciques » des villes et les simples paysans des villages, sans la seconde question (porteuse d'une instrumentalisation politique

[22] Nuno Bragança, quotidien *Diario de Lisboa*, Lisbonne, 11 mai 1976.

par le rejet du film), la première (liée à la non-linéarité et la non-narrativité de l'écriture poétique du film), ne produirait pas tous ses effets.

C'est ce dont témoigne la presse de l'époque relative au film, intégralement recueillie dans des boîtes d'archives conservées au Centre de documentation de la Cinémathèque Portugaise, et que nous avons consultée.

### *« Bragança n'a pas connu le film qui parlait d'elle », mai 1976*

Au début de mai 1976, les avant-premières du film, décentralisées dans la région où le film a été tourné, et qui ont été ainsi souhaitées par les réalisateurs, vont illustrer, dans son articulation, ce double problème.

Une avant-première a lieu à Bragança, la capitale régionale de la province de Tras-Os-Montes, le 1er mai, en présence des invités de la Direction Générale de l'Action Culturelle, venus spécialement par autobus de Lisbonne, des journalistes et des intellectuels (dont l'écrivain Miguel Torga, l'architecte Manuel Ferreira, l'ethnologue espagnol Justo Alejo, l'écrivain et dialoguiste du « cinema novo » Nuno de Bragança, le critique et responsable pour le cinéma à la Gulbenkian, Joao Bénard da Costa). Trois projections en salle étaient organisées, et l'un des membres de la « caravane » venue de Lisbonne (Rogério Rodrigues, du *Diario de Lisboa*[23]) raconte le fossé qui s'est installé entre le film et la ville :

> *« Le 1er mai, samedi férié égal à un dimanche tranquille, avec la télévision espagnole comme plat de résistance, Bragança ensommeillée et ensoleillée a assisté de manière indifférente à la projection d'un film exagérément beau. Habituée à la narration classique, au film américain de gangster, la population a assisté dans la frustration aux dites projections, sortant nombreuse à l'entracte, ne cherchant pas ou ne pouvant pas comprendre les fresques d'un Tras-Os-Montes d'une certaine façon intemporel.*
> *Quitter Bragança fut, comme quelqu'un de la caravane l'observa, quitter le quotidien de petits commerçants, fonctionnaires publics et étudiants.*
> *Sans industrie, sans groupe de musique, sans partis de gauche, avec un groupe de théâtre quasiment relégué dans la* 'clandestinité', *Bragança n'a pas connu le film qui parlait d'elle. Il ne lui est pas passé par la tête que le samedi où les cafés étaient pleins était le 1er Mai, le Jour du Travailleur ».*

A Miranda do Douro, *« ville épiscopale sans évêque »*, mais ville moins importante que Bragança, le 2 mai, c'est une projection en plein air qui est organisée.

Les acteurs (non professionnels) du film y sont présents, venant de villages où quelquefois les automobiles ne parviennent pas[24]. Est là, par exemple (on se contentera ici de cet exemple), Albino, le jeune berger de 16 ans, *« qui en paraît 11 »*, et qui ouvre le film avec son cri strident, pour appeler sa centaine de brebis :

> *« On l'a tiré dé l'école à douze ans parce qu'il ne parvenait pas à passer en classe supérieure. Dans le film, il est un personnage biblique, beau à voir,*

---

[23] Rogerio Rodrigues, *Diario de Lisboa*, Lisbonne, 4 mai 1976.

[24] La solitude et l'abandon de ces villages sont extrêmes : *« Ni poisson, ni eau, ni lumière, avec trois barrages hydroélectriques à portée de fusil »*, dit de son village un paysan, acteur du film, et venu à la projection dans une jeep de la mairie de Miranda do Douro. Et d'un autre : *« Il a voté, mais il n'a pas vu la télévision ni écouté la radio, et il a deux fils émigrés en Allemagne ».*

*mais à qui il a toujours manqué une alimentation qui ne soit pas faite de pommes de terre et de lard fumé, à qui l'histoire de tramway du livre de lecture ne pouvait rien dire »*[25].

A Miranda aussi le film a subi des tentatives de boycott, en même temps que des paysans y identifient *« un portrait très beau de [notre] terre »* :

> *« La place se remplit, c'est la nuit, il y a des personnes qui ont apporté des bancs de leur maison, d'autres sont debout : ils vont tenter d'identifier les images par le nom du village* (...).
> *Un groupe commandé par trois caciques locaux, trois frères se répandent d'un côté et de l'autre en disant que 'le film est communiste' et en oubliant de voir le film.*
> *Mais la majorité du peuple assista, intéressé, au déroulement de l'œuvre, se sentant mobilisé par ce qui lui donnait de la reconnaissance :* 'C'est un portrait très beau de [notre] terre', *déclare un paysan* (...).
> *Même quand* [elle n'accéda] *pas toujours intégralement à l'œuvre »*[26].

De ces projections de mai 1976 dans le Tras-Os-Montes, Reis lui-même retiendra, en juin, dans un débat sur le film à Lisbonne, l'adhésion du point de vue des paysans au film, adhésion dont il pense qu'elle est aussi liée au fait que ces paysans *« vivent dans un espace, chez eux ou dans la nature, qui est déjà cinématographique »* :

> *« Nous avons eu quelques critiques négatives, mais elles émanaient de réactionnaires comme ceux qu'on trouve à Lisbonne et à Porto ... Mais c'est une réaction très limitée, provenant de gens que je connais et qui passent leur vie dans les cafés. L'important pour nous, c'était les paysans »*[27].

L'origine et les acteurs de la campagne hostile au film, dans le Tras-Os-Montes, étaient en effet, socialement et politiquement situés, comme en témoignent les articles qu'on peut lire dans les éditions de mai 1976 du journal conservateur de Bragança.

### ***Les notables de la droite locale contre « une aberration » : la campagne du* Mensageiro de Bragança, *jusqu'à la demande de destruction du film***

Le journal conservateur de Bragança, le *Mensageiro de Bragança* [Le Messager de Bragança][28] se lance, après les projections du début mai, dans une campagne d'une grande brutalité contre le film, dont la liberté poétique est combattue pour ne pas être conforme aux qualités supposées « réelles » de la région, pour donner une image déformée et *« obscurcie »* de *« sa réalité économique, sociale, culturelle et religieuse »*, et pour nourrir *« une basse intention politique »* :

---

[25] Rogério Rodrigues, quotidien *Diario de Lisboa*, Lisbonne, 4 mai 1976.

[26] Rogério Rodrigues, quotidien *Diario de Lisboa*, Lisbonne, 4 mai 1976.

[27] Antonio Reis, entretien sur *Tras-Os-Montes* avec les *Cahiers du Cinéma*, Paris, n° 276, mai 1977.

[28] *Mensageiro de Bragança*, éditions des 7 et 21 mai 1976.

> *« L'image se présente fréquemment (intentionnellement, pensons-nous) trop obscurcie quand il serait naturel qu'elle nous offre un radieux soleil transmontano* [du Tras-Os-Montes]. *La variété et la magnificence du panorama paysager de cette vaste région se prêtait à une meilleure mise en valeur* (...). *Tout indique que le choix du paysage a obéi à un tendancieux critère de sélection.*
> (...) *On nous a présenté seulement des vieux, des femmes et des enfants, plongés dans une mer de tristesse, de mélancolie, de carences, de faim, de misère, de superstitions, d'obscurantisme, d'apathie. Non, on n'a pas su, et de loin (ou on n'a pas voulu) interpréter fidèlement la réalité. Au contraire, ce n'est pas seulement l'âme et la vie des populations du Tras-Os-Montes, mais également leur réalité économique, sociale, culturelle et religieuse qui furent incroyablement déformés »*[29].

On rencontre là un schéma assez classique de tentative de défense, face au cinéma, de l'image rassurante et touristique d'une région, à l'égard du projet d'un cinéaste qui, entre autres, se situe au contraire dans *« la résistance au regard touristique sur la réalité »*[30]. Eduardo Prado Coelho, qui a veillé sur le projet du film dans le cadre de ses fonctions à la Direction générale de l'action culturelle, rappelle que :

> *« Quand on commença à parler d'un film sur le Tras-Os-Montes, certains milieux de la région avaient pensé qu'il s'agirait d'un travail qui documente la vie actuelle de la province. De là l'équivoque qui conduisit à l'indignation, convaincue, ou manipulée, de ceux qui prétendaient que le film devrait être un documentaire à teneur touristique sur le Tras-Os-Montes.*
> *Or, le travail d'Antonio Reis et Margarida Cordeiro non seulement était autre chose, mais était aussi un acte de résistance au regard touristique sur la réalité. Parce que le regard touristique passe, le cinéma de* Tras-Os-Montes *instaure. La réalité n'est pas ici donnée, mais consacrée »*[31].

Le ton de la campagne se durcit au fil de son développement, au cours du mois de mai 1976, et en même temps se politise, quand le *Mensageiro de Bragança* écrit :

> *« Pourquoi ne pas exalter notre excellente cuisine, que la rudesse du climat exige substantielle, et qui donne forme aux saucissons,* (...) *aux cochons de lait, aux perdrix, aux truites ... dont les cinéastes se sont régalés, pour ensuite faire son portrait à travers de pauvres et misérables plats paysans. On pourrait dire bien davantage sur ce film ignominieux, en relation à ce qu'il montre et à ce qu'il occulte avec une basse intention politique »*[32].

---

[29] *Mensageiro de Bragança*, 7 mai 1976.

[30] On en trouve une variante très récente en France avec le procès que le Conseil général de la Loire déclare vouloir intenter à Rohmer, qui a renoncé à tourner son dernier film sur les lieux correspondant au récit qui lui sert de base, pour en avoir seulement mentionné au générique la raison : à savoir que ces lieux ont, depuis, été déformés par l'urbanisation.

[31] Eduardo Prado Coelho, Cahier anthologique *Tras-Os-Montes*, élaboré par Joao Lopes et José Camacho Costa, Direction générale de l'action culturelle, Lisbonne, 1976 (polycopié).

[32] Vaz Pires, *Mensageiro de Bragança*, 21 mai 1976.

Dans une langue très « ancien régime », y compris nostalgique de *« notre grand pays pluri-racial et multi-continental d'alors »*, les cartes politiques sont alors abattues, dans le sens de la défense de la politique du régime salazariste, au bilan et à la mémoire duquel le film est accusé de s'en prendre. Dans une argumentation où le régime antérieur est en quelque sorte crédité de ne pas avoir davantage oublié le Tras-Os-Montes qu'il n'aurait oublié le Mozambique ou la Guinée-Bissau[33], c'est alors la contemporanéité du film avec l'événement révolutionnaire et anti-colonial du 25 avril qui se trouve mise en cause :

> *« Il serait fastidieux de citer toutes les réalités que le film a méconnues, et qui en grande partie, reviennent à la Commission du Nordeste (sans avoir la prétention d'oublier l'action des mairies et autres entités), dont la création est antérieure à la date de l'émancipation* [le 25 avril], *preuve que le gouvernement d'alors n'a pas oublié ni abandonné cette région, prétendant au contraire la placer au niveau des régions similaires de notre grand pays pluri-racial et multi-continental d'alors, aujourd'hui réduit à sa petitesse, à sa pauvreté et à son humiliante situation de mendicité internationale ! »*[34].

De telles prises de position engagent aussi un rapport local entre les classes moyennes de la capitale régionale et les paysans des villages les plus reculés et les plus abandonnés de la montagne. En défense du film, un écrivain important écrit en ce sens, en juin 1976, la veille de la sortie en salle du film à Lisbonne :

> *« La bourgeoisie des villes transmontanas déteste ce film populaire, fabuleux et réaliste, sans automobiles, sans technocrates, sans bureaucrates, sans réfrigérateurs seulement fait avec ce que le peuple a, sait et rêve. Et avec l'espace de ce qu'il n'a pas, de ce qu'on lui doit, de ce qu'il doit réclamer.*
> *Il fait aimer le Tras-Os-Montes, aimer le peuple, aimer la vie et désirer et sentir la Révolution pour faire un film collectif comme celui qu'Antonio Reis a fait »*[35].

Ce n'est pas ce qu'exprimait un télégramme adressé, de Mirandela, le 11 mai 1975, au Secrétariat d'Etat à la Culture par *« un nombreux groupe de transmontanos indignés »* qui exige ni plus ni moins la destruction du film :

> *« Nombreux groupe transmontano vraiment indignés par la farce affront et mensonge que représente film* Tras Os Montes *proteste énergiquement contre sa divulgation exigeant être détruite pareille aberration. Signé : Hernani »*[36].

---

[33] En ce sens, c'est *« le Tras-Os-Montes et le Mozambique dans le même pays »*, et donc le contraire du raisonnement « cartiériste » entendu en France avant la décolonisation : *« La Corrèze plutôt que le Zambèze »*. Il est probable qu'en réalité, du temps de l'empire colonial, l'abandon du Mozambique et celui du Tras-Os-Montes par le pouvoir de Lisbonne aient été symétriques.

[34] Vaz Pires, *Mensageiro de Bragança*, 21 mai 1976.

[35] Urbano Tavaro Rodrigues, quotidien *O Diario*, Lisbonne, 10 juin 1976. L'écrivain dit, dans le même article, assumer la *« contradiction intentionnelle »* entre cette qualification de *« film collectif »* et le jugement selon lequel *« Tras-Os-Montes est, en même temps, Antonio Reis »*.

[36] Reproduit dans *Antonio Reis e Margarida Cordeiro, A poesia da terra*, Faro, CineClube de Faro, 1997.

***« D'ici à 20 ans, quand il y aura un public de cinéma-cinéma,* Tras-Os-Montes *sera un grand succès »***

Lisbonne accueille une avant-première de l'Association des écrivains à la Fondation Gulbenkian à Lisbonne, le 24 mai 1976. Une « coopérative d'action cinématographique », *Moviola*, organise une avant-première à Porto, en mai également.

Puis un exploitant entreprend le 11 juin 1976 la sortie commerciale du film à Lisbonne au cinéma *Satelite*, *« un cinéma de studio »* [d'art et essai]. Le film ne restera qu'une semaine à l'affiche.

Fernando Belo, un rédacteur de la *Gazetilha*[37], qui est allé là, au cinéma *Satelite*, trois jours de suite, rapporte des données sur sa réception. Il y trouve une trentaine de personnes la première fois, une centaine la seconde, et indique que *« la maison est pleine »* la troisième, où il y a débat avec Antonio Reis.

Il rapporte une discussion entre deux femmes, originaires de Tras-Os-Montes et émigrées à Lisbonne, dont l'une déplore l'extrême longueur d'une scène (*« c'est trop long »* : une fillette qui assiste au départ, pour l'émigration hors du pays, de son père, juché sur un âne – les réalisateurs ont voulu une séquence qui ne s'arrête que quand on ne distingue plus l'homme et sa monture à l'horizon de la route), et à qui l'autre répond (ce qui est l'intention, pour les auteurs, de la longueur du plan-séquence) : *« - D'accord, mais les gens comme nous passons la vie à dire adieu aux autres ... »*.

*« Jamais dans ce film »*, écrit-il, *« on ne parle du 25 avril, mais nous sommes toujours avec lui dans la tête »*.

Néanmoins, il conclut sur l'impréparation du public portugais à la reconnaissance d'un tel film, tant qu'il n'y a pas au Portugal ce qu'il appelle *« un public de cinéma-cinéma »*. Evoquant une scène du film où un enfant retrouve dans un grenier de grand-mère un vieux grammophone et écoute une chanson des années 1940, il écrit :

> *« Ce film, me semble-t-il, aura le même destin. D'ici à 20 ans, quand il y aura un public de cinéma-cinéma,* Tras-Os-Montes *sera un grand succès, un film vieux sur des choses qui n'existent plus »*[38].

***Des intellectuels saisis par le remords, quand le film quitte prématurément l'affiche***

La polémique sur la réception est reprise par des artistes et des intellectuels à travers l'hebdomadaire *Expresso* du 19 juin et du 25 juin 1976, après l'échec commercial du film au cinéma *Satelite*. Apparaît alors sous leur plume la thématique du remords ... remords devant l'accueil fait au film à Lisbonne, remords de ne pas en avoir fait plus et de ne pas avoir fait assez tôt pour éviter cet échec dans la rencontre avec le public d'un film *« ignoré par le public, oublié par la critique »*.

Le cinéaste Antonio Pedro Vasconcelos écrit le 19 juin, alors que, la veille, le film, *« un des plus beaux films du cinéma portugais »* vient de quitter l'affiche :

---

[37] Fernando Belo, *Gazetilha*, Lisbonne, 24 juin 1976.

[38] Fernando Belo, *Gazetilha*, Lisbonne, 24 juin 1976. Notons que c'est rigoureusement le constat inverse de l'injonction que Joris Ivens lancera plus tard en France, et sur laquelle nous allons revenir : « *C'est un film, non pas à découvrir plus tard comme une grande œuvre d'art, mais à découvrir tout de suite rue du Faubourg du Temple, au cinéma* L'Action-République ».

> *« A l'heure où le lecteur nous lit – aujourd'hui samedi, le matin, buvant tranquillement son café, à une terrasse, cette note a déjà probablement cessé d'être un conseil pour être seulement un remords.*
> *Impératifs de journalisme (les délais ...) et contingences de billetterie (les recettes ...) paraissent se conjuguer pour qu'il en soit ainsi. Et cependant il est passé par Lisbonne (et nous ne dirons pas cette fois que ce fut un exploitant qui ne prit pas de risque) un des plus beaux films du cinéma portugais, une des pièces-clé de notre culture, un des rares témoignages que le 25 Avril ait mis au jour »*[39].

Le critique (et responsable du cinéma pour la Fondation Gulbenkian) Joao Bénard da Costa, écrit, dans l'hebdomadaire qui, une semaine plus tard, conçoit un cahier spécial consacré au film :

> *« Louanges ou requiem ? On peut se poser la question puisque, entre temps, le film a quitté la salle où il fut montré pendant une semaine, ignoré par le public, oublié par la critique.*
> *C'est, comme de coutume, et comme Eduardo Lourenço l'a déjà dit à propos d'une autre grande œuvre,* 'laisser mourir avant de couronner, après'.
> *Tout ce qui aujourd'hui se dit ou se fait en faveur de ce couronnement - comme cette tardive initiative de l'*Expresso - *est plus le produit de notre remords que de notre attention »*[40].

C'est le chemin du film à l'étranger, et d'abord en France, qui va apporter réparation à cette situation « domestique » du film, et à ce « remords » national.

## *Le succès international du film comme réparation du « remords » national (1976-1978)*

### *« Tras-Os-Montes a terminé, finalement, sa carrière à Lisbonne avec des lauriers mérités : ceux qui lui furent données par le festival de Toulon », 1976*

Le point de départ de l'aventure internationale du film d'Antonio Reis et de Margarida Cordeiro est, en juin 1976, le *12ème Festival du Jeune Cinéma* de Toulon[41], où le film obtient

---

[39] Antonio Pedro Vasconcelos, hebdomadaire *Expresso*, 19 juin 1976.

[40] Joao Bénard da Costa, hebdomadaire *Expresso*, 25 juin 1976.

[41] *Tras-Os-Montes* y concoure dans la sélection « Cinéma d'aujourd'hui » Le festival étant divisé en deux sélections (« Cinéma d'aujourd'hui » et « Cinéma différent »), le jeune critique Jean-Louis Skorecki, qui rend compte du festival pour les *Cahiers du Cinéma*, déplore d'entrée que : *« Les deux publics ne s'en rencontrent jamais véritablement* [et] *les antagonismes qui naissent de cet état de fait, loin d'être productifs* [créent], *au lieu d'un public qui se divise, deux ghettos, renvoyant dos à dos, sans possibilité de confrontation décisive, deux conceptions du cinéma qui n'en deviennent que plus étroites »* (« Toulon, 12ème Festival du Jeune Cinéma », par Louis Skorecki - avec une note de Serge Daney sur le cinéma portugais et le fascisme -, *Cahiers du Cinéma*, n°270).

le Prix spécial du jury ainsi que le Grand prix de la critique internationale[42]. Une revue cinéphile portugaise rend compte de ce passage de relais du Portugal à la France :

> *« Le public portugais (de fait seulement lisboète) a pris son temps pour s'apercevoir que le film de Antonio Reis et Margarida Cordeiro était une œuvre importante, d'une grande force et d'une rare beauté poétique. La carrière du film avait mal commencé du côté de Bragança, où l'incompréhension de certains n'a pas laissé voir l'amour avec lequel les deux cinéastes nous parlaient du Nordeste portugais.*
> *Tras-Os-Montes a terminé, finalement, sa carrière à Lisbonne avec des lauriers mérités : ceux qui lui furent données par le festival de Toulon »*[43].

**« Les Cahiers du Cinéma *parlent de cinéma portugais, à propos de* Tras-Os-Montes », *titre un document de l'Institut Portugais du Cinéma, 1977***

Dès 1976, le film bénéficie, sous la forme d'une « Lettre au directeur du Centre Porugais de Cinéma », du jugement enthousiaste de Jean Rouch, qui écrit, avant même d'en avoir découvert une version sous-titrée en français :

> *« Ce film est pour moi la révélation d'un nouveau langage cinématographique. Jamais à ma connaissance un réalisateur n'avait entrepris avec une telle obstination l'expression cinématographique d'une région : je veux dire cette communion difficile entre les hommes, les paysages et les saisons.*
> *Seul un poète déraisonnable pouvait mettre en circulation un objet aussi inquiétant.*
> *Malgré la barrière d'un langage aussi âpre que le granit des montagnes, apparaissent tout d'un coup, au détour d'un chemin neuf, les fantômes d'un mythe sans doute essentiel puisque nous le reconnaissons avant même de le connaître.*
> *J'attends avec une curiosité passionnée une version sous-titrée en français pour m'aventurer dans ce labyrinthe fabuleux »*[44].

La Direction Générale de l'Action Culturelle (DGAC) et l'Institut Portugais du Cinéma (IPC) vont alors utiliser avec intensité cette lettre de Jean Rouch, qui fut *« la première voix étrangère à faire la propagande du film »* (Fernando Assis Pacheco), pour organiser la promotion extérieure du film, comme pour en accroître, s'il est possible, la légitimité à l'intérieur du Portugal. Dépités par l'échec commercial du film à Lisbonne en juin 1976, et par la polémique du nord, les partisans portugais du film s'accrochent à ce premier signal de l'accueil français fait à *Tras-Os-Montes*, puis à tous ceux qui vont suivre.

---

[42] André de Oliveira e Sousa dans la revue *Cineclube* (n°12/13, octobre/décembre 1976) raconte comment, dans un festival, l'attribution d'un prix peut ne tenir qu'à un fil. En l'occurrence, le rappel à leur devoir de jurés, par le cinéaste portugais Antonio Pedro Vasconcelos, présent à Toulon, de membres du jurys *« peut-être fatigués, peut-être distraits »* semble avoir été déterminant. Vasconcelos toujours très actif, dans cette période, pour le soutien à l'étranger du cinéma portugais d'après Avril.

[43] André Oliveira e Sousa, dans *CineClube,* 1976, op. cité.

[44] Jean Rouch, Lettre au directeur du Centre Portugais de Cinéma, 1976.

Ce jugement de Rouch va être le premier d'une série d'éloges, décernés au film par des plumes décidées, au fil des présentations du film dans des festivals (Louis Skorecki, en écho au festival de Toulon en juin 1976 ; Serge Daney, en mai 1977, en écho d'une semaine consacrée à Poitiers au « jeune cinéma portugais », et qui conduit les *Cahiers du Cinéma* à *« parler de cinéma portugais »*[45]) ou en salle (Joris Ivens en mars 1978, pour la sortie commerciale de *Tras-Os-Montes* au cinéma *Action-République* à Paris).

La curiosité et la passion française pour la révolution portugaise, jointes à l'efficacité de deux vecteurs d'opinion majeurs, *Libération* (dans la presse quotidienne), *Les Cahiers du Cinéma* (dans la presse spécialisée de cinéma), qui relayaient ces injonctions enthousiastes, firent le reste.

***« Ivens a raison. Allez, toutes affaires cessantes voir et aimer ce film admirable » (Paris, 1978)***

On peut lire cette phrase dans la « note du correcteur » ajoutée à un article du grand documentariste Joris Ivens, sous le titre *Tras-Os-Montes*, dans la rubrique « Vroom » (!!!) dans le journal *Libération* des 25/26/27 mars 1978. C'est encore l'époque sauvage du jeune *Libération*, quand la claviste qui saisit les articles ajoute sa note (« la note de la claviste ») aux propos des rédacteurs. Ici, c'est le correcteur, et sa note ainsi rédigée, et entière, qui est également un effet différé du festival de Toulon :

> *« Ivens a raison. Allez,* toutes affaires cessantes *voir et aimer ce film* admirable. *Note du correcteur, ex-critique de cinéma, J. Doyon. Il faudra reparler de ce film, vu au Festival de Toulon, en 1976, où il fut primé »*[46].

Le documentariste Joris Ivens, au prestige reconnu, publiait le même jour un texte d'éloge du film, qui a été souvent reproduit :

> « Tras-Os-Montes *continue de me poursuivre. J'ai vu deux fois ce merveilleux film dans lequel les réalisateurs portugais Antonio Reis et Margarida Cordeiro chantent leur peuple.*
> (...) *C'est un film, non pas à découvrir plus tard comme une grande œuvre d'art, mais à découvrir tout de suite rue du Faubourg du Temple, au cinéma* L'Action-République»[47].

---

[45] « Les Cahiers du Cinéma *parlent de cinéma portugais, à propos de* Tras-Os-Montes », titre un document de l'Institut Portugais du Cinéma en 1977.

[46] C'est l'expression (« *toutes affaires cessantes* ») utilisée par le correcteur, qui n'est pas notoire, et non par Joris Ivens, l'auteur de l'article, qui est célébrissime, qui va s'imposer dans les esprits. Ainsi, en 1991, Paulo Rocha, revenant sur cet épisode après la mort de Reis, écrit : *« Quand le film sortit à Paris, jaillit (...) un ordre terroriste signé par Joris Ivens et par Jean Rouch, les deux grands maîtres du cinéma documentaire* : « Allez voir, toutes affaires cessantes, *Tras-Os-Montes ! »* (*Jornal de Letras*, Lisbonne, septembre 1991).

[47] Joris Ivens, quotidien *Libération,* 25/26/27 mars 1978. Le même Jacques Doyon obtient de revenir sur le film (*« Il faudra reparler de ce film »*), cette fois comme rédacteur à part entière dans *Libération* du 4 avril 1978, quand le film est programmé au cinéma *Action-République*, à Paris, le cinéma ouvert à Paris par Paulo Branco, avant que celui-ci ne devienne le producteur que l'on connaît. Il célèbre ce film qui laisse *« des images collées au sang ... des images venues du granit et du vent, de la terre saignée, dépeuplée ... ».*

La presse portugaise a désormais, sur le sujet, les yeux tournés vers la France. *« Succès sans précédent pour notre cinéma en France »*, titre en mai 1978 le journal portugais *A Luta*, soulignant que la sortie du film de l'affiche parisienne, après six semaines à l'affiche, sera compensée par sa présence commerciale dans d'autres villes du pays comme Toulouse, Lille, Lyon et Marseille :

> *« Mercredi* [à Paris] Tras-Os-Montes, *de Antonio Reis et Margarida Cordeiro est entré dans sa sixième (et ultime) semaine d'exploitation commerciale »*[48].

**« Tras-Os-Montes, *de la France vers les Etats-Unis* »**

Puis elle suit le trajet du film dans le reste du monde : *«* Tras-Os-Montes, *de la France vers les Etats-Unis »*, titre un journal de Lisbonne en mai 1978.

A partir de la France, la carrière internationale du film dans les festivals internationaux s'est enclenchée, même si elle reste entravée par la limitation du nombre de copies disponibles, ce qui l'empêche d'être présent dans certains festivals qui le demandent (comme Hong-Kong, Guayaquil). Le film va à Belford et à Carthage (Colombie) en 1976 ; à Mannheim, Rotterdam, Anvers, Bedalmena, Viermole, Londres en 1977 ; et à Belgrade, Venise, Sao Paulo en 1978. Il est demandé par Locarno, Berlin et Bruxelles. Il est primé, outre à Toulon en 1976 (le point de départ), à Pesaro en 1976, à Mannheim en 1977 et à Viermole en 1978.

Le film est accueilli dans un séminaire consacré au documentariste Flaherty aux Etats-Unis en août 1978, après qu'une délégation nord-américaine de cette manifestation l'ait découvert à *l'Action-République*, par l'entremise de Jean Rouch.

La légitimité internationale du film est acquise, et, le couple Reis/Cordeiro *« devenu durant dix ans le chouchou d'une certaine critique d'avant-garde »* (selon les mots de Paulo Rocha) va parcourir les festivals du monde, avec ce film comme avec les suivants (*Ana*, 1982[49], demandé dans près de 25 festivals étrangers importants, et *Rosa da Areia*, 1989).

## *Une ultime contre-campagne contre la censure du film au Tras-Os-Montes, et contre la politisation de sa réception, à la fin de 1978*

En dépit de cet incontestable succès international, le film reste l'otage, dans le Tras-Os-Montes, jusqu'à la fin de 1978, des conflits politiques entre droite contre-révolutionnaire et PCP. En novembre 1978, une contre-campagne s'organisait contre la censure du film dans la région du Tras-Os-Montes, contre *« un scandale qui exige une réparation urgente*[50]*»*, s'efforçant de faire reconnaître au film son statut d'œuvre d'art.

L'Association du Nordeste Transmontano, qui organisait du 18 au 26 novembre 1978 une « Semaine de cinéma sur le Tras-Os-Montes » dans cinq localités de la région (Bragança,

---

[48] *A Luta*, Lisbonne, 2 mai 1978.

[49] *Ana* sera commercialement distribué en France, Allemagne, Suisse, Autriche et Belgique.

[50] Francisco Belard da Fonseca, *Casa Viva*, Lisbonne, 22 décembre 1978.

Mirandela, Macedo de Cavaleiros, Moncorvo et Vila Flor)[51] faisait savoir, dans la presse, sans être démentie, que le film n'avait pu être projeté à Bragança :

> *« par suggestion du Gouverneur civil, qui semble avoir la confiance du CDS* [en écho] *« des quelques opinions critiques locales qui s'étaient exprimées lors de sa sortie en mai 1976 dans la ville (...), la commission exécutive locale du CDS ayant cherché à justifier cette mesure par l'argument que l'Association du Nordeste Transmontano était une* 'filiale' *du PCP »*,

ce qui fait s'indigner un journal de Lisbonne[52] :

> *« Nous sommes au Portugal, après le 25 Avril, et même après le 25 Novembre, les partis politiques fonctionnent librement, la censure des spectacles parait avoir été abolie, il existe une Constitution et des organes responsables de son application, les gouverneurs civiles représentent le gouvernement démocratique, et* Tras-Os-Montes *est un des plus beaux films du cinéma portugais.*
> *Le peuple portugais a le droit de voir les films qu'il entend en quelque partie du territoire national, et les éventuelles luttes entre le CDS et le PCP ne peuvent pas annuler ce droit, de la défense duquel les responsables politiques ne devraient pas abdiquer.*
> Tras-Os-Montes *est une œuvre d'art - et non une œuvre de propagande électorale d'un quelconque parti -, qui honore la culture portugaise et la défend, et ne peut être sujette aux pressions et aux manipulations d'un obscurantisme de 'regedor' du 18ème siècle »*[53].

Après cette allusion à la censure de l'époque absolutiste, et cette appréhension de la régression salazariste, le journal concluait, portant cette sentence en sous-titre d'un article titré « *Tras-Os-Montes* censuré au Tras-Os-Montes » :

> *« Tant qu'il y a aura dans ce pauvre pays quiconque qui soit disposé à imiter le triste exemple d'Antonio José d'Avila, nous ne cesserons d'être à la queue de l'Europe ».*

Ainsi conclura-t-on la description et l'analyse de l'aventure écartelée de *Tras-Os-Montes* entre réception portugaise et réception étrangère, dans l'atmosphère des conflits politiques ouverts par le 25 Avril, avant de considérer ce qu'il en est deux ans plus tard pour *Amour de Perdition*, de Manoel de Oliveira.

---

[51] Avec l'appui du Secrétariat d'Etat à la Culture et la présence, pour les rencontres, de seize cinéastes et critiques (Antonio Campos, Leonel Brito, Alfredo Tropa, Lauro Antonio, Noemia Delgado, Tito Livio, Manuel Machado da Luz, Salvato Telles de Menezes, Manoel de Oliveira, Joao César Monteiro, Rogério Rodrigues, Daniel Dias, Carlos Geliza, Manuel Costa e Silva, Fernando Matos Silva, José de Matoz Cruz).

[52] Francisco Belard da Fonseca, *Casa Viva*, Lisbonne, 22 décembre 1978.

[53] Francisco Belard da Fonseca, *Casa Viva*, Lisbonne, 22 décembre 1978.

## 3.2. « L'affaire » d'*Amour de Perdition,* film de Manoel de Oliveira (1978)

En 1978, avec *Amor de Perdiçao*, le cinéaste Manoel de Oliveira s'engageait dans un dialogue, qui ne cessa plus (*Francisca*, 1981, et *O Dia do Desespero,* 1992) avec l'œuvre, et aussi avec la vie, de Camilo Castelo Branco, figure importante de la littérature romanesque portugaise.

Dans sa confrontation avec le roman de « Camilo », comme on l'appelle familièrement au Portugal, Manoel de Oliveira, qui, en 1996, disait *« en être venu »* alors, pour la première fois dans son parcours de cinéaste, *« à accepter le document littéraire en tant que tel »*, bouleverse radicalement ce que, d'ordinaire, il est convenu d'appeler *« l'adaptation cinématographique »* d'une œuvre littéraire ; dans le même temps, il y invente un dispositif qui se met entièrement au service d'une fidélité au *texte même* de l'oeuvre.

Ce film, selon les principes esthétiques qu'Oliveira soutient dans les années 1970[54], donne littéralement à *entendre* le texte de ce roman - et pas seulement à le « voir » par le biais de ses personnages incarnés et de ses lieux reconstitués – qui est le texte d'une œuvre restée vivante dans la conscience populaire portugaise, et considérée comme une pièce du patrimoine littéraire national. En même temps, la réception portugaise du film ouvrit dans le pays à un *malentendu* majeur sur l'art cinématographique de Manoel de Oliveira. Ce malentendu, sous l'effet d'un écart avec la réception étrangère du film qui mettra du temps à se clarifier, n'est pas encore, aujourd'hui, complètement dissous. Et on peut dire qu'il constitua, dans l'atmosphère révolutionnaire des lendemains d'Avril, une véritable « affaire ».

*Amour de Perdition* est un cas absolument emblématique de contradiction entre une légitimité internationale vite acquise au film et aux intentions de son réalisateur, une réception portugaise houleuse et problématique.

On se propose ici de donner des éléments d'histoire et d'analyse de ce que cette « affaire » révèle, dans l'atmosphère révolutionnaire de cette époque, et encore quand cette atmosphère se dissipa, du curieux couple formé par cette *création* cinématographique inventive et par les quiproquos grincheux de sa *réception* nationale, mais aussi ce qu'elle révèle du système des contradictions entre réception domestique et réception étrangère.

### *Prologue*

#### *1992. Bruxelles. Amour de Perdition seul film portugais dans le concours européen EVE des « cent meilleurs films européens de toujours »*

Le 1er novembre 1992, le quotidien portugais *Publico* annonçait le choix d'un jury du projet EVE (Espace Vidéo Européen) qui consistait à sélectionner *« les cent meilleurs films*

---

[54] Ces principes sont partagés par d'autres cinéastes dans les années 1970, comme Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, Jean-Luc Godard ou Hans Jurgen Syberberg, caractéristiques d'une phase de « seconde modernité » du cinéma, après une première modernité portée par le cinéma de Rossellini en Italie. Cette « seconde modernité », à rebours de la première, met en jeu des principes comme le primat du texte, la non linéarité des récits, l'artificialité des décors, et travaille la question de la « représentation » cinématographique en s'adossant à la forme théâtrale. De cette forme de modernité, Oliveira est un pionnier, dès 1963, contre tout réalisme de type Nouvelle Vague, dans son film *L'Acte du printemps* (alors que nombre de ses collègues sont encore dans une esthétique héritée de la Nouvelle Vague ou des cinémas « nouveaux » néo-réalistes.

*européens de toujours »*[55] : *« la sélection »*, écrit le journal, *« couvre soixante-cinq années de cinéma des douze pays de la Communauté, de 1914 à 1979, passant l'expressionnisme allemand, le néo-réalisme de l'après-guerre, et jusqu'au 'western spaghetti' »*. Le seul film portugais figurant dans cette liste de cent films était *Amour de Perdition*, de Manoel de Oliveira.

***2007. Lisbonne. « Chariot fixe, comme Manoel de Oliveira »***

A la mi-mars 2007, à Lisbonne, à deux pas de la Cinémathèque portugaise, une équipe de production portugaise tournait devant l'hôtel *Avis* une séquence d'un film publicitaire pour le compte de la société russe qui exploite, en Russie, la marque de bières Carlsberg[56].

Film publicitaire très médiocre, à voir « in situ » l'inspiration scénaristique de cette séquence autant que son décor : voitures de luxe devant un hôtel cinq étoiles, tapis rouge, plantes vertes et, devant l'entrée en carrousel, écrit sur un panneau cerclé de couleur dorée : *« Réservé par Carlsberg »*.

Devant les commanditaires russes, qui suivent ce tournage qui doit permettre de transformer une rue de Lisbonne et des morceaux des stations balnéaires de Cascais et Estoril en représentation de Monaco et de Côte d'Azur, avec tous les clichés du « luxe » de la riviera méditerranéenne conformes au goût « nouveau-riche » russe du moment actuel, le réalisateur (portugais) donne, à un moment, à son équipe technique, la consigne : *« Chariot fixe ! Plan serré sur la mention 'Réservé par Carlsberg' ! »*. Un des machinistes chargé des mouvements de la grue, et du dit « chariot », élève alors la voix et lance à la cantonnade, sur le ton de la plaisanterie, et en accentuant délibérément une prononciation *à la française* du mot « chariot » : *« Chariot fixe, como o Manoel de Oliveira* ! » [Chariot fixe, à la manière de Manoel de Oliveira].

Une équipe de production de films publicitaires, équipe portugaise se mettant, pour gagner sa vie, au service de films qui viennent de l'étranger profiter tout à la fois des paysages portugais, de l'excellence des techniciens portugais de cinéma, de leur francophonie et des plus bas salaires de l'Europe de l'ouest (quatre avantages réunis)[57], ... une telle équipe est donc complètement poreuse à l'opinion commune qu'il est « de bon ton » d'exprimer, au Portugal, sur le cinéma d'Oliveira (la fixité des plans, le manque de mouvement ...), en même temps qu'elle est coiffée et surplombée par la notoriété de son art cinématographique.

On répète ainsi, sur les plateaux de tournage des films publicitaires, les plaisanteries basiques et les sarcasmes, sur le grand cinéaste national, sur le « génie national » universellement reconnu, qui font l'ordinaire des programmes humoristiques de la télévision, à la manière de l'animateur Herman José.

C'est dans ce type de propos et d'attitudes que s'exprime, au risque du préjugé (quand ces jugements prolifèrent par la voix de locuteurs qui ne les ont pas vus) un solide fond de

---

[55] Certes, une Europe alors limitée à la frontière des douze membres de l'Union européenne d'alors, ce qui excluait par exemple Dreyer et Bergman. Le jury était composé des responsables des archives cinématographiques de chaque pays membre, et l'enjeu du concours était de garantir l'édition cinématographique de ces œuvres en vidéo, par les bons soins du programme EVE.

[56] Observation du 14 mars 2007, à Lisbonne.

[57] Dans le domaine de la « délocalisation » cinématographique française, par exemple, le Portugal est en compétition avec la Hongrie, moins chère, mais non francophone. Et en deux jours et demi de tournage du film publicitaire russe pour *Carlsberg*, à Lisbonne, devant l'hôtel Avis, et à Cascais, un machiniste de l'équipe portugaise gagnait ce qu'il pourrait gagner en un mois dans un film portugais.

méfiance portugais contre un (certain) cinéma (portugais) décrit comme « maçador » [ennuyeux, « rasoir », voire « emmerdant »] à cause de sa lenteur et de sa fixité (peu d'action, peu de mouvements de caméra, un découpage qui donne place à de longs plans-séquences plutôt qu'à un montage champ/contre-champ) et de l'importance de son recours à des textes dits en voix-off.

### Amour de Perdition, *film de 1978, tourné en 1976-1977*

*Amour de Perdition* est un film de 1978, tourné de novembre 1976 à novembre 1977[58], et totalement adossé sur le texte du roman homonyme de Camilo Castelo Branco, paru en 1861.

Avec *Amour de Perdition*, Manoel de Oliveira, en maître moderne, donne une leçon inouïe (au sens littéral : « jamais entendue ») sur les rapports du cinéma au roman, à partir de cet ouvrage, très populaire au Portugal, qui conte les « mémoires d'une famille » dans le nord du pays, au début du 19ème siècle : la passion de deux amants persécutés jusqu'à la tragédie par des familles ennemies[59].

L'art d'Oliveira, qui consiste dans ce film à inventer des procédés formels permettant au spectateur de *bien entendre* (comme jamais ce ne fut le cas au cinéma) un texte de prose romanesque, a été contredit par une campagne très hostile contre le projet même du film, puis par une mauvaise réputation faite, au Portugal, au film, sorti dans une version télévisée un an avant sa sortie en salles, mauvaise réputation qui relève d'un *malentendu* tenace, et persistant aujourd'hui, y compris dans les milieux cultivés.

---

[58] *Amor de Perdiçao, mémorias duma familia, (Portugal, 1978).* Réalisation, d'après le roman de Camilo Castelo Branco : Manoel de Oliveira. Photographie : Manuel Costa e Silva (couleur, 16mm à l'origine, copie 35 mm depuis 1997). Décors et costumes : Antonio Casimiro. Montage : Solveig Nordlund. Interprètes : Antonio Sequeira Lopes (Simao), Christina Hauser (Teresa), Elsa Wallenstein (Mariana), Antonio Costa (Joao da Cruz), Ricardo Pais (Baltazar), Rui Furtado (Domingos Botelho), Maria Dulce (Dona Rita), Maria Barroso (Prieure), Henrique Viana (Tadeu de Albuquerque) et Adelaide Joao, Lia Gama, Manuela de Freitas, Ana Colares Pereira, Angela Costa, Duarte de Almeida, Agostinho Alves. Voix-off : Pedro Pinheiro et Manuela de Melo. Production : Institut Portugais de Cinéma et Centre Portugais de Cinéma, Cinequipa, Radio-Télevision Portugaise, avec la participation de la Fondation Calouste Gulbenkian. Durée : version pour la télévision, 4h47, en 4 épisodes d'environ 70 minutes chacun ; version pour le cinéma, 4h25. Sortie à la télévision au Portugal : 19 novembre 1978. Avant-première en France : 1er mai 1979, semaine des « Cahiers du Cinéma ». Sortie à Paris : juin 1979. Sortie à Lisbonne et à Porto : 25 novembre 1979. Prix spécial du jury au festival de Figueira da Foz, 1979.

[59] Faut-il en rappeler l'histoire ? Au tout début du 19ème siècle, à Viseu, une petite ville du Nord du Portugal, deux familles rivales voient leurs enfants s'aimer d'un amour passionné. Pour conjurer le sort, Teresa est promise en hâte à son cousin Baltazar mais elle préfère entrer au couvent, à Porto. Simão, étudiant à Coimbra, tue le cousin et se livre à la justice. Son père, magistrat de la ville, refuse tout secours à son fils, coupable de s'être dressé contre lui en aimant la fille de son pire ennemi. De leurs cellules, Teresa et Simão s'écrivent. Condamné à mort, Simao voit sa peine commuée en déportation aux Indes, et refuse toute grâce. Il est embarqué à Porto et adresse un dernier adieu à Teresa qui, depuis le belvédère du couvent, le voit partir avant de tomber morte dans les bras des religieuses qui la soutenaient. Quelques jours après, Simao meurt à bord du navire. Il était depuis le début de ses malheurs accompagné par Mariana, la fille du maréchal-ferrant, Joao da Cruz. Mariana, qui n'a jamais quitté Simao, et l'a aimé d'un amour sans espoir, se jette à la mer et se noie en tenant dans ses bras son cadavre.

## *« Bien-entendre » un texte littéraire*

Donner à bien entendre le texte de l'ouvrage de Camilo Castelo Branco, par les moyens d'une réflexion inédite sur les rapports du cinéma au roman, tel est l'intention du cinéaste.

Quelles sont les conditions pour *entendre*, au cinéma, un texte littéraire ? Une médiéviste française, Irène Rozier, rappelle[60] qu'en latin médiéval le mot « traduction » n'existait pas, mais seulement le mot « translation », dans son double sens de « transfert de sens » et de « passage ». Avec *Amour de Perdition*, on est au cœur de ces problèmes de translation entre cinéma et littérature, entre film et roman.

### *Ce qu'en dit Oliveira lui-même : le cinéma comme théâtre moderne*

Oliveira lui-même, quelque temps après que le film ait engagé son chemin parmi les spectateurs, en analyse les conditions. Leur énoncé, qu'on se propose ici de reconstituer et d'exprimer en trois points, est radical :

1er point. Il ne s'agit pas de recréer un mélodrame.

> *« Pour moi, il ne s'agit pas de recréer un mélodrame pour que le public revive l'histoire racontée, qu'il s'implique et qu'il s'engage dans son déroulement en perdant tout sens critique (...).*
> *Au contraire, le film est plutôt une sorte d'analyse de la structure du roman qui vise à restituer dans leur nature originale l'état, les sensations et la position des personnages, en les faisant en quelque sorte dialoguer avec le spectateur. Ils parlent souvent pour la caméra, ils exposent ainsi leurs problèmes, laissant au public la faculté de juger, d'évaluer, de comparer »*[61].

2ème point. Il n'y a aucune correspondance cinématographique à un texte littéraire de qualité.

> *« Avec* Amour de Perdition, *[c'est] un [autre] problème [qui] se posait*[62] *: comment passer au cinéma, rendre cinématographiquement la spécificité et les qualités littéraires d'un auteur ? Et je suis arrivé à cette conclusion : c'est impossible. Il n'y a aucune correspondance cinématographique à un texte littéraire de qualité.*

---

[60] Dans une session de *Cité-Philo, 8èmes semaines européennes de la philosophie*, à Lille, consacrée en 2004 au *Vocabulaire européen des philosophes, Dictionnaire des intraduisibles*, Le Seuil, sous la direction de Barbara Cassin, Paris, 2004.

[61] Manoel de Oliveira, dans un entretien avec José Vieira Marques, *Le cinéma portugais*, aux éditions du Centre Pompidou et de l'Equerre, Paris, 1982.

[62] Quand il réalise *Amour de Perdition*, Oliveira sort de la réalisation de *Benilde ou la Vierge Mère* (1976), film qui prend pour base une pièce de José Régio. Dans ce dernier film, la question qu'il se posait était celle des relations du cinéma au théâtre : *« Qu'est-ce que le cinéma ? Qu'est-ce que le théâtre ? Je me suis penché sur une pièce de théâtre en me demandant où se situait la différence, la distance ... Je n'ai trouvé aucune différence. Alors j'ai fait une pièce de théâtre avec les possibilités du cinéma : les plus sobres et les plus épurées que j'ai pu trouver ».*

*Mais il y a une certaine façon de la faire passer au cinéma : c'est de le faire lire par des spectateurs en photographiant le texte imprimé. Ou alors de le faire lire par un acteur et ainsi nous entendons ce texte dans toute sa richesse, en soulignant même certains points ici ou là ... révélant ainsi le côté sonore du cinéma, aussi important que le côté visuel. Au cinéma, la bande son et la bande image jouent ensemble.*
*C'est le cinéma d'aujourd'hui. Il n'est pas besoin de faire une gymnastique abstraite et inutile, difficile et herméneutique ... pour faire la représentation du style et de tout ce qui est littéraire, si nous avons la possibilité de donner le texte, de le placer en situation dans le contexte et de le valoriser le plus possible à côté de l'image ... et l'image à côté de lui. C'est le problème fondamental qui m'a conduit à réaliser* Amour de Perdition *tel que je l'ai réalisé »*[63].

3ème point. Ceci passe par un « retour aux sources », aux sources du théâtre. Par une refondation des rapports entre théâtre et cinéma.

*« Ce retour aux sources, au théâtre, est donc un moyen d'atteindre à une certaine pureté, une certaine épuration. C'est une réaction contre un type de cinéma devenu trop technique. Je ne prétends pas nier les possibilités, les virtualités du cinéma ... c'est même une manière de retourner aux virtualités cinématographiques que l'on peut alors utiliser avec la justesse qui convient vraiment.*
*La concision et la rigueur ne sont pas une négation des virtualités du cinéma, qui sont elles-mêmes une sorte d'évolution, de développement des virtualités modernes du théâtre. Comme si le cinéma était notre théâtre moderne »*[64].

***Ce qu'en dit la critique du « cinéma moderne » : la ruine de l'idée d'adaptation***

C'est donc la ruine de l'idée d'adaptation, et c'est ce que relève la critique qui tient *Amour de Perdition* comme une œuvre représentative d'une phase nouvelle de la « modernité » du cinéma.

Pour Denis Lévy, dans le cas d'*Amour de Perdition*, on ne doit plus parler d' « adaptation d'un roman au cinéma ». C'est « le film qui s'adapte au roman » :

*« Plutôt que l'adaptation d'un roman au cinéma, on voit donc le film s'adapter au roman »* écrit Denis Lévy[65], *puisque, à peu de choses près, l'intégralité des*

---

[63] Manoel de Oliveira, novembre 1987, extraits de l'entretien avec Jacques Parsi, extrait de *Manoel de Oliveira*, ouvrage de Yann Lardeau, Philippe Tancelin et Jacques Parsi, aux éditions Dis-Voir, Paris, 1988.

[64] Manoel de Oliveira, 1988, op. cité. Mais Oliveira ajoute que dans *Benilde*, *« le théâtre et le cinéma sont reconnus, mais séparément »*, d'où la présence à l'écran de panneaux signalant la fin et le début des actes de la pièce, *« afin de forcer la vision théâtrale, pour voir une chose cinématographique »*, alors que plus tard, avec *Amour de Perdition* (et ce sera aussi le cas de *Francisca*), *« théâtre et cinéma, il n'y a plus de distinction »*.

[65] Denis Lévy, dans le numéro *Manoel de Oliveira* de la revue *« L'art du cinéma »*, n°21-22-23, Paris, 1998.

*épisodes y est respectée (y compris des digressions et certaines notes), les dialogues sont ceux de Camilo Castelo Branco, les lettres et les commentaires sont dits (par les personnages ou en voix-off), quitte à suspendre le mouvement le temps de les entendre jusqu'au bout ».*

Oliveira garde le mouvement du roman, et comme dans le roman, le début du film est une préparation pour aller aux dernières lettres, les derniers actes et les dernières lettres tirant leur force du poids de tout ce qui précède.

Il a en même temps du placer en voix-off ce qu'il appelle un « délateur » à qui échoit le rôle d'expliquer et de dire ce qui n'est pas mis en scène.

> *« Manoel de Oliveira radicalise ici le rapport du cinéma au roman qu'avait inauguré Bresson quelque vingt-cinq ans auparavant, où le cinéma renonce à sa « spécificité » et au lit de Procuste de l'adaptation, pour assumer sa dette en même temps que son autonomie ».*

Le cinéma moderne, dans ce qu'on appelé quelquefois sa « seconde modernité », assume alors la positivité de son impureté, dans le rapport aux autres arts :

> *« Telle est dans doute la principale positivité du cinéma moderne : il ne s'agit plus de se soustraire à l'emprise ancestrale du roman ou du théâtre, mais d'accepter que le cinématographique soit aussi composé du romanesque et du théâtral, avec la force d'un métissage qui soit le résultat d'un* 'montage' *inventé plutôt que d'une mixture qui chercherait à masquer une tare.*
> *Ainsi, comme* Chronique d'Ana Magdalena Bach *se tient en face de la musique de Bach,* Amour de Perdition *se tient en face du roman de Camilo, dans une frontalité qui suggère à la fois le théâtre et la peinture »*[66].

Joao Bénard da Costa[67] rappelle que :

> *« Traditionnellement (...), ce qu'il est convenu d'appeler le cinéma de fiction, quand il prend comme point de départ une fiction littéraire,* l'a adaptée, *comme on l'écrit dans les génériques, ou encore , pour le meilleur ou pour le pire,* l'a adoptée.
> *Il a transformé l'histoire racontée par des paroles en une histoire racontée par des images, écartant ou omettant tout ou presque tout ce qui constituait la plus difficile équivalence visuelle.*
> *Le livre était une espèce de synopsis développé, qu'il s'agissait d'expurger ou de ré-écrire, de sorte à appuyer ses côtés les plus spectaculaires (et les plus visualisables) et à éliminer ce qui se présentait comme discursif ou « abstrait ».*

---

[66] Denis Lévy, 1998, article cité.

[67] Joao Bénard da Costa, *Amor de Perdiçao*, texte en portugais pour la projection du film le 7 novembre 2004 au Palais des Beaux-Arts de Lille, dans le cadre de *Cité-Philo, 8èmes semaines européennes de la philosophie,* « L'Europe, un lieu commun ? », avec *Cineluso, pour la connaissance du cinéma portugais.*

Il rappelle aussi que divers cinéastes, et parmi les meilleurs d'entre eux, ont renoncé à adapter des œuvres célèbres de la littérature, devant la difficulté, ou l'impossibilité, de dominer les questions de la transposition du roman au cinéma :

> *« Pour ce que je connais, Hitchcock est celui qui a centré la question de la manière la plus aigüe, dans le célèbre livre-entretien avec Truffaut, paru en 1966. Quand Truffaut lui demande pourquoi il n'a jamais adapté* 'des œuvres importantes et ambitieuses', *se référant concrètement à* Crime et châtiment *de Dostoïevski, Hitchcock lui répond :*
> 'Je ne le ferai jamais (...). Je ne comprends pas comment on réussit à prendre une grande œuvre littéraire, un roman que l'auteur a mis trois ou quatre ans à écrire, à se débrouiller avec tout cela, avec l'auteur submergé, au fond ... Si j'avais fait *Crime et châtiment*, cela n'aurait jamais pu être un bon film (...). Dans n'importe quel roman de Dostoïevski, ou de quelque grand écrivain, il y a beaucoup de mots mais il n'y en a aucun qui n'ait une fonction. Pour dire la même chose, sur un mode cinématographique, il fallait remplacer les mots par le langage de la caméra et faire un film de six ou dix heures. Sinon, cela n'était pas sérieux' ».

Il cite également le rêve formulé en 1966 par Joseph Mankiewicz,

> *« un des réalisateurs qui a le plus et le mieux* adapté *et* traduit *»*, - puisque *« les adaptations brillantes et antérieures à* Amour de Perdition, *exceptions qui confirment la règle, ne sont pas tant des* adaptations, *que des* traductions, *c'est-à-dire fidélité à l'esprit de l'œuvre originale, et non à sa lettre, comme quand Edgar Poe a traduit Baudelaire ou quand Fernando Pessoa a traduit Edgar Poe ».*

C'est le rêve d'un *cinéma total* (c'est-à-dire, pour Joao Bénard da Costa, *« d'un cinéma qui exige tant une attention visuelle qu'auditive »*), dont Mankiewicz dit :

> *« C'est un objectif très difficile et que je n'ai pas la prétention d'atteindre. Mais la difficulté des objectifs ne doit jamais nous conduire à les abandonner. Pour moi, ce cinéma est le cinéma du futur et il sera beaucoup plus riche que les films appelés* 'purement visuels' *».*

Ce sont ces problèmes soulignés par Hitchcock et Mankiewicz (mais ils le furent aussi par Bunuel ou Sternberg, ce dernier disant que *« aucune grande œuvre littéraire ne peut être transférée pour l'écran sans perte de valeurs : les éléments visuels donnent une autre valeur à la parole écrite »*) qu'Oliveira a résolus dans *Amour de Perdition,*

> *« non seulement parce qu'il a eu le courage d'oser un film de plusieurs heures (4 heures et 20 mn dans le cas en question pour un roman de deux cent et quelques pages), mais aussi parce qu'il a réfléchi »,*

comme on l'a relevé plus haut dans les propos d'Oliveira lui-même, *« à partir des diverses adaptations théâtrales qu'il avait déjà faites (*L'Acte du Printemps, Le Passé et le Présent, Benilde ou la Vierge-Mère*) »,* et bien que, dans une pièce, à la différence d'un

roman, les dialogues soient *« la forme ultra-dominante de l'expression des personnages et du sens de leurs actes »*[68].

Faisant mouvement vers cet objectif, rêvé par Mankiewicz, d'un « cinéma total », Oliveira a ainsi réalisé un film qui est :

> *« simultanément et au même niveau,* peinture *(tableaux qui nous donnent l'image visuelle que le livre ne peut donner),* théâtre *(action dramatique, conduite par les dialogues) et* narration romanesque *(par la succession temporelle de ces tableaux et de cette action, et par leur enchaînement). Mais comme le regard de la caméra est le regard qui commande tout (...), comme c'est au mouvement ou à la fixité de la caméra ou des personnages qu'est confié le* mouvement radical, *peinture, théâtre et roman se subsument dans la totalité du cinéma, unique art capable de les transfigurer ainsi et de les élever ainsi à la synthèse totale ».*
> *« De cette manière s'est reconstitué, dans* ce premier film littéralement textuel[69]*, presque tout le texte de Camilo, sans que* Amour de Perdition *soit, à quelque moment, un film littéraire »,* de sorte que *« plus jamais, depuis ce film, le cinéma ne peut rester le même, ni dans ses relations avec les autres arts, ni dans la signification qu'il s'est attribuée à lui-même »*[70].

## *Le malentendu*

C'est le malentendu de la réception du film au Portugal, où *Amour de Perdition* ne devint légitime qu'après avoir acquis sa reconnaissance comme chef d'œuvre à l'extérieur du Portugal, en même temps que cette légitimité internationale installait définitivement Manoel de Oliveira, non plus comme cinéaste portugais « n°1 »[71], ce qui était généralement son image antérieure, mais comme artiste de référence inscrit dans l'histoire du cinéma mondial.

Mais ce malentendu pré-existe à la sortie et à la découverte du film par le public : il s'agit aussi d'un malentendu sur le projet même du film, dans le contexte du Portugal révolutionnaire.

---

[68] Outre que dans un roman il n'y a pas que des dialogues, le problème pouvait être, pour Oliveira, que dans le roman *Amour de Perdition*, les dialogues sont relativement rares. Les amants ne se parlent quasiment pas, mais s'échangent des lettres ; ce sont surtout les personnages secondaires qui parlent, et évidemment Camilo, *« qui parle tout le temps, pour notre éclaircissement ou pour notre obscurité »* (Joao Bénard da Costa, op. cité).

[69] Souligné par nous.

[70] Joao Bénard da Costa, 2004, texte cité.

[71] Dans l'*Encyclopédie du Cinéma* de Roger Boussinot (Bordas, 1980), par exemple, on lit : *« Durant toute cette période* [les années 1930 à 1960]*, c'est encore Manoel de Oliveira qui, à l'écart de la production officielle, donne l'oeuvre la plus artistique, mais seulement dans la mesure où il peut, en solitaire, la mettre au monde* (...). *Les conditions économico-politiques l'empêchent d'atteindre le grand public et en font une œuvre confidentielle. Et cependant, comme on l'a dit,* 'c'est Oliveira seul, finalement, qui représente l'histoire du cinéma dans ce pays' ».

***Le témoignage rétrospectif de Manoel de Oliveira : « Une lutte terrible »***

*Amour de Perdition* reste encore aujourd'hui, pour Manoel de Oliveira, le souvenir d'une *« lutte terrible »* au Portugal puis d'un soutien décisif de la part de la critique étrangère, et avant tout française.

Ecoutons ce qu'il nous en dit dans un entretien de 2003[72] :

> « Amour de Perdition *a été une lutte. Une lutte terrible ! Le film ne va pas finir, entendait-on partout.*
> *Et quand on pense que j'ai du le tourner en 16 mm ! ... et avec deux versions, une pour la télévision, en cinq épisodes d'une heure, chaque épisode comprenant une présentation (...) et une autre pour le cinéma »*[73].

Seule la critique étrangère, la critique italienne d'abord, puis française surtout, a sorti *Amour de Perdition* de cette malédiction, aux yeux du cinéaste, lui apportant un soutien décisif au point de décider de sa carrière de cinéaste :

> *« C'est à Florence, d'abord, qu'*Amour de Perdition *a commencé à recevoir une critique extraordinaire, sans que cette critique italienne ait toutefois la même répercussion que, un peu plus tard, la critique française. A Paris, la critique fut magnifique, ce qui a enclenché un processus de reconnaissance mondiale*[74]. *C'était la deuxième fois qu'un film portugais passait en Amérique, le précédent étant celui, déjà, de l'*Amour de Perdition de Pallu[75].

---

[72] Entretien avec Manoel de Oliveira, Porto, 17 janvier 2003.

[73] Entretien avec Manoel de Oliveira, 17 janvier 2003.

[74] Rappelons les dates « françaises » *d'Amour de Perdition* : avant-première française, à Paris, le 1er mai 1979 ; sortie commerciale en salles, le 13 juin 1979 ; nouvelles projections dans une rétrospective Oliveira à Paris, 23 janvier 1980.

[75] Avant *l'Amour de Perdition* d'Oliveira, le Portugal compte deux adaptations cinématographiques (au sens strict) du roman de Camilo Castelo Branco. La première adaptation, de 1921, est le film muet de Georges Pallu, un cinéaste français venu renforcer, avec une équipe technique venue de Pathé, la seconde mouture de *Invicta Film*, société de production par laquelle, de 1918 à 1924, Porto fut la capitale du cinéma au Portugal. *« Les caméras d'Invicta Film sont à la Casa da Portela et à la Casa do Engenho Novo, à Paços de Brandao, dans les terres de Feira, dans les environs de Porto, à Viseu et à l'Université de Coimbra, avec Maurice Laumann pour la lumière et Georges Pallu pour la réalisation, pour enregistrer sur celluloïd les images d'*Amour de Perdition, *le plus célèbre et populaire roman de Camilo, adapté par Guedes de Oliveira et avec une partition musicale d'Armando Leça »*, écrit Luis de Pina. *« Après un litige avec les héritiers de Camilo, le film fut triomphalement montré, pour la première fois, au cinéma* Olympia *de Porto le 9 novembre 1921, puis à Lisbonne, au cinéma* Condes, *sept jours plus tard »* (*Historia do cinema português*, Lisbonne, 1984).
La seconde, de 1943, est le film parlant d'Antonio Lopes Ribeiro, un des principaux cinéastes liés au régime salazariste, pour lequel il réalisa en 1937 le « film de régime » *La Révolution de Mai,* production directe du Secrétariat à la Propagande Nationale. Ce second *Amour de Perdition* du cinéma portugais (projeté le 12 octobre 1943 au Trindade à Lisbonne) *« conduit plus à la logique de récit visuel qu'à la tentative de capter l'excès camilien »*, écrit Luis de Pina, qui relève, pour ajouter aux problèmes généraux de « l'adaptation » que *« Camilo n'est pas un écrivain visuel ».*

*J'ai gagné cette lutte, et c'est grâce à la France que je l'ai gagnée*[76].
*J'avais, en 1931, bénéficié du soutien apporté à mon premier film par Emile Vuillermoz, critique de cinéma et de musique au journal parisien* Le Temps.
*Un deuxième soutien décisif est venu, de la France, pour* Amour de Perdition.
*Sans ces deux cas, je ne sais pas si je serais là, devant vous, comme réalisateur. Et j'ai de la gratitude pour ceux qui savent et qui ont su reconnaître mon travail »*[77].

### *1931, le précédent de Douro,* Travail Fluvial

Puisque Manoel de Oliveira le met au même niveau stratégique, dans le développement de sa carrière, que *« le deuxième soutien décisif »* de 1979 (*Amour de Perdition*), revenons sur le précédent de 1931 (*Douro, Travail Fluvial*).

Une quarantaine d'années avant la polémique d'*Amour de Perdition*, son film « avant-gardiste », un court-métrage sur l'activité des travailleurs des rives du fleuve Douro à Porto, inspiré par *Berlin, symphonie d'une grande ville* de Walter Ruttmann faisait simultanément l'objet d'un rejet du public lisboète et de l'approbation d'un aéropage d'intellectuels et de critiques, réunis dans un Congrès international de la critique, et desquels faisait partie l'écrivain italien Luigi Pirandello - Pirandello qui se trompa un moment, jusqu'à être mieux informé des mœurs locales, sur le sens (qu'il interpréta d'abord comme une approbation) qu'il convenait de donner au fait que les spectateurs tapaient des pieds sur le plancher du « Salon central », à la fin de la projection de *Douro, Travail Fluvial*.

Voici l'histoire de ce soutien étranger apporté en 1931 à *Douro, Travail Fluvial*, tel que Manoel de Oliveira nous en fait le récit dans un entretien de 1994 :

« *La première version de mon film* Douro Faina Fluvial, *qui fut présentée à Lisbonne, en septembre 1931, au 5ème Congrès international de la critique, était muette, et fut projetée sans accompagnement musical. J'étais à Lisbonne avec un groupe d'athlétisme, nous avions une compétition à Lisbonne.*
*Le film avait été envoyé dans un laboratoire de Lisbonne, où Antonio Lopes Ribeiro, organisateur de la partie 'cinéma' du Congrès, en vit les rushes. Il s'est présenté à moi à la gare :* - J'ai vu une partie de votre film. Il faudrait qu'il soit prêt pour être présenté au Congrès. - Je ferai mon possible, je suis au montage', *lui ai-je répondu.* - Vous ferez votre impossible !', *a-t-il ajouté. Et j'ai fait vite !*
*Il me questionna sur la question de la musique, à quoi je répondis que j'étais un puriste. 1931, c'était l'année de* A Severa, *le premier film sonore portugais*[78]. *Le sonore, pour moi, c'était compliqué. J'avais vingt- deux ans, presque vingt-trois.*

---

[76] Sans mettre en doute l'extrême sincérité de ce propos de Manoel de Oliveira, je ne mésestime pas que c'est, précisément, à un français admirateur de ses films qu'il l'adresse.

[77] Entretien avec Manoel de Oliveira, 17 janvier 2003.

[78] *Douro, Travail Fluvial*, version muette, fut projeté le 21 septembre 1931, au Congrès international de la critique, en accompagnement de *A Severa,* film de José Leitao de Barros, montré pour la première fois au cinéma Sao Luiz de Lisbonne, le 18 juin 1931. Une seconde version de *Douro, Travail Fluvial*, sonore, avec une partition musicale de Luis de Freitas Branco, fut projetée le 8 août 1934, au cinéma Tivoli, à Lisbonne et au cinéma Sao Joao, à Porto, cette fois en accompagnement de

*C'est le Congrès qui m'a sauvé. La présentation de ce film avant-gardiste, aux spectateurs portugais du Congrès a été ratée, le film ne correspondant pas aux façons de faire habituelles pour ces gens.*
*Et il y avait surtout dans le film cette idée, absolument anti-touristique, de montrer les travaux pénibles des travailleurs des rives du fleuve : quelque chose à ne pas montrer à des intellectuels étrangers !*
*Je me souviens du bon accueil du film par un écrivain italien*[79] *et par Emile Vuillermoz, qui était rédacteur au* Temps. *C'est Lopes Ribeiro qui me l'avait présenté, et il était sympathique :* - Le cinéma, c'est très bien pour les jeunes gens, *me dit-il,* 'les gens plus âgés sont trop contraints par la culture ancienne. Ils ne trouvent pas la culture cinématographique, ils la chargent d'un habit littéraire, alors que le cinéma est un art nouveau.
*J'étais d'accord avec cette vision : c'est bien ce qui s'est passé à ce moment-là. Le cinéma est quelque chose de spécifique. Vuillermoz avait une très exacte pensée pour ce moment-là »*[80].

### *1976-1978, la polémique portugaise qui précède la sortie d'*Amour de Perdition

On l'a dit, *Amour de Perdition* a été *« grossièrement reçu au Portugal quand il fut montré par morceaux, sur de petits écrans, et en noir et blanc, à la télévision en 1978 »*[81].

En 1984, Luis de Pina, alors directeur de la Cinémathèque portugaise, écrivait que le film :

> *« présenté dans une atmosphère de polémique à la RTP en 1978, encore en copie noir et blanc, a scandalisé le pays, mais provoqué de grandes et curieuses modifications d'opinion quand il a été vu en 1979 au festival de Figueira da Foz* [le festival portugais de cinéma indépendant, né dans la suite d'Avril], *et un peu plus tard, à sa sortie en salle au* Quarteto [la salle art et essai de Lisbonne, alors], *le 24 novembre de cette même année »*[82].

Relevons d'ores et déjà qu'une telle présentation des choses (on l'argumentera plus loin), c'est le succès du film à l'étranger qui s'intercale entre ces deux échéances portugaises,

---

Gado Bravo, d'Antonio Lopes Ribeiro. Notons que Manoel de Oliveira, soixante ans plus tard, en fit un nouveau montage, accompagné d'une nouvelle musique, contemporaine, *« pour qu'une musique moderne s'accorde à ce film moderne »*, troisième version projetée le 2 mars 1994.

[79] Il s'agit de Luigi Pirandello.

[80] Entretien avec Manoel de Oliveira, Paris, 27 février 1994.
Cet accueil du film par le critique du *Temps* aurait pu provoquer une destinée commerciale en France, sans le contrôle politique de la principale autorité salazariste de la culture, Antonio Ferro, qui bloqua pendant un an une lettre du journal parisien L'Intransigeant qui, possédant un cinéma, voulait acheter le film. Lettre qui ne parvint pas à Manoel de Oliveira, qui ne l'apprit que plus tard par Antonio Lopes Ribeiro : *« En fait, Antonio Ferro n'aimait pas beaucoup montrer cette chose qu'était* Douro, Travail Fluvial. Aniki-Bobo, *mon long-métrage de 1942, est le seul film qui ait correspondu à son espoir »* (entretien du 27 février 1994).

[81] Joao Bénard da Costa, 2004, texte cité.

[82] Luis de Pina, 1984, op. cité.

de la fin 1978 (la diffusion en épisodes à la RTP) et de la fin 1979 (la projection du film en festival et la sortie en salles).

Le film n'est pas donc compris quand il sort à la télévision portugaise, dans ces très mauvaises conditions, effectivement, pour un film destiné à être découvert en salle de cinéma, en séance intégrale, en couleur et sur grand écran.

Mais il s'agit de plus, car une campagne de presse précède : ce qui est remarquable dans cette *« lutte terrible »* dont parle Manoel de Oliveira, c'est que les attaques contre le film commencent *dès que le film est en projet*, et pas seulement quand il soit découvert pour lui-même.

***Une campagne très hostile contre le film***

Pour donner un exemple de la tonalité de cette campagne, relevons dans la presse de juillet 1977[83], soit 16 mois avant sa diffusion en version télévisée, ce type de commentaires, chiffres à la clé, sur le fait que le tournage s'en déroule *« à une moyenne quotidienne de 3 minutes et 54 secondes de film utile »*, en semblant s'étonner qu'à ce rythme *« le film ne soit pourtant pas arrêté »* :

> *« Que se passe-t-il avec* Amour de Perdition *? Les interruptions successives du tournage d'une des œuvres les plus dispendieuses de l'Histoire du Cinéma Portugais justifient la question. Jusqu'à présent, presque 10.000 contos*[84]*, 80% du travail de tournage est déjà effectué, ce qui correspond à plus de quatre heures et demie de projection »*[85].

Dans combien de pays pense-t-on qu'un journal pas même spécialisé dans le domaine cinématographique puisse mobiliser et intéresser ses lecteurs, à la seconde près, sur le temps moyen quotidien de pellicule effectivement tournée d'un film en préparation sur un grand roman de la littérature nationale ?

C'est en tous les cas possible au Portugal, où, dès le début de son processus, le film a été l'objet d'une campagne de presse très hostile, qui n'est pas une innocente campagne menée par des journalistes, mais qui trouve aussi ses bases dans les rivalités qui traversent le milieu des cinéastes eux-mêmes : rivalités politiques et idéologiques autant que rivalités générationnelles, qui engagent les arbitrages, selon les rapports de forces, que peuvent imposer les cinéastes qui ont pu se placer en position de gestion administrative du jeune Institut du Cinéma Portugais[86].

---

[83] Le journal *Opçao*, du 27 juillet 1977, en ouverture d'un entretien avec son réalisateur, qui paraît sous le titre *« Amour de Perdition : un film tourné vers l'avant ou vers le passé ? »*

[84] Le conto vaut 1000 escudos, monnaie portugaise d'avant l'adoption de l'euro.

[85] Après montage définitif du film, sa version cinématographique durera 4 h25, et sa version télévisée à épisodes 4h47.

[86] Institué par une loi de 1971 et créé en 1973, l'Institut Portugais de Cinéma, doté d'un système de financement des films « à fonds perdus » fondé sur une taxe sur la billetterie des salles, n'entre en fonctionnement véritable qu'après le 25 avril 1974, dans une conjoncture où sa commission administrative est soumise aux fluctuations des rapports de force entre les coopératives de cinéastes qui se sont constituées à partir d'Avril, et qui sont très politisées : certaines liées au Parti communiste, d'autres au Parti socialiste, d'autres à diverses sensibilités de l'extrême gauche révolutionnaire. Des

Cette campagne hostile combine deux axes centraux.

Le premier axe est la mise en avant du coût du projet, au nom du tort que cette mobilisation de fonds provoquerait à l'égard de (plus) jeunes cinéastes qui cherchent à réaliser des films (quand il commence le projet d'*Amour de Perdition*, Oliveira a 68 ans), argument qui conduit à ces mises en causes corollaires qui portent (comme on vient d'en donner un exemple) sur les interruptions de tournage et les rythmes de tournage.

On parle dans la presse du *« plus grand budget jusqu'alors utilisé dans une production nationale de cinéma »*, avec *« plus de 90 décors, 500 costumes, 60 acteurs, 50 techniciens, et des tournages en extérieur à Viseu, Coimbra, Porto, Vila Real et Lisbonne »*[87].

Le second axe est le doute jeté sur la légitimité même qu'il y aurait à prendre pour sujet et pour base du film le roman d'un auteur *« que beaucoup de gens considèrent comme excessivement daté »*[88] dans un pays qui, de surcroît, vient de connaître une sorte d'accélération du temps, du fait du processus révolutionnaire ; en clair, que le projet du film soit contre-révolutionnaire, ou, a minima, non révolutionnaire.

On voit bien cette combinaison des deux argumentations dans une question que pose le rédacteur du journal *Opçao* à Manoel de Oliveira :

> *« Il y a la crainte que le choix d'un thème comme celui d'*Amour de Perdition, *un choix fait quelques mois après que se soit produite au Portugal une révolution démocratique et socialiste, constitue un recul. Ensuite, il y a ceux qui ne sont pas d'accord avec l'attribution de milliers de contos à ce projet, quand beaucoup de jeunes réalisateurs luttent dans les plus grandes difficultés pour faute d'argent »*[89].

### *1978. La polémique annoncée, avant même la diffusion télévisée*

Une des conséquences de la « lutte terrible » autour de la production du film fut que, en raison de la réduction du budget du film, et outre l'obligation de le tourner en format 16 mm, Oliveira fut contraint de passer un compromis avec la télévision, la RTP[90]. Une sortie

---

cinéastes siègent à la direction de l'Institut Portugais de Cinéma quand le projet d'*Amour de Perdition* y est présenté.

[87] *O Jornal*, 18 février 1977.

[88] *Opçao*, 27 juillet 1977. A quoi Manoel de Oliveira répond sans se démonter que *« s'il y a beaucoup de gens qui pensent cela, il y en a beaucoup qui ne le pensent pas »* et que précisément, lui, appartient à la seconde catégorie : « Amour de Perdition *est une œuvre exceptionnelle. Camilo est un écrivain exceptionnel. Le roman est extraordinaire et mérite, réellement, être repris ».*
Pour les ennemis de l'*Amour de Perdition* d'Oliveira, on renvoyait cinématographiquement *Amour de Perdition* renvoyé au passé, et aux deux versions existantes, la version muette de Georges Pallu (1923) et la version parlante d'Antonio Lopes Ribeiro (1942), deux versions s'inscrivant dans une pure tradition d'adaptation cinématographique, au sens illustratif du terme.

[89] *Opçao*, Lisbonne, 27 juillet 1977.

[90] La RTP est entrée pour 3000 contos dans un budget prévisionnel de 12000 contos, qui s'est trouvé alourdi de 30%. Dans cet arrangement, elle impose au cinéaste une sortie télévisée, qui sera antérieure à la sortie en salle.

télévisée était donc prévue, dans une version différente, et par épisodes. Elle eut lieu le 19 novembre 1978.

Le 22 juin 1978, le quotidien *Diario de Lisboa* (c'est un exemple, on pourrait en mobiliser bien d'autres, équivalents) annonce à ses lecteurs le projet de diffusion télévisée du film, en six épisodes, de 50 minutes chacun (en réalité, ce seront quatre épisodes, de soixante dix minutes chacun[91]) et prévient :

> *« Malheureusement, le public de télévision sera privé d'un des attributs du film qui nous garantissent qu'il soit d'exceptionnelle qualité : la couleur*[92]*. Mais attention, que ceux qui se réservent pour voir le film au cinéma ne pensent pas qu'ils assisteront à la re-position colorée de ce que la télévision va montrer, dès lors qu'il y a des différences entre les deux pellicules ».*

Mais il ouvre en même temps, cinq mois avant la diffusion télévisée, une polémique sur la forme même du film. Après avoir reproduit les déclarations d'intention du réalisateur, qui fait état de son option pour la théâtralité et la picturalité, plutôt que pour le mouvement et pour l'action :

> *« J'ai autant que possible pris le parti de respecter le livre (...). Ainsi, il y aura des scènes assez longues et avec peu de mouvement, j'ai donc fuit presque complètement l'action extérieure, afin d'intensifier l'action intérieure »,*

le journal les commente déjà comme un geste de « défiance implacable » du réalisateur vis-à-vis du public :

> *« Les affirmations du cinéaste nous donnent l'idée du chemin risqué qu'il a choisi dans la rencontre avec le public, lequel sera défié implacablement, à combattre les préjugés esthétiques acquis par le vice des effets faciles de la production cinématographique courante.*
> *Enfreignant la règle générale de l'apparence du mouvement à tout prix, Manoel de Oliveira s'obstine à ramer contre le courant, faisant de la caméra un œil pénétrant dont la fixité parvient à assumer un caractère provocateur, conduisant un type déterminé de spectateurs à l'exaspération »*[93].

***Des attaques internes au milieu du cinéma***

*« Encore une lutte désespérée du cinéaste Manoel de Oliveira »,* titre le *Jornal de Noticias,* le quotidien de Porto, le 8 mars 1977, sous la signature d'Alves Costa, le critique de cinéma et animateur du Cine-Clube de Porto, dans un article de vif soutien à l'entreprise du cinéaste.

---

[91] Le film de télévision dure au total une vingtaine de minutes de plus (4 heures 47, contre 4 heures 25) que la version cinématographique.

[92] Les émissions de la RTP (la télévision publique, alors) sont restées en noir et blanc jusqu'au 7 mars 1980.

[93] *Diario de Lisboa,* juin 1978.

Il y a un grand climat d'hostilité au film, dans le milieu cinématographique lui-même. Rappelons le témoignage qu'en fait Joao Botelho :

> *« La moitié des gens du cinéma portugais étaient opposés au vieux maître quand il voulait faire* Amour de Perdition *et y mettre, à leurs yeux, tant d'argent. Ils n'avaient pas compris que la révolution, c'était aussi la forme »*[94].

En effet, la polémique antérieure à l'approche de la diffusion télévisée n'aurait pas atteint cette vigueur si elle n'avait pas eu de bases internes à la profession du cinéma.

C'est par des limitations économiques que sont organisés des obstacles à la réalisation du film, dans le contexte de la division du Centre portugais de cinéma désormais divisé en trois coopératives. On oblige le cinéaste à rétrocéder une partie du budget qu'on lui a attribué dans le cadre du Centre, de sorte que le milieu du cinéma, alors très politisé, n'est pas sans responsabilité dans le processus de la sortie préalable à la télévision, ce qui peut apparaître comme une trahison de ce projet cinématographique :

> *« J'avais le budget, et le Centre m'a dit qu'il fallait désormais répartir ce budget. Or c'était un budget qui ne suffisait déjà pas pour un film d'une durée de plus de quatre heures. Sur six millions d'escudos qui m'étaient attribués, ils m'ont retiré deux millions »*[95].

Des cinéastes qui dirigent alors l'Institut portugais de cinéma ont pu être accusés de ne pas avoir soutenu la sortie du film à Paris.

***Un réalisateur qui fait face, au nom de la prétention, dans ses films, à « atteindre la réalité portugaise »***

*« Je me sens dans le plein droit de faire un film comme* Amour de Perdition *»* : le réalisateur, ferme sur ses principes mais pédagogue dans ses arguments, fait face sur les deux fronts.

Sur celui du coût présumé faramineux du film, d'abord, en défendant le caractère finalement artisanal et très économe de moyens de son film :

> *« Le pays est pauvre, le film est cher, mais le pays n'est pas pauvre par conséquence du fait que le film est cher. Le film est cher par conséquence du fait que le pays est pauvre, ce qui est différent.*
> *Par comparaison à un quelconque autre pays qui aurait monté un système de production, le coût de ce film est ridicule. Les conditions dans lesquelles ce film a été réalisé sont les plus modestes. Un film de ce type aurait exigé, pour le moins, d'être tourné en 35 mm : il est tourné en 16 mm. Les décors sont limités au strict nécessaire, et quasiment proches de l'improvisation. Tout est limité au maximum de l'économie. On ne pourrait faire meilleur marché. On*

[94] Entretien avec Joao Botelho, 16 janvier 2003.

[95] Entretien avec Manoel de Oliveira, 17 janvier 2003.

BU LILLE I

*doit éviter tout ce qui serait de grandes dépenses, contrairement à ce qui se dit ici et là »*[96].

Il fait face sur le front du prétendu caractère « non révolutionnaire » de son projet, ensuite, en défendant le projet d'*Amour de Perdition* comme un projet interne à la réalité portugaise, - argument de fond dans une situation politique dans laquelle les artistes, et inclusivement les artistes de cinéma, se sont placés à la quête d'un Portugal réel qui aurait été caché par le folklore et la propagande salazariste, - et comme un projet d'artiste de fiction dont le devoir, comme artiste libre, est de ne céder ni à la démagogie ni à la tyrannie de la conjoncture, ou encore à l'indifférence aux œuvres du passé :

*« Beaucoup de films ont été faits sur la révolution, et même pour la télévision, films qui ont beaucoup de mérites, jusqu'au mérite du document. Ils ont beaucoup d'intérêt. Mais on ne peut pas en rester à faire toujours la même chose. Ce serait fatigant, et il y a bien des manières de faire.*
*Une d'entre elles est de faire contraster les époques, pour mieux les analyser. Indépendamment de cela, je suis la direction de ce pour quoi je me sens réellement incliné. Je ne fais pas des films pour ce qui se trouve être d'opportunité ou démagogique, ou plus avantageux, ou pour ce qui intéresse le plus dans le moment.*
*Ce que je prétends faire dans mes films, c'est atteindre la réalité portugaise. Et j'entends que* Amour de Perdition *fasse partie de cette réalité. Nous avons besoin, souvent, d'aller un peu en arrière pour comprendre qui nous sommes »*[97].

Il est très significatif que ce soit dans la suite immédiate de cette « défense » (et notamment de cet argument selon lequel *« nous avons besoin, souvent, d'aller un peu en arrière pour comprendre qui nous sommes »)* que Manoel de Oliveira présente, ce 27 juillet 1977, trois ans seulement après le 25 avril, ce qu'il annonce comme son projet suivant *Nao* - qui ne sera réalisé que treize ans plus tard, en 1990, sous le titre *Non, ou A Vao Gloria de Mandar* [Non, ou la Vaine Gloire de Commander], mais qui est déjà très précis dans son esprit, puisqu'il en parle déjà comme un :

*« film de fiction qui repose sur des données historiques* (...). *Quatre guerres perdues, la guerre de Viriate contre les Romains, une guerre avec les Espagnols, la bataille de Toro, celle d'Alcacer Quibir et, ensuite, les guerres coloniales »*[98].

C'est son film du bilan de deux mille ans d'histoire portugaise, en même temps qu'une intervention sur le 25 avril. Oliveira avec la présentation de ce projet de *Non* (il a déjà en tête, très précisément, la structure qui sera celle du film réalisé en 1990) administre, contre le jugement de conservatisme et de passéisme de son contradicteur, que son art cinématographique est complètement un art du présent.

---

[96] Manoel de Oliveira, dans *Opçao*, Lisbonne, 27 juillet 1977.

[97] *Opçao*, 27 juillet 1977.

[98] Manoel de Oliveira, dans *Opçao*, 27 juillet 1977.

Oliveira fait face, enfin, dans l'exercice de ce qu'on appellera plus loin « les vertus paradoxales de la précarité ».

Le cinéaste, qui doit résister aux interruptions que le manque d'argent provoque dans le tournage, tente de tirer un parti artistique de ces limitations économiques, c'est-à-dire de transformer la négativité de ces conditions économiques très serrées en exercice de l'imagination et en « trouvailles extraordinaires » :

> *« J'ai eu de très grandes difficultés pour finir la production de ce film. J'ai du ajouter au budget initial de l'argent que la Fondation Gulbenkian m'a donné pour le finir. J'ai du faire des réductions dans mes projets, et m'adapter aux conditions économiques très serrées. C'est très fécond* (...).
> *Et j'aime bien faire le contraire de ce qu'on fait d'habitude. On montre d'habitude ce qui est le plus spectaculaire. Je fais le contraire, car je compte sur l'imagination du spectateur. Pour* Amour de Perdition, *il me manquait le bateau : pas de bateau sur le fleuve ! Et bien, on va montrer le ciel ... »*[99].

***La perdition du film par la diffusion télévisée***

*Amour de Perdition, Mémoires d'une Famille,* fut montré à partir du 19 novembre 1978, en épisodes, par la télévision (la RTP l'avait co-produit, elle en imposait la diffusion), un an avant sa sortie en salle de cinéma à Lisbonne, le 24 novembre 1979.

Les émissions de la télévision publique étant restées en noir et blanc jusqu'au 7 mars 1980, le film de Manoel de Oliveira y fut montré amputé de ses couleurs, ce qui ne manquait pas de faire problème pour un film qui emprunte à l'esthétique du tableau (dans le double sens théâtral et pictural). S'y ajoutait, pour le spectateur du petit écran, la difficulté d'affronter, à la télévision, de longs plans séquences, d'une dizaine de minutes quelquefois (les plus longs duraient l'entièreté du temps alors permis par un magasin de film 16mm).

Le film est donc d'autant moins compris et accepté que l'esthétique d'Oliveira est antagonique à celle du petit écran. S'y ajoute le début du phénomène d'engouement du public de télévision pour le feuilleton brésilien, ou « telenovela », qui repose sur une matrice de narration très éloignée[100].

Les conséquences en furent considérables et désastreuses pour le destin du film au Portugal, jusqu'à la découverte du film à l'étranger au printemps 1979 :

> *« Les réactions furent explosives, ce que, dans une certaine mesure on peut comprendre car aucune esthétique n'était plus étrangère à celle de la télévision que l'esthétique de ce film (et qui plus est tourné en couleurs mais projeté en noir et blanc, puisque à l'époque il n'y avait pas de télévision couleur au Portugal).*
> *On parla d'attentat à Camilo, d'outrage à la littérature portugaise ; on ne pouvait comprendre que l'homme qui avait tourné* Aniki-Bobo *tournait maintenant « Aniki-Gaga ». Peu de spectateurs s'élevèrent pour défendre le film jusqu'à ce qu'en 1979, il fut présenté à l'étranger et reçut des acclamations unanimes »*[101].

---

[99] Entretien avec Manoel de Oliveira, 17 janvier 2003.

[100] On reviendra sur ce phénomène, qui touche le Portugal à partir de 1976, dans la 3ème partie : « La *telenovela* comme matrice de fiction dominante » (page 470).

[101] Joao Bénard da Costa, op. cité, 1991.

De ce malentendu majeur de sa découverte en diffusion télévisée, il reste des conséquences, encore aujourd'hui, au Portugal, dans l'appréciation de ce film dans le public portugais, même lettré.

### *L'accueil d'*Amour de Perdition *en France et la redécouverte d'Oliveira*

Une avant-première d'*Amour de Perdition* eut lieu le 1er mai 1979 à Paris, dans le cadre d'une « Semaine des *Cahiers du Cinéma* », et le film sortit commercialement le 13 juin 1979. Cette sortie, avec celle de *Tras-Os-Montes*, provoque un véritable engouement de la critique pour le film.

D'un côté, l'enthousiasme de la critique déborde largement le seul domaine des revues de la critique spécialisée et de la cinéphilie.

La presse non spécialisée à grand tirage parle d' *« événement cinématographique »*. Le quotidien populaire *France-Soir* écrit : *« C'est un chef d'œuvre »*. L'hebdomadaire VSD dit *« ne pas voir comment on pourrait faire plus beau qu'*Amour de Perdition *»*. Le critique de cinéma du magazine féminin *Elle* écrit :

> *« Il s'agit de l'événement cinématographique de cet été et probablement de l'année et peut-être bien de quelques années encore ! (...).*
> *Je suis certain que comme moi, vous basculerez dans l'enchantement d'un cinéma qui ne ressemble à aucun autre parce que les sentiments y sont décrits dans leur nudité fascinante »*[102].

De l'autre côté, cet enthousiasme scelle, dans la critique spécialisée, qu'il s'agisse de la presse quotidienne ou des revues de cinéma, un véritable processus de re-découverte française d'Oliveira, à partir d'une reconnaissance de la novation que *Amour de Perdition* représente quant aux relations entre texte romanesque et cinéma. On voit cette critique, pour la première fois sans doute aucun, inscrire, Oliveira dans la grande histoire du cinéma mondial. Ainsi le critique du *Monde* écrit[103] :

> *« Oliveira réinvente un art perdu, celui des grands primitifs français, américains pour qui le cinéma était bien plus qu'un art, codifié, embaumé, promis à la sémiologie : une façon inimitable de regarder vivre les êtres et le monde, un battement de cœur, un élan vers les cimes ».*

En France, le grand intérêt que l'opinion nourrit, depuis le 25 Avril, pour les événements révolutionnaires de 1974 et 1975 ne constitue nullement un obstacle, mais fonctionne au contraire comme un cadre favorable à la découverte de films portugais qui sont porteurs d'inventions formelles.

A la différence de ce qu'on observe dans la presse portugaise, la nouveauté politique du Portugal révolutionnaire fait plutôt bon ménage avec l'image cinématographique renouvelée, et artistiquement réfractée, que les cinéastes portugais du moment en apportent : des films d'Oliveira sont présents à Paris dès 1974 (au cinéma *Olympic* de Frédéric Mitterrand), au festival de la Rochelle en 1975, à Poitiers en 1977, dans le cadre de cycles qui s'intéressent à la situation du cinéma portugais au lendemain du 25 Avril.

---

[102] Philippe Collin, *Elle* du 16 juillet 1979, cité par Jacques Parsi, dans *Manoel de Oliveira. Cinéaste portugais. 20ème siècle*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 2002.

[103] Louis Marcorelles, *Le Monde* du 16 juin 1979, cité par Jacques Parsi, op. cité, 2002.

Dans les années précédent le 25 Avril, Oliveira n'était toutefois pas un inconnu en France : on pouvait voir des films de lui en 1972, dans une manifestation organisée par le Ciné-Club de Nice, qui présentait onze longs-métrages du « jeune cinéma portugais ». La Cinémathèque française d'Henri Langlois lui avait consacré une rétrospective en 1965. C'est au milieu des années soixante que, dans cette réception internationale, était d'ailleurs apparue, en dépit du caractère atypique et empêché de sa carrière, la notion d' « œuvre » d'Oliveira, avec les effets, qu'on connaît bien, de l'enchaînement, festival important après festival important, cinémathèque nationale après cinémathèque nationale, de ces phénomènes de « reconnaissance » : Festival de Locarno, en 1964, avec des échos immédiats dans Les Cahiers du Cinéma en France[104] ; Cinémathèque de Lausanne en 1964 ; Cinémathèque Française en 1965. Enchaînement qui n'est pas sans « accidents », puisque *Le Passé et le Présent*, en 1972, est refusé par le Festival de Cannes[105] (comme *Benilde ou la Vierge-Mère* le sera, en 1975, au Festival de Berlin).

***Avec le double choc de l'Avril portugais et du geste artistique d'*Amour de Perdition, *l'interruption d'un cycle de marginalisation relative par la critique***

Mais c'est l'accueil à Paris *d'Amour de Perdition,* servie par la conjoncture d'Avril, qui constitue le tournant décisif dans la reconnaissance définitive d'Oliveira comme un grand cinéaste. Et cet accueil scelle pour longtemps l'alliance, stratégique pour le cinéma portugais, entre celui qui incarne alors la position critique des *Cahiers du Cinéma*, le français Serge Daney, et celui qui deviendra un peu plus tard le producteur d'Oliveira (avec *Francisca*, en 1980-1981), et qui pour l'instant n'est que son « passeur » et son distributeur en France, le portugais Paulo Branco.

De ce point de vue, s'interrompt, dans les représentations de la critique étrangère, la marginalisation du Portugal comme nation secondaire et périphérique, qui jusqu'à présent a desservi la réception française du cinéaste, et qui avait empêché de donner un caractère durable et assuré à sa visibilité auprès d'André Bazin, figure fondatrice des mêmes *Cahiers du Cinéma*. Et Serge Daney directeur des *Cahiers du Cinéma* dans cette seconde moitié des années 1970 pourra faire, tant à l'égard de Manoel de Oliveira que du cinéma portugais, ce que n'a pas fait, avant sa mort en novembre 1958, Bazin fondateur des mêmes *Cahiers*.

Oliveira en rend compte quand il évoque ses rencontres avec André Bazin (un Bazin déjà malade) dans les années 1950, au festival de Venise en 1956[106] d'abord, puis l'année suivante, en août 1957 à Porto, où Oliveira l'a invité chez lui. Il réfère une incertitude de la confiance du critique français dans son art (« *Je sais qu'il a une certaine sympathie pour moi.*

[104] Jacques Bontemps, en 1964, y rend hommage à « *l'exception portugaise* » qui, avec *La Chasse* (de Manoel de Oliveira) et *Les Vertes Années* (de Paulo Rocha) sauve le Festival de Locarno de 1964 « *des mauvaises intentions* » du reste de la sélection. Et Jean-Claude Biette publie des « Notes sur l'œuvre de Manoel de Oliveira » dans un numéro des *Cahiers du Cinéma* de février 1966, après la rétrospective de la Cinémathèque française.

[105] « *Je trouve convenable de le savoir* », souligne Manoel de Oliveira (entretien avec Manoel de Oliveira, 27 février 1994).

[106] Oliveira y présentait *Le Peintre et la Ville* (son premier film en couleur) dans une semaine de sélection de courts métrages qui précédait le festival lui-même, et André Bazin vit le film dans une projection spécialement organisée pour lui. *Le Peintre et la Ville* est sorti en France le 27 novembre 1956 à Paris en première parrtie d'un long-métrage français. Ce fut la première rencontre entre André Bazin et le cinéaste.

*Mais je pense qu'il ne croit pas complètement en moi »*[107]) à cette idée d'une distance mentale entre une France centrale et un Portugal périphérique et *« subsidiaire »*, trop souvent regardé « comme une province de l'Espagne » :

> *« Pour l'Europe, pour la France, le Portugal, c'est à l'extrêmité de l'Europe, c'est une province de l'Espagne. Il y a bien sûr quelques savants, quelques spécialistes qui s'y intéressent. Mais c'est un pays subsidiaire. Habiter Paris, ce n'est pas habiter Porto. Cela compte beaucoup.*
> *Et un film italien, russe, anglais, américain, çà va ... Un film espagnol, déjà ... Mais un film portugais ... »*[108].

***Le retournement critique, au Portugal, lié à l'accueil étranger du film***

Comme on l'a indiqué plus haut en citant le cinéaste, c'est l'accueil d'*Amour de Perdition* à l'étranger (à Florence, puis surtout à Paris, et enfin au festival de Rotterdam) qui va obliger le regard portugais sur le film à se modifier.

Le festival portugais de Figueira da Foz de 1979 est le premier lieu à se faire l'écho de la formidable réception française, et à procéder à un renversement critique. Puis Lisbonne et Porto vont suivre dans le processus de réévaluation du film, sans toutefois que les ennemis du cinéma d'Oliveira ne désarment :

> *« Au Portugal, c'était le désarroi. D'aucuns prétendaient que c'était une 'campagne payée', et on insinua le nom de la Gulbenkian. D'autres continuaient sur le vieux refrain des critiques fous des Cahiers du Cinéma. Toujours est-il que lors de la première du film dans les salles de Lisbonne* [en fait, à Lisbonne, dans une salle, le Quarteto. Le film sort aussi à Porto] *en novembre 1979, beaucoup de gens virèrent de bord et découvrirent dans l'œuvre les mérites qu'ils lui avaient refusés un an avant »*[109].

Il reste aujourd'hui quelque chose de cette mauvaise réputation qui fut alors faite au Portugal à *Amour de Perdition*. Le malentendu s'avère tenace, et persistant aujourd'hui, y compris dans les milieux cultivés.

## *Conclusion*

D'une part, le malentendu de 1978 n'a pas empêché *Amour de Perdition* d'être, comme on l'a souligné plus haut, 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, Joao Mario Grilo, Pedro Costa) et d'exercer une influence profonde sur leurs aînés (par exemple, le Paulo Rocha de *l'Ile des Amours*). D'autre part, la persistance du malentendu n'empêche pas le film de prouver sa capacité d'être un grand film populaire portugais ... dès lors qu'il est montré dans de vraies conditions aux portugais de condition populaire.

*Amour de Perdition* a donc, historiquement, rempli pleinement la première fonction (film de référence pour le cinéma portugais de ces années), comme il est susceptible,

---

[107] Entretien avec Manoel de Oliveira, 27 février 1994.

[108] Entretien avec Manoel de Oliveira, 27 février 1994.

[109] Joao Bénard da Costa, op. cité, 1991.

aujourd'hui, trente ans après sa réalisation, sinon de remplir une seconde fonction, au moins de tenir la promesse d'une capacité (une capacité à être un grand film populaire portugais).

***Une capacité à être un grand film populaire portugais***

On a éprouvé cette capacité d'*Amour de Perdition* à être un grand film populaire portugais à Lille le 7 novembre 2004[110].

L'hypothèse avait été faite que *Amour de Perdition* n'était pas seulement un film de référence pour comprendre et évaluer l'histoire des relations entre l'art du cinéma et l'art du roman ; mais que c'était un film susceptible de constituer un spectacle populaire pour des portugais de France, les hommes, qui exercent avant tout des métiers manuels de l'industrie, du bâtiment ou des travaux publics, mais surtout leurs épouses. Ils et elles, surtout, sont extrêmement attachés à l'histoire, cette *« histoire sensible »* comme disait l'une d'elles, que conte Camilo Castelo Branco, qu'ils en aient lu des extraits dans leur fréquentation de l'école, ou qu'ils aient lu le roman tout entier.

Ces potentiels spectateurs populaires d'origine portugaise ont été contactés, ni par le seul biais des courriers à leurs associations (qui ne quittent pas généralement la sphère de la direction de ces associations) ni seulement par une intervention sur leur radio associative (*Radio-Triunfo*, à Roubaix), mais par la rencontre directe, dans certains lieux de leur sociabilité du week-end, comme les bars des associations sportives ou comme des fêtes de musique populaire, à Roubaix et à Hem.

Le résultat fut que la moitié des plus de 120 spectateurs qui ont suivi la projection du film, entre 14h et 19h30, entracte compris, un dimanche après-midi de novembre 2004, à l'auditorium du Palais des Beaux-Arts de Lille, étaient des familles ouvrières portugaises ; l'autre moitié étant composée de cinéphiles de toutes origines, mais appartenant à la classe moyenne diplômée. Cette projection apportait l'expérience, devenue bien rare (sauf dans des projections spéciales en plein air en milieu rural), de rassembler dans la même salle - fût-ce dans le fonctionnement, dans l'expérience du spectateur, de registres de lecture différents - des spectateurs habituellement séparés en fonction de la segmentation des publics de cinéma, elle-même réglée sur une segmentation des œuvres, qui affecte désormais les salles.

En même temps, était confirmé le préjugé défavorable que le film traîne, depuis 1978, dans la petite bourgeoisie diplômée, d'origine portugaise, qui assure des fonctions d'enseignement ou d'administration consulaire autour de ce peuple d'origine portugaise, et qui en tient trop souvent encore pour le cliché du film « maçador » [ennuyeux, « rasoir »] : les enseignants de portugais de la ville n'étaient pas présents ce jour-là (et donc pas leurs étudiants)[111], quand des ouvriers l'étaient, dans un lieu (l'auditorium du Palais des Beaux-Arts de Lille) qui pourtant leur était inconnu, et dans lequel qu'ils s'étaient donc aventurés pour la première fois.

---

[110] Projection de *Amour de Perdition*, dimanche 7 novembre 2004, au Palais des Beaux-Arts de Lille dans le cadre de *Cité-Philo, 8èmes Semaines européennes de la philosophie*, avec *Cineluso, pour la connaissance du cinéma portugais* (Cycle Oliveira/Syberberg, deux grands cinéastes européens, dans le contexte de *Lille 2004, capitale européenne de la culture*).

[111] Certains d'entre eux en avaient été dûment et personnellement prévenus, quelque temps avant, lors de la remise du doctorat honoris causa de l'Université de Lille-3 au romancier portugais José Saramago, Prix Nobel de littérature. C'est à ce moment que certains ont confirmé leur peu d'enthousiasme pour ce film de Manoel de Oliveira.

Il était alors mis en évidence que, pour le spectateur populaire portugais, entraîné par la grande popularité du roman de Camilo et la grande adhésion à son récit, les partis pris esthétiques radicaux du film de Manoel de Oliveira ne constituaient en rien un écran à sa lisibilité et à sa popularité. Et que le spectateur populaire portugais identifiait dans ce film cette recherche de *« la réalité portugaise »* qu'Oliveira disait vouloir atteindre, quand il défendait, *« contre tous »*, comme le dit Joao Botelho son projet de « porter à l'écran » le livre de Camilo :

> *« Ce que je prétends faire dans mes films, c'est atteindre la réalité portugaise. Et j'entends que* Amour de Perdition *fasse partie de cette réalité. Nous avons besoin, souvent, d'aller un peu en arrière pour comprendre qui nous sommes ».*

Ce jour-là, le malentendu s'effaçait devant le « bien-entendre » le texte du roman de Camilo.

## *Conclusion générale du chapitre*

Dans un article de « bilan 1974-1977 » du cinéma portugais, paru dans le numéro 4 de la revue *M – Revista de Cinema*, le critique et cinéaste Antonio Pedro de Vasconcelos se questionnait sur ce qui résistait, en dehors d'un cinéma soumis *« aux fonctionnaires du contenu »*.

Et il répondait en attribuant aux seuls Oliveira et Reis la capacité à avoir, en *« trois années de cinéma »*, fourni *« de vrais exemples de cinéma expérimental et en même temps de rigueur formelle obstinée »* :

> *« A part cela - la 5ème division et les films militants -, quel cinéma s'est fait pendant ces trois dernières années ?*
> *Pour ma part, je connais seulement deux attitudes exemplaires : celle de Manoel de Oliveira et d'Antonio Reis »*[112].

Tenir, dans cette période, des propositions esthétiques audacieuses, poétiques chez Reis et théâtrales chez Oliveira, était une gageure, dans un pays que ses convulsions politiques conduisaient au risque de la dictature du contenu politique sur les œuvres cinématographiques.

Tenir le fil cinématographique d'une investigation sur le Portugal et sur l'être portugais (souvenons-nous du jugement de Pedro Costa : *« Oliveira, ce qu'il fait très bien : ce type qui souffre en marchant, en s'asseyant, en buvant du café ... Oliveira, si c'est portugais, cela n'existe pas sans Camilo. C'est portugais, comme Flaubert, ou Balzac, c'est français* (...). *Reis, c'est l'air du* Tras-Os-Montes. *C'en est la terre, c'en est l'eau, la géologie, le paysage. Reis, ce sont des films portugais tournés dans le Tras-Os-Montes*) les conduisait tous les deux au risque de tendre au spectateur portugais un miroir problématique dans lequel celui-ci n'aurait peut-être pas en toutes circonstances grand enthousiasme à se regarder.

Les aventures nationales et internationales de réception de *Tras-Os-Montes*, en 1976-1978, et de *Amour de Perdition*, en 1978-1979 ont illustré sur un mode amplifié, dans l'après 25 Avril immédiat, dans une conjoncture subjective exceptionnelle, un phénomène qui semble inscrit structurellement dans le mode de réponse de la société portugaise à la production de ses artistes : dans l'entre soi national, c'est l'*auto-piedade* [le déni de soi] qui conduit dans un premier mouvement au rejet, souvent brutal, de la haute valeur de ces productions ; après la sanction positive qui est apportée par le regard étranger, c'est l'empressement à corriger le premier geste, en célèbrant fièrement cette reconnaissance étrangère :

> *« C'est, comme de coutume, et comme Eduardo Lourenço l'a déjà dit à propos d'une autre grande œuvre,* 'laisser mourir avant de couronner, après' »,

écrivait Joao Bénard da Costa, cité plus haut, après le fiasco commercial du film *Tras-Os-Montes* à Lisbonne en 1976.

Sans aucun doute le cinéma est-il, au Portugal, parmi tous les arts, parce qu'il est *« aussi, par ailleurs, une industrie »* (selon la formule si souvent citée d'André Malraux) et parce qu'il peut être attendu de lui des schèmes d'écriture et de récit plus confortables que

---

[112] « Três anos depois », Antonio Pedro Vasconcelos, *M – Revista de Cinema*, Lisbonne, n°4, juin 1977.

ceux que proposent en général les réalisateurs du cinéma portugais, l'art où s'amplifient et s'exacerbent de tels mouvements.

On pourrait faire, en puisant dans les archives de presse que nous avons consultée, une belle collection de manchettes de la presse sélectionnées à partir de la thématique du *« cinema nacional homenageado fora »* [le cinéma national célébré à l'étranger], du *« filme português premiado fora »* [tel film portugais primé dans tel lieu à l'étranger] …

Ce mouvement se repère sur longue durée, mais il a été incontestablement amplifié dans cette période d'après 1974 parce que cette période était aussi, du fait du regard étranger qui s'est posé sur le cinéma portugais (et sur la révolution portugaise) à cette date, une très éminente période de reconnaissance du cinéma portugais sur la scène mondiale.

Le lien du cinéma portugais avec la question nationale portugaise passe donc par ces phénomènes de réception croisée.

Mais il passe aussi par la manière dont la question du Portugal est portée, dans l'entièreté de leurs parcours, par les cinéastes qui font ce cinéma, et lisible, au fil de ces parcours, dans les œuvres elles-mêmes.

2ème partie
Cinéastes et idée nationale
à l'épreuve de l'événement politique

# Chapitre 4

# La question du Portugal dans le parcours et dans l'œuvre de quelques cinéastes de référence

## Introduction

## « Il aurait pu être un grand boxeur, un des meilleurs d'Europe » 1964, *Belarmino,* de Fernando Lopes

On fera d'entrée une place particulière, à l'entrée de ce chapitre, à un cinéaste et à un film qui se situent en position particulière par rapport à l'angle qui est le nôtre : la présence de la question du Portugal dans l'œuvre de fiction portugaise d'après 1974. Il s'agit de Fernando Lopes et son premier long-métrage, réalisé en 1964 : *Belarmino.*

Pourquoi une position singulière faite à ce film, en forme de prologue ? Parce qu'on est en 1964, soit dix ans avant le 25 Avril ; parce qu'il ne s'agit pas non plus de fiction au sens strict ; et parce que *Belarmino* est un film décisif, un film pionnier, qui montre comment travaille, dans le cinéma portugais, dans la conjoncture des années soixante, une volonté de s'exprimer sur le Portugal.

### *Belarmino, premier long-métrage de Fernando Lopes*

Fernando Lopes est un cinéaste formé à l'école des ciné-clubs, puis, dès 1957[1], à l'école du reportage de télévision, et enfin à la *London School of Film Technique.* Avec *Belarmino*, il manifestait un style marqué par cette expérience, style que José Manuel Costa caractérise ainsi :

> *« Le signe distinctif de ce qui a été considéré chez lui comme relevant d'un certain réalisme était né à Londres (ainsi qu'à la télévision au Portugal), déjà imprégné d'une tradition journalistique et d'une volonté de fictionnalisation à travers le montage et le commentaire. Cela était bien différent de ce qui, en France ou aux Etats-Unis, se pratiquait alors, ou commençait à être fait par des hommes comme Rouch, Leacock, Pennebaker ou les frères Maysles : ce que l'on appelé le* cinéma-vérité *ou, de l'autre côté de l'Atlantique, le* cinéma direct (...).

[1] C'est une entrée très précoce à la télévision portugaise (RTP), qui a été créée en 1955.

*Nous dirions que Belarmino n'est ni un documentaire, ni du cinéma direct, ni même la combinaison des deux, mais plutôt une formule unique vers laquelle le cinéma d'autres pays ne se tournera que plus tard, hors de toute influence et de tout courant »*[2].

Il reste que le style de Lopes dans *Belarmino* est plus caractéristique de la modernité des nouvelles vagues des « sixties » que de la modernité des deux décennies suivantes, telle qu'on la retrouvera dans les œuvres qui vont constituer la matière de ce chapitre.

Belarmino constitue avec *Les Vertes Années*, de Paulo Rocha, réalisé un an plus tôt, *« le couple de films le plus beau et le plus emblématique du* cinema novo *»*, et marque *« l'entrée de Fernando Lopes dans le « groupe générationnel » des Productions Cunha Telles »*[3].

Le projet de ce film est issu de *« la lecture fortuite d'un compte-rendu du combat, à Londres, du boxeur Belarmino Fragoso (et de sa défaite) – l'article est cité en ouverture du commentaire du film »*[4].

## *Extraits du dialogue entre Belarmino Fragoso et Baptista Bastos*[5]

Commentaire (voix off) :
*« Il aurait pu être un grand boxeur, un des meilleurs d'Europe ? Peut-être même un champion des poids légers, et aujourd'hui il est quasiment un* pushing-ball.
*Belarmino Fragoso. Il est né champion. Et donc, par cette grâce ou cette malédiction de la naissance, il s'est rendu à Londres pour affronter Vic Andeeti* (...)
*Sans entraîneur, après des semaines, des mois et des années de faim et de misère, Belarmino est parti avec le sourire confiant de toujours ».*
(...)

[Baptista Bastos] - *Pourquoi est-ce que tu as été massacré à Londres par Vic Andeeti ?*
[Belarmino Fragoso] - *Je n'ai pas été massacré. J'ai été trompé. Il ne m'a touché au visage. Il m'a seulement mis un pouce dans l'oeil. Et moi, avec cette douleur ... Ce fut un coup violent ... il n'y a personne qui ne sente pas un coup dans la vue ... je me suis agenouillé et j'ai laissé compter jusqu'à huit. Et quand à huit je me suis relevé, l'arbitre a déclaré le combat terminé, ni plus ni moins ».*

---

[2] « Cinéma-vérité » (en France) et « cinéma direct » (aux Etats-Unis) *« reposaient essentiellement sur l'utilisation d'un matériel d'enregistrement synchrone et portatif et où – principalement du côté américain – le moment de l'enregistrement (suivre des personnes réelles dans leur quotidien) était privilégié de façon absolue, par rapport au temps de montage et de ses manipulations ».* José Manuel Costa, « Belarmino », *Folhas da Cinemateca Portuguesa*, Lisbonne.

[3] José Manuel Costa, article cité.

[4] José Manuel Costa, article cité.

[5] Les extraits du dialogue du film et de son commentaire off ici reproduits sont repris, à partir du texte portugais, de *O Olhar de Ulysses*, volume 3, *A utopia do real*, Pierre-Marie Goulet et Teresa Garcia, Porto 2001 Capital europeia da cultura, 2001.

## *Si Belarmino Fragoso n'avait pas été portugais, il aurait pu être un grand champion*

*« Grâce ou malédiction de la naissance »*. Le film de Lopes rend compte de l'incapacité, par « malédiction de naissance » (« il est né portugais »), et non par absence de génie propre *(« il est né champion »)* de Belarmino Fragoso, boxeur et homme du peuple de Lisbonne, à devenir le grand champion d'envergure internationale qu'il aurait pu devenir, et, métaphoriquement, par la figure du talent ainsi contraint de Belarmino, propose une réflexion sur l'état du Portugal :

> « *Une métaphore du* vécu portugais *ou, si l'on veut, l'affirmation, aussi douce qu'impitoyable, qu'il s'agit bien, ici, d'une prison plus vaste. Une métaphore pour évoquer une période profondément désespérée, la métaphore d'un pays* »[6].

Car en même temps qu'il s'agit du portrait d'un prolétaire, et sans doute de la seule leçon (détournée) d'économie politique, sur l'exploitation du travail, que la censure salazariste puisse alors accepter dans une œuvre cinématographique, c'est bien, au fond, du Portugal qu'il s'agit : *« Il est passé à côté d'une grande carrière »*, dit le début du film. Si Belarmino n'avait pas été portugais, il aurait pu être ce grand champion.

Belarmino Fragoso est un homme pauvre, non seulement un homme du peuple, mais aussi un homme des rues de Lisbonne, qui aurait voulu continuer la boxe, dont il parle comme un art : *« J'aurais voulu continuer la boxe, car j'avais l'amour de mon art »*. Et quand il évoque la peur de monter sur le ring il la compare à celle de la chanteuse de fado Amalia Rodrigues quand elle monte sur la scène :

> « [Baptista Bastos] *Tu as peur, chaque fois que tu entres sur le ring ?*
> [Belarmino] *Non. J'ai simplement peur comme un homme et peur de faire mauvaise figure. Comme quiconque. Comme Amalia Rodrigues, comme une bonne artiste. Il n'y a personne dans le monde qui n'ait pas peur* »[7].

Il est marié, père d'une fille, née d'une femme, et

> *« qui travaille, et qui est une bonne travailleuse, qui s'occupe de la maison comme cela doit être, qui m'aide comme elle le peut ; et qui gagne bien peu, 10 escudos, 15 escudos ... »*.

Avant de boxer comme amateur, il était cireur de chaussures, petit métier de la rue :

> *« J'étais cireur de chaussures. Quand je voyais la police, je fuyais. C'était ma vie : fuir. De quoi je vivais ... ou c'était le cirage ou c'était la boxe »*.

Quand il boxe, il gagne peu, car il est dûment exploité par son manager, Albano Martins :

---

[6] José Manuel Costa, article cité.

[7] Dialogues du film, *O Olhar de Ulysses*, volume 3, op. cité.

*« J'ai été deux mois à Porto, j'ai fait cinq combats. J'ai reçu une paire de chaussures d'occasion, un gabardine à 900 escudos, et il m'a donné 150 escudos pour aller passer Noël dans ma famille (...) Son intention est de gagner de l'argent et d'exploiter au maximum le corps humain. C'est de faire tout l'argent qu'il peut faire. C'est çà, sa vie. Il se servait de mon corps, et il me donnait 20 escudos, d'autres fois 10 escudos. Et quand j'allais chez lui, je déjeunais, je dînais et je dormais ... et j'allais vendre les journaux. Je devais me lever à quatre heures du matin »*[8].

Et quand il ne boxe pas, désormais, il nourrit sa famille *« en colorant des photographies »*, autre petit métier, ce qui ne le fait pas échapper à la faim :

*« Ce n'est pas la faim de trois jours. Souvent je veux dîner ou déjeuner et je ne peux pas. Mais je ne dirais pas que c'est la faim. Disons que c'est la volonté de manger »*[9].

## *De Belarmino [Fragoso] 1964 à Vanda [Duarte] 2000 : le Portugal comme pays*

Une ligne conduit de Belarmino Fragoso, homme de la rue de la Lisbonne du début des années soixante, (*Belarmino*, 1964, de Fernando Lopes) pour aller jusqu'à Vanda Duarte, et ses proches du quartier Estrela da Africa, dans le Bairro das Fontainhas, périphérie très pauvre de la Lisbonne de la fin des années quatre-vingt dix (*Dans la Chambre de Vanda*, 2000, de Pedro Costa).

Dans cette ligne, des points communs : l'économie de la survie, la lutte et la résistance, la peur, la fuite permanente des petits métiers de la rue devant la police, Lisbonne (noyée dans une lumière solaire chez Fernando Lopes ; hivernale, pluvieuse et largement privée de lumière chez Pedro Costa), et la question du Portugal.

*« C'était ma vie, fuir ... »* : ce sont deux films portugais où le cinéma s'approche au plus près d'hommes et de femmes qui, dans les petits métiers de la rue font l'exercice permanent de devoir fuir la police. C'est Vanda qui pratique la vente de fruits à la sauvette et qui, dans *La Chambre de Vanda*, ne cesse de raconter ce jeu incessant de la fuite devant la police, quarante ans plus tard.

Dans les deux films, celui de 1964 et celui de 2000, les acteurs/personnages, par leur lutte d'homme ou de femme pour la survie et la dignité, sont rapprochés de la vie d'Amalia Rodrigues, la grande chanteuse de fado surgie des années cinquante, *« jeune femme pauvre d'un pays de grande histoire »*[10] : Belarmino Fragoso vit la boxe comme son art et compare son travail (et sa peur) de boxeur à celui (et à celle) d'Amalia Rodrigues, l'artiste venue du peuple, qui avant de monter sur la scène était vendeuse ambulante de fruits, comme Belarmino Fragoso était cireur de chaussures ; et Pedro Costa, l'auteur de *Dans la Chambre de Vanda*, qui rapproche, en 2002[11], son actrice/personnage Vanda de la même Amalia

---

[8] Dialogues du film, *O Olhar de Ulysses*, volume 3, op.cité.

[9] Dialogues du film, *O Olhar de Ulysses*, volume 3, op.cité.

[10] Jean-Jacques Lafaye, préface à *Le Fado d'Amalia*, Actes Sud, Arles, 1992.

[11] Entretien avec Pedro Costa, 5 décembre 2002.

Rodrigues, comme on le développera plus loin, dans la partie de ce chapitre consacrée à Pedro Costa.

A près de quarante ans de distance, au cœur de ces deux films, centrés, chacun, sur des personnages d'homme et de femme du peuple de Lisbonne : la question du Portugal comme pays[12].

Pour explorer la présence de la question du Portugal dans les films portugais d'après 1974, il a fallu faire des choix : on a choisi de suivre, parmi d'autres possibles, cinq parcours de cinéastes, chacun de ces parcours étant prélevé dans les cinq générations qui font face à l'événement : Manoel de Oliveira ; pour la génération du cinéma novo, Joao César Monteiro ; pour la génération des réfractaires de la guerre coloniale, José Alvaro Morais ; pour la génération d'Avril, Joao Botelho ; et pour l'ultime génération avoir été contemporaine d'Avril, Pedro Costa. On y a simplement ajouté un cas singulier (Abi Feijo) car il témoigne de ce que cette préoccupation du pays touche même une forme de cinéma aussi particulière, et dont les auteurs sont de fait très séparés du reste du milieu cinématographique, le cinéma d'animation.

D'autres choix auraient pu être faits, par exemple celui du cinéma, très orienté sur la relation du Portugal à l'Orient, de Paulo Rocha, ou celui, très adossé sur le matériau historique et sur l'énigme du fascisme portugais, d'Alberto Seixas Santos, pour ce qui concerne la génération du « cinema novo ». Dans la génération née au cinéma avec Avril, on aurait pu se saisir du cinéma de Joao Mario Grilo, très adossé aussi à l'histoire du Portugal, ou de celui de Jorge Silva Melo, si expressif du désenchantement de la révolution perdue.

On s'est néanmoins efforcé que la singularité des parcours choisis, qui tient aux options propres à chacun des artistes en même temps qu'à leur place propre dans l'ensemble du dispositif productif et social du cinéma portugais, reste expressive des orientations que prend, au total, la préoccupation du pays dans la cinématographie nationale.

## 4.1. Manoel de Oliveira : la relecture humaniste du récit national

Manoel de Oliveira, comme on l'a dit plus haut, se tient du côté de l'héritage de la culture classique. Il se nourrit de ce qu'a déposé la culture livresque, de « *l'Histoire racontée par les livres, les professeurs, la culture* ».

On a indiqué plus haut, avec l'exemple particulier de *Amour de Perdition*, dans le dialogue que le cinéaste a engagé en 1978, et qui ne cessa plus, avec l'œuvre mais aussi avec la vie[13] du grand romancier national Camilo Castelo Branco, comment l'œuvre d'Oliveira

---

[12] On retrouvera plus loin, à la fin de ce travail, et on discutera l'idée soutenue par Augusto M. Seabra, selon laquelle les déconvenues du boxeur Belarmino à Londres ne sont pas seulement une métaphore non du pays comme contrainte et comme impossible support de la réussite, mais une métaphore aussi de la situation des cinéastes portugais eux-mêmes, au sens d'une situation d'exil du cinéma portugais, qui va prendre à ses yeux une double forme : un exil interne *« dans l'apparat du cinéma lui-même »*, et d'un exil externe, dans la quête de reconnaissance à l'extérieur du Portugal (de cette reconnaissance qui refusée à l'intérieur du pays.

[13] Le cinéma de Manoel de Oliveira s'applique à la vie personnelle de l'écrivain Camilo Castelo Branco dans *Francisca* (1981) à partir du roman *Fanny Owen*, d'Agustina Bessa-Luis (amours difficiles et funestes) et dans *O Dia do Desespero* (Le Jour du Désespoir, 1992), qui raconte les derniers jours de la vie du romancier, jusqu'à son suicide.

prétendait à entrer dans la *« réalité portugaise »* quand, de Camilo Castelo Branco, il met au travail *« tous ses éléments sombres, profondément portugais »*.

Ce qui, rappelons-le, faisait dire à Pedro Costa que *« Oliveira, si c'est portugais, cela vient de Camilo, cela n'existe pas sans Camilo. C'est portugais, comme Flaubert, ou Balzac, c'est français »*[14].

## *« Le cinéma est international, et l'esprit portugais est universel »*

Ici, et sans entrer dans le détail de la totalité de l'œuvre - ce qui est ici impossible, compte tenu de son extension - , mais en en sélectionnant quelques points de repères majeurs, on voudrait indiquer comment la cinématographie de Manoel de Oliveira, en rencontrant ainsi la culture nationale, les lettres nationales, le théâtre national, s'appuie sur eux pour procéder à une relecture humaniste du récit national, que le cinéaste aura contribué à remettre en scène sous la forme à la fois austère et élégante qui lui est propre : grands tableaux qui empruntent à l'art de la peinture et grands textes rendus accessibles par de denses voix-off.

L'histoire nationale, qui ne cesse d'être présente dans son œuvre, passant par le double filtre de ce matériau classique (les textes) et cette forme cinématographique moderne (la théâtralité).

Et quand, cinématographiquement, en 1990, dans *Non ou la Vaine Gloire de Commander*, il passe du matériau fourni par le texte littéraire (il aura dans son oeuvre utilisé ceux des portugais Camilo Castelo Branco, Agustina Bessa Luis, Antonio Vieira, Alvaro de Carvalhal, et de Madame de La Fayette) ou dramatique (ceux de Vicente Sanches, José Régio, Vicente Sanches, Prista Monteiro, et en langue française Paul Claudel et Samuel Beckett) à l'Histoire (l'histoire du Portugal), Manoel de Oliveira nie qu'il s'agisse d'un véritable tournant :

> *« Je pense qu'il y a une continuité parce que mon film* Non *est basé sur des textes historiques, ce qui confirme l'inclination de mon cinéma vers un prisme plus objectif que subjectif. Cela semble une contradiction vu qu'en art il n'y a pas d'objectivité. Ce qui arrive aussi avec l'Histoire : la vision du même fait change selon les époques »*[15].

Il s'agit, pour le cinéaste, d'une relecture du récit national qui n'enferme pas le regard sur le pays dans une identité nationale étroite, car elle est en permanence habitée par l'idée que *« l'esprit portugais est universel »*, la vocation universaliste du Portugal n'étant pas, pour lui, abolie par l'effondrement de l'Empire.

Questionné par deux critiques portugais qui lui font remarquer que *« jamais comme dans* Non ou la Vaine Gloire de Commander *»*, il n'avait encore *« posé la question de l'identité du Portugal »*, c'est ce que Oliveira répond, lapidairement et fermement :

> *« Le cinéma est international, et l'esprit portugais est universel. Nous avons un pouvoir d'assimilation comme aucun autre pays n'a »*[16].

---

[14] Entretien avec Pedro Costa, 5 décembre 2002.

[15] *«Faites comme si je n'existais pas, ce qui existe c'est l'Histoire »*, entretien de Manoel de Oliveira avec Joao Lopes et M.S. Fonseca, hebdomadaire *Expresso*, Lisbonne, 13 octobre 1990.

[16] *«Faites comme si je n'existais pas, ce qui existe c'est l'Histoire »*, entretien de Manoel de Oliveira avec Joao Lopes et M.S. Fonseca, hebdomadaire *Expresso*, Lisbonne, 13 octobre 1990.

## *A partir de* Lisbonne Culturelle *(1982), une relecture entière de la culture et de l'histoire nationale*

Oliveira réalise en 1982 *Lisboa Culturelle* [Lisbonne Culturelle], un film qui lui est commandé dans le cadre d'une série, produite en Italie et financée par la télévision portugaise (RTP) et italienne (RAI), sur « les capitales culturelles de l'Europe ». Il y est choisi pour traiter de Lisbonne ; et ce film documentaire reprend, dans une facture extrêmement didactique, l'histoire des événements culturels qui, du 12ème siècle jusqu'à 1974, ont singularisé la capitale du Portugal. Deux traits sont à relever à propos de ce film.

D'une part Oliveira associe, à chaque événement historique - qu'il soit politique, ou artistique et culturel - qu'il a décidé d'y inclure, un universitaire spécialiste de la question et un lieu de tournage, dans la capitale, qui soit emblématique de l'événement. On y voit une vérification de cet adossement privilégié (et partiellement révérencieux, pour lui, le quasi-autodidacte[17]) de Manoel de Oliveira à *« la culture des livres, des professeurs »*, à *« l'Histoire racontée par la culture »* (et en même temps le fado de Lisbonne y sera présent avec Amalia Rodrigues, qui chante le fado « Povo que lavas no rio »).

D'autre part, ce film *Lisbonne Culturelle*, sans doute mineur dans son œuvre du point de vue de sa construction formelle, qui consiste en une sorte de « guide des lieux » de la ville[18], est rétrospectivement (quand on regarde l'œuvre du cinéaste avec vingt-cinq années de recul) passionnant à réexaminer en tant que matrice de documentation historique qui aura fourni des matériaux aux films de fiction des années suivantes ; et en tant que « signal » des préoccupations « nationales » de Manoel de Oliveira telles qu'elles ont présentes dans son esprit au lendemain d'Avril 1974.

Par exemple, le thème du sébastianisme est présent dans *Lisbonne Culturelle* où il est qualifié de « messianisme patriotique » : cette allusion au mythe sébastianiste passe dans le film par la thématique du 5ème Empire, dans une séquence consacrée à l'évocation de la figure historique et littéraire du père jésuite Antonio Vieira, à qui on doit au 17ème siècle une revitalisation du mythe (un texte du père Vieira y est lu par l'acteur Luis Miguel Cintra, et commenté par deux universitaires, Maria de Lourdes Belchior et Jacinto do Prado Coelho) ; elle passe aussi par le choix du poème de Fernando Pessoa que le cinéaste a fait, qui est un poème sur le 5ème Empire. Or on sait que depuis le thème du sébastianisme a fait trois apparitions centrales dans l'œuvre de Manoel de Oliveira (qu'on va préciser). Et *Parole et Utopie*, film de 2000, paraît être déjà dessiné dans cette séquence.

Mais surtout, on ne peut s'empêcher de voir dans la dernière séquence du film, nommée sur le scénario du film « 25 Avril 1974 » (et qui fait suite à la séquence « *Seara Nova*, le néo-réalisme, version portugaise du marxisme »), une sorte de « note cinématographique » pour le projet futur de *Non ou la Vaine Gloire de Commander* dont on sait qu'à cette date (1982), non seulement l'idée mais l'architecture est déjà présente dans l'esprit du cinéaste.

---

[17] Manoel de Oliveira, fils de la bourgeoisie industrielle de Porto vite mis au travail dans l'entreprise familiale, n'a fait que des études courtes. Outre la fréquentation du théâtre dans la loge familiale, ses « classes » auront été la fréquentation d'un groupe d'écrivains, artistes et intellectuels de Porto, dans les cafés littéraires qui existaient encore à Porto, au début du 20ème siècle.

[18] *« L'option d'Oliveira fut simple : tracer la ligne historique des événements culturels qui, au long du temps, ont singularisé Lisbonne. Il y a donc une recherche de l'originalité de ce trajet, puisque 'est mis de côté ce qui ne fut pas caractéristique de la capitale portugaise. On recherche ainsi une sobriété pédagogique, dans une manière de guide des lieux les plus significatifs, de là où se concentre plus évidemment la marque d'une époque, cette marque étant chaque fois commentée par un spécialiste »* (José Navarro de Andrade, feuille de la Cinémathèque Portugaise, 7 décembre 1988).

### *Trois retours centraux sur le sébastianisme et le mythe du 5ème Empire*

Plus tard, trois films de Manoel de Oliveira font retour, de façon centrale et nullement allusive, au grand mythe du sébastianisme, dont l'un, nous allons y revenir, *Non ou a Va Gloria de Mandar* [Non, ou la Vaine Gloire de Commander, 1990] est un film directement inspiré au cinéaste par l'événement d'Avril. Soulignons qu'en outre, *Non ou la Vaine Gloire de Commander* produit à la fois une représentation de la bataille d'Alcacer Quibir ainsi qu'une représentation du retour du roi Sébastien, scène qui est au cœur de ce messsianisme.

Dans la partie la plus récente de son œuvre, *Palavra e Utopia* [Parole et Utopie, 2000], revient sur la thématique du 5ème Empire par une mise en scène cinématographique des sermons, considérés comme emblématiques de l'art oratoire baroque, du père Antonio Vieira, et *O V Império. Ontem como Hoje* [Le Cinquième Empire. Hier comme aujourd'hui, 2005], une adaptation d'une pièce de théâtre du poète José Régio sur le jeune roi Sébastien.

Enfin, le mythe du sébastianisme est mentionné dans *Um filme falado* [Un film parlé, 2003], dès les premières séquences, à deux personnages, au moment où le paquebot - qui emmène *« une professeur d'histoire renommée de l'Université de Lisbonne »* et sa petite fille dans une croisière à travers la Méditerranée et la Mer rouge - passe, en sortant du Tage, devant le monument aux Découvertes, à Belem, et devant la Tour de Belem. Le temps brumeux sert d'occasion à une allusion, sous la forme d'une petite leçon d'histoire de la mère à sa fille, au thème du retour du *« roi caché »*, un matin de brouillard, *« sur un cheval blanc »*, avec un trait d'humour du cinéaste, sans doute aussi pour se tenir à distance de l'effet de croyance propre au mythe, quand il fait préciser à la mère que *« s'il est à cheval, il devrait venir par terre plutôt que par mer »* [19].

## *Variations autour du drapeau national*

Manoel de Oliveira est le seul cinéaste portugais qui se soit cinématographiquement préoccupé du maintien du drapeau dans ses couleurs d'avant 1974, réalisant un film qui se situe en réaction à cette hypothèse, après 1974, d'une modification du drapeau national.

Le (très court) court-métrage (8 minutes) de Manoel de Oliveira, frontalement nommé *Le Drapeau National* (*A Bandeira Nacional,* 1987) prend le drapeau national pour seul sujet et unique sujet, ce qui est assez exceptionnel dans l'histoire du cinéma (on mentionnera toutefois que le *premier* film de l'histoire entière du cinéma argentin est un très court métrage, réalisé en 1897, un film de 17 mètres, du à Eugénio Pai, le pionnier du film argentin lui aussi nommé *Le drapeau national*, qui filme simplement les mouvements d'un drapeau argentin flottant au vent ?)[20].

---

[19] Dans le scénario de *Um filme falado*, film qui se propose comme une réflexion contemporaine sur les civilisations, et notamment des civilisations issues de la Méditerranée, on ne peut manquer de voir un marquage des lieux de l'aventureuse histoire portugaise des Découvertes : une portugaise de Lisbonne, se dirige vers l'Inde (Bombay) pour y rejoindre son mari pilote de ligne, et rencontre la mort en « mer arabe », par suite d'un acte de terrorisme lui aussi « arabe » (deux bombes placées sur le bateau dans une escale à Aden). N'omettons pas que dans le plan de contrôle total de l'océan Indien conçu par Luis de Albuquerque au 16ème siècle, qui impliquait la triple prise de Malacca, en Insulinde, et d'Ormuz et Aden, aux portes de la mer Rouge, la seule ville et place forte qui ne fut pas prise par les Portugais était Aden.

[20] On peut prendre ce fait pour aléatoire, ou pour anecdoctique ; on peut aussi y voir un symptôme de l'existence d'un lien entre cinéma et « projection nationale », ce qui serait la lecture des partisans de la thèse d'un lien ontologique entre cinéma et nation.

On a évoqué, plus haut, qu'à un moment du processus révolutionnaire de 1974-1975, circula l'hypothèse d'une modification du drapeau national, par « *la suppression de la symbolisation des plaies du Christ* ». Oliveira évoque aussi cette question, quelques années après la réalisation du court-métrage *Le drapeau national* dans une déclaration à l'hebdomadaire lisboète *Expresso*, en 1990, au moment de la sortie au Portugal d'un autre film, *Non, ou a Va Gloria de Mandar*, dont il dit :

> « *Mon film* [Non, ou la Vaine Gloire de Commander] *est sur le 'non' à la bataille, le 'non' à la spiritualité très méditerranéenne des cinq écussons et cinq plaies du Christ, qui est interrompue avec le 25 avril. On a essayé à l'époque de faire un autre drapeau en lui enlevant la sphère armillaire* »[21].

## Non ou la Vaine Gloire de Commander, *une méditation sur le Portugal inspirée par le 25 Avril*

En 1990, avec *Non ou la Vaine Gloire de Commander*, Manoel de Oliveira consacre, un film à l'histoire du Portugal vue à travers ses défaites. Le cinéaste va se consacrer, dit le critique français Serge Daney, « *au plus inattendu des sujets : son pays, le Portugal. Le Portugal comme thème, sujet, personnage, énigme, mythe* ».

Ce film est une méditation sur le Portugal que le cinéaste conçoit sous l'effet direct de l'événement « 25 Avril ». Bien que réalisé en 1990, beaucoup plus tardivement, le film correspond à un projet dont dès 1975, Oliveira annonce très précisément non seulement l'intention, mais aussi l'architecture, quand il travaille sur son film, planifié avant la révolution de 1974 et réalisé en 1975, *Benilde ou a Virgem Mae* [Benilde ou la Vierge Mère][22].

Il y revient fréquemment, et publiquement, dans des entretiens publiés juste après la période de la révolution d'Avril. Dans une interview de l'été 1977, centrée sur son travail en cours sur *Amour de Perdition*, Oliveira déclare :

> « *J'ai le projet d'un film nommé* Non, *qui n'est basé sur aucun livre* (...), *un film de fiction qui repose sur des données historiques* (...) *sur une époque de 2000 ans* (...), *et qui traite de quatre guerres perdues : la défaite de Viriato contre les romains, celle de Toro contre les espagnols, celle d'Álcacer Quibir, puis la défaite des guerres coloniales* »[23].

En même temps, il construira le film de sorte que son intrigue ne dépasse pas la date du 25 Avril 1974, confirmant des jugements qu'il avait exprimés publiquement, notamment dans

---

[21] Manoel de Oliveira, hebdomadaire *Expresso*, Lisbonne, 13 octobre 1990.

[22] Dans les périodisations classiquement effectuées dans l'œuvre du cinéaste, et à partir d'indications données par le cinéaste lui-même, on identifie un « cycle » dit « *des amours frustrées* », qui est une tétralogie : *Le Passé et le Présent* (1972), *Benilde ou la Vierge Mère* (1975), *Amour de Perdition* (1979) et *Francisca* (1981).

[23] « *O* Amor de Perdição, *um film virado para a frente ou para trás ?* », entretien de Manoel de Oliveira avec la rédaction d'*Opção*, 27 juillet 1977.

une longue conversation avec Jean-Marie Straub enregistrée l'été 1975 par l'hebdomadaire *Expresso* pendant le festival de Figueira da Foz, estimant que :

> *« Après 1974, il n'y a pas encore de perspective et de distance suffisante pour analyser les faits »*[24].

Le projet du film a été déposé dès 1976, sous la forme d'un schéma, à l'Institut Portugais du Cinéma, et Oliveira n'en a pas changé en 1990 la structure :

> *« C'était la même chose, à l'exception de la fin où j'avais imaginé un* auto[25] *de l'Inde, une sorte de conclusion montrant un Portugal ayant ouvert les bras à l'Empire et fini par se réduire au point de départ »*[26].

C'est donc une indication que la réflexion frontale sur le pays n'a pas quitté Oliveira pendant la séquence révolutionnaire, alors qu'il paraît alors tout occupé à achever ce que, dans les périodisations classiquement effectuées dans l'œuvre du cinéaste, à partir d'indications données par le cinéaste lui-même, on identifiera plus tard comme un « cycle » dit *« des amours frustrées »*, qui constitue une tétralogie : *Le Passé et le Présent* (1972), *Benilde ou la Vierge Mère* (1975), *Amour de Perdition* (1979) et *Francisca* (1981).

Dans cette tétralogie, la thématique nationale n'apparaît pas frontalement, mais elle ne peut être considérée comme totalement absente, surtout dans les deux derniers films, qui traitent d'une forme de mélancolie et de tragique portugais.

***Une histoire du Portugal à partir de ses désastres militaires***

Le film *Non ou la Vaine Gloire de Commander* se livre à une réinterprétation humaniste de l'histoire du Portugal au sein duquel prend une place centrale la figure du jeune roi Sébastien et le mythe du sébastianisme.

La trame du film dispose un récit de l'Histoire du Portugal qui est fait, au fil de patrouilles d'une unité militaire dans la brousse africaine, par un officier, le lieutenant Cabrita, à ses sous-officiers et soldats[27]. Ce récit et les conversations qui l'accompagnent encadrent quatre grands tableaux historiques liés à l'histoire du Portugal au film de l'histoire, concernant des batailles et un mariage princier pour raison d'Etat.

Manoel de Oliveira a sélectionné quatre situations de défaites : la défaite de la résistance de Viriato contre les troupes romaines (147-139 avant J.C.), la défaite de la bataille de Toro (1476) et l'échec du projet de monarchie ibérique, lié aux rêves d'unification de Joao II avec la Castille (1490), le désastre d'Alcacer-Quibir à la bataille dite « des trois rois » (1579) et la défaite de la guerre coloniale salazariste contre les mouvements de libération africains (1974). Il fait raconter l'histoire du Portugal, par le lieutenant Cabrita, par l'histoire de ses défaites.

---

[24] Manoel de Oliveira, hebdomadaire *Expresso*, Lisbonne, 13 octobre 1990.

[25] L'*auto* [acte]est un ancien genre dramatique, l'*auto da India* [auto de l'Inde] de l'Inde étant, dans l'histoire du théâtre portugais, notamment de Gil Vicente, l'*auto* lié au thème de la découverte des Indes et des départs des hommes pour les voyages maritimes vers l'Inde.

[26] Manoel de Oliveira, hebdomadaire *Expresso*, Lisbonne, 13 octobre 1990.

[27] Ceci fait partiellement de *Non ou la Vaine Gloire de Commander* un film appartenant au genre du « film de patrouille ».

La quatrième défaite est en train d'advenir, puisqu'elle est le temps du film[28] : c'est la guerre coloniale en train de se terminer, et d'être perdue, et le film s'achèvera par la mort (vaine) du lieutenant Cabrita, qui commande l'unité militaire, à l'aube du 25 Avril 1974, après que la patrouille ait été accrochée par des maquisards.

Un seul tableau échappe à cette série de désastres militaires et étatiques. C'est le tableau allégorique de « l'Ile des Amours », directement inspiré des *Lusiades* de Luis de Camoes (1572), où les marins des équipages de Vasco de Gama sont accueillis, célébrés et récompensés pour leur geste maritime par les déesses Vénus et Thétys, descendues de l'Olympe, escortées de leurs nymphes et de leurs petits Cupidons[29]. La figure héroïque des Découvertes portugaises, associée à l'idée du Don, le don universaliste fait au Monde, est ainsi opposée à celle de la prédation militaire et impérialiste, où se reconnaît « la vaine gloire de commander ».

Le « Non » est un non opposé à la bataille et à la prédation ; le Don est la seule figure possible de l'existence du Portugal au monde, le premier Don ayant été celui des Découvertes :

> *« Ce qui est historique, c'est que Viriato ne pouvait pas résister tout seul à la civilisation romaine, comme le Portugal ne pouvait pas non plus posséder l'Afrique à toute force. Le 25 Avril a été, malgré toutes ses imperfections, une attitude humaine »*[30].

***Ecarter les moments et les personnalités glorieuses de l'Histoire étatique du Portugal***

Dans sa vaste fresque historique du Portugal « des origines » jusqu'à 1974 (*Non ou la Vaine Gloire de Commander*, 1990), le cinéaste évite tous les moments considérés comme glorieux dans le récit national, pris sur son volet étatique et guerrier, et notamment des épisodes de fondation, comme la bataille d'Ourique, et il évite aussi les personnalités glorieuses, liées à l'expansion extérieure de l'Etat, comme Afonso Albuquerque, considéré comme le constructeur déterminé de l'Empire d'Orient.

Manoel de Oliveira ne retient pas non plus l'épisode fondateur du royaume, celui de la révolte de l'Infant Don Afonso Henriques contre Dona Teresa. Il fait débuter sa généalogie du

---

[28] Dans ces conversations, les soldats, souvent disposés frontalement au spectateur, sont des porteurs de conceptions du monde et de la situation de guerre, et non comme des porteurs de profils psychologiques. C'est une condition pour permettre à la pensée de faire chemin, dans la relation qui s'établit entre le film et le spectateur.
Les quinze premières minutes du film, un plan-séquence de trois minutes qui entoure un arbre gigantesque, suivi d'un autre, à peine moins long, sur la progression d'un camion Berliet de l'armée coloniale dans la brousse africaine, puis la scène du dialogue d'ouverture entre les soldats, ainsi théâtralisée, suggèrent que la liberté du spectateur, un spectateur convoqué à des émotions, mais supposé au travail, sera ainsi conquise par la pensée, au lieu d'être empêchée par des déversements d'actions ou par des surcharges symboliques.

[29] *« Ce sont les nymphes qui conquièrent les hommes. Elles sont la récompense »*, dit Oliveira. *« Je me demande pourquoi Camoes a donné aux marins une récompense si grossière : manger et assouvir les désirs primaires de l'homme. Mais le fait que les mets soient divins et que les nymphes soient de l'Olympe était une manière de les faire passer à l'intemporel. Ce qui est beau est le passage du prosaïque à l'éternité. Camoes dit que, par les hauts faits, les mortels deviennent immortels ».*

[30] Manoel de Oliveira, hebdomadaire *Expresso*, Lisbonne, 13 octobre 1990.

Portugal, avec une certaine audace, à la figure du chef lusitanien Viriato et des Lusitaniens résistant aux romains dans les montagnes de la Serra d'Estrela[31]. Dans sa sélection de tableaux historiques, Oliveira fait donc le choix de passer directement de la période de l'occupation romaine à celle du règne de Don Afonso V (1438-1481), de la dynastie d'Avis, et « enjambe » ainsi la fondation en même temps que la dynastie fondatrice du royaume, la dynastie de Bourgogne.

## *Un sébastianisme rationnel ? Un messianisme anti-sébastianiste ?*

Le film dispose une scène par laquelle, dans l'ultime rêve enfiévré du lieutenant Cabrita, agonisant dans la nuit du 24 au 25 avril, le roi Sébastien fait retour, dans la brume du quai des Colonnes, mais c'est un retour funeste souillé du sang qui coule de ses mains qui se sont saisies de son épée à l'envers, les prenant non par sa poignée mais par sa lame tranchante. Oliveira, dans la période de la sortie du film, se disait impressionné lui-même par l'idée d'avoir ainsi représenté ce rêve.

Questionné, à propos de cette représentation, sur le point de savoir si son film *« n'hésite pas sur l'identité nationale »*, si cette représentation finale et onirique du roi Sébastien arrivant ainsi au Quai des Colonnes, au bord du Tage, place du Commerce à Lisbonne, n'est pas « l'expression de [ses] doutes », le cinéaste assure :

---

[31] On date à 218 avant Jésus-Christ le premier débarquement de troupes romaines en péninsule ibérique. La résistance des Lusitaniens contre les romains commence au début du 2ème siècle avant J.-C., et ne prit fin, avec la victoire définitive de César, qu'un siècle et demi plus tard. La mémoire collective portugaise a retenu la figure de Viriato, comme héros mythifié de la première « résistance nationale ». Berger des montagnes de la Serra de Estrela, il dirigea en 147, avant J.-C., une guérilla de montagnards lusitaniens contre les légions romaines. En 141 avant J.-C., une paix, de courte durée, car rompue un an plus tard par les Romains, est établie entre Viriato et le Sénat romain, qui lui attribue le titre d' « ami du peuple romain », et qui reconnaît l'indépendance des Lusitaniens. Viriato meurt en 139 avant J.-C., assassiné par des proches pour le compte des Romains.
L'historiographie libérale et romantique ne lui accorde pas beaucoup d'attention, Alexandre Herculano se limitant à signaler *« le génie militaire du sauvage montagnard Viriato qui rendit douteuse pendant quelques années la victoire de Rome sur les territoires d'Occident »* (*Historia de Portugal*, vol. 1, Lisboa, édition de 1980, page 51). *« Cependant »*, note le médiéviste français Robert Durand (*Histoire du Portugal*, collection « Nations d'Europe », Hatier, Paris, 1992), *« [Viriato] avait eu le temps d'amorcer le rapprochement des éleveurs montagnards avec les agriculteurs des plaines, riches mais exposés. On peut y voir les prémices d'une prise de conscience des intérêts communs à toute une région, se substituant à l'ancienne rivalité castrale »*.
Au Portugal, il fallu l'influence du positivisme, d'une part, et la crise nationale provoquée par l'Ultimatum britannique de 1890, d'autre part, pour produire un retour au premier plan, dans l'imaginaire collectif, de la figure du guerrier lusitanien. Les nationalismes qui se développèrent au temps de la République, puis de l'Estado Novo salazariste, activèrent le mythe. Le sommet de l'instrumentation politique de la figure de Viriato fut atteint avec la création des légions de « Novos Viriatos » (« nouveaux Viriatos ») qui, entre 1936 et 1939, intervinrent « volontairement » dans la Guerre civile espagnole aux côtés des Légions de Franco. Un monument officiel à Viriato fut érigé, le 16 septembre 1940, à Viseu, une ville moyenne du nord du pays.
Pour une histoire détaillée des étapes de la construction du mythe national autour de Viriato, il convient de se référer l'étude de José Manuel Garcia, « Viriato : uma realidade entre o mito e a historia » (numéro 9, octobre-décembre 1985, de la revue *Prelo*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisbonne, pages 59 à 70), qui inclut une bibliographie des cinquante-sept études, portugaises et étrangères, « historiques » ou littéraires, consacrées à Viriato aux 19ème et 20ème siècles.

*« Je n'ai pas de doutes. Si je pouvais, je recourerais à Freud pour qu'il m'explique pourquoi j'ai fait cette scène.*
*Il y a un sentiment profond de* saudade[32]*. Le sens de* saudade *est, en réalité, la projection d'un futur qui, de son côté, est spirituel. La dernière vision du roi Sébastien dans* Non ou la Vaine Gloire de Commander *a un sens inverse au mauvais sens qu'on donne au roi Sébastien.*
*On fait erreur de donner à saudade un sens courant toujours en rapport avec le passé ! Il faut qu'il y ait de la confiance. Nous ne vivons pas dans le passé, mais nous ne pouvons pas l'ignorer. Ignorer est une erreur, ne fait pas partie de la culture. La culture, c'est la connaissance des choses »*[33].

Oliveira reste toujours très prudent quand il est frontalement questionné sur sa proximité du mythe sébastianiste et de la théorie du 5ème Empire :

*« Non ... Et c'est là la différence. Je n'existe pas. Faites comme si je n'existais pas. Ce qui existe, c'est l'Histoire. Je ne me sens pas proche de la théorie du 5ème Empire, mais le monde aussi n'a jamais été aussi loin de cela. Le film évoque des événements qui vont jusqu'au 16ème siècle. Il y avait cette idée de croisade. Aujourd'hui, 500 ans après, les croisades restent actuelles, et nous voyons la recrudescence avec la même violence des luttes entre chrétiens et arabes »*[34].

Toutefois, ne s'inscrirait-il pas dans un « sébastianisme rationnel » ? à la manière dont Judith Balso en parle pour le rapport de Fernando Pessoa aux mythes du sébastianisme et du 5ème Empire, quand Pessoa dans *Mensagem* (1934) défend le *« renouement du Portugal avec une figure universelle »* et :

*« met en œuvre de la façon la plus véhémente et la plus brûlante une proposition aux antipodes de ce que Salazar fera régner pendant de longues et affreuses décennies. L'unique grandeur du Portugal serait de se constituer, comme à l'époque des Découvertes, en site de l'universel »*[35].

On serait tenté de le croire quand, outre les deux entreprises récentes d'Oliveira dans *Parole et Utopie* (2000) et dans *Le 5ème Empire. Hier comme Aujourd'hui* (2005), le cinéaste revendique, avec *Non ou la Vaine Gloire de Commander* (1990), sa filiation avec le jésuite Antonio Vieira et le poète Fernando Pessoa :

*« Le 'non' est contre ce qui est négatif, contre la perte des valeurs spirituelles qui sont dans le mythique Pessoa, en José Régio, en Camoes et Antonio Vieira »*[36].

---

[32] *Saudade* est un mot que la langue portugaise a inventé pour désigner le regret, triste et doux à la fois, de l'absence de l'objet ou de l'être aimé.

[33] Manoel de Oliveira, hebdomadaire *Expresso*, Lisbonne, 13 octobre 1990.

[34] Manoel de Oliveira, hebdomadaire *Expresso*, Lisbonne, 13 octobre 1990.

[35] Judith Balso, *Pessoa, le passeur métaphysique*, Le Seuil, Paris, 2006.

[36] Manoel de Oliveira, hebdomadaire *Expresso*, Lisbonne, 13 octobre 1990.

Ou s'inscrirait-il dans un « messianisme anti-sébastianiste » ? à la manière de ce que pense Augusto M. Seabra, quand il souligne :

> *« Récurremment condamné par les Dieux à ne pas dépasser territorialement les limites qui lui ont été imposées (ambition guerrière de conquête à laquelle Oliveira oppose ce qu'il considère le « don », les découvertes dans l'allégorie de l'Ile des Amours), le Portugal continue d'exister comme une énigme, en dépit de toutes les déroutes.*
> *L'interprétation de Oliveira est radicalement différente du nationalisme de la nouvelle idéologie hégémonisante de la société portugaise. Son messianisme est anti-sébastianiste.* Non ou la Vaine Gloire de Commander *est un requiem pour le Portugal guerrier »*[37].

En tous les cas, la Commission Nationale des Découvertes, créée au Portugal, un peu avant 1990, pour commémorer le 500ème anniversaire des grandes Découvertes portugaises (dans une indéniable concurrence avec l'activisme espagnol autour de la commémoration du voyage de Christophe Colomb en 1492[38]), ne s'y trompa pas, refusa le moindre appui financier et institutionnel au film. Elle a rejeté toute subvention et a même dit, par écrit, que quatre défaites ne seraient pas la meilleure façon de commémorer les Découvertes.

De quoi protéger Manoel de Oliveira, en dépit de son maniement, dans une conjoncture portugaise alors marquée par un grand appétit d'auto-célébration nationale, de thématiques propres à nourrir cette célébration, d'une transformation en « cinéaste officiel ».

Porteur d'une représentation de l'idée nationale, dans le contexte du lendemain de la chute de l'Empire colonial, oui. Cinéaste officiel, non :

> *« Oui, je crains* [cette tentative d'appropriation officielle]. *Je ne veux pas du tout être officiel. Tant que je peux, je suis indépendant, et apolitique au sens des partis »*[39].

## 4.2. Joao César Monteiro : une « comédie portugaise ». La comédie ironique et burlesque de l'exil intérieur

Comme pour Manoel de Oliveira, on ne saisira pas dans le détail l'ensemble de l'oeuvre de Joao César Monteiro, sous le signe de sa relation au Portugal.

On indiquera seulement ici quelques directions de réflexion qui concernent son traitement d'une « distance au pays » qui construit, à partir de son invention du personnage de Joao de Deus (Jean de Dieu) dans *Souvenirs de la Maison Jaune,* en 1990, par les moyens de la comédie ironique et burlesque, une sorte de figure d'exil intérieur.

---

[37] Augusto M. Seabra, quotidien *Publico*, Lisbonne, avril 1990.

[38] Le dernier film de Manoel de Oliveira s'appelle « Christophe Colomb. L'énigme » : *« Les Italiens affirment que Colomb est gênois, et sans preuves. Les Espagnols le revendiquent espagnol, sans preuves. Pourquoi les Portugais ne le revendiqueraient pas Portugais, avec des preuves ? »* (Entretien avec Manoel de Oliveira, Porto, 18 mars 2007).

[39] Manoel de Oliveira, hebdomadaire *Expresso*, Lisbonne, 13 octobre 1990.

## *L'invention du personnage de Joao de Deus, « personnage décisif pour l'imaginaire portugais »*

Selon Joao Bénard da Costa, Joao César Monteiro :

> *« a créé un personnage décisif pour l'imaginaire portugais, qui est du niveau d'autres personnages de notre littérature »*[40].

Le nom de Joao de Deus (Jean de Dieu) fait double référence au Portugal, puisque c'est à la fois celui d'un pédagogue et poète portugais et d'un saint né au Portugal, à Montemor-O-Novo, mais qui a essentiellement vécu en Espagne.

D'une part un pédagogue inventeur d'une méthode de lecture, méthode pédagogique qui survit aujourd'hui[41] :

> *« J'ai découvert Joao de Deus quand j'étais au jardin d'enfants parce que j'ai appris par la méthode de la* Cartilha Maternal. *Ce fut le premier »,* dit Joao César Monteiro[42].

D'autre part, à côté de ce pédagogue qui peut apparaître comme un saint de la République au Portugal[43], un saint catholique portugais, que Eduardo Lourenço caractérise comme :

> *« un des saints les plus curieux, les plus paradoxaux* [du Portugal] (...) *un saint particulièrement portugais, hyper-portugais »*[44] .

Le cinéaste le situe ainsi dans la genèse de la création de son personnage :

> *« Ensuite, j'en ai découvert un autre : c'est le saint des malades mentaux, des marginaux et des prostituées, que j'appelle le saint grenadin, puisqu'à*

---

[40] Joao Bénard da Costa, « César Monteiro : après Dieu », dans l'ouvrage collectif *Pour Joao César Monteiro*, Yellow Now Côté cinéma, Crisnée, Belgique, 2004.

[41] *« La méthode pédagogique de Joao de Deus survit. Une Ecole Joao de Deus existe toujours, considérée comme une très bonne école. C'est une école où les valeurs républicaines ont été depuis toujours défendues par la bourgeoisie républicaine pendant le salazarisme »* (Entretien avec Francisco Bethencourt, Universidade Nova de Lisboa, au Centre Culturel Gulbenkian, Paris, 15 mars 2004).

[42] Joao César Monteiro, janvier 1996.

[43] Entretien avec Francisco Bethencourt, 15 mars 2004.

[44] Eduardo Lourenço précise : *« Un saint d'actions, de gestes. Comme s'il était muet, silencieux (et je sais que le Joao de Deus de Monteiro peut-être bavard. En même temps ses actions sont logiques, dans la profonde logique du christianisme : charité extravagante. Mais il 'avait ses raisons'. Il se présente comme un saint apparemment analphabète. Ce n'est pas, comme d'autres, comme Saint Antoine, un théologien. C'est un saint particulièrement portugais ; hyper-portugais. Sous le masque, sous l'image de ce saint, on peut incarner une espèce d'extravagance, qui a à voir avec le monde que nous craignons, le monde de la folie (ce que sait très bien faire le cinéma de Joao César Monteiro. Un monde qui questionne l'organisation habituelle de l'espace, de nos sentiments. Et cela dépasse le niveau de la provocation artificielle ».*

*Grenade il a ouvert son premier hôpital, nocturne et diurne, et qu'il a finit là »*[45].

Et le cinéaste d'ajouter :

*« Mais le Joao de Deus du film est un personnage absolument fictionné »*[46].

C'est un personnage burlesque, tel que les traits en sont définis par Emmanuel Dreux[47] : un personnage hors norme, flottant dans une sorte d'absurde, non relié au système des causalités, sinon pour satisfaire l'obsessionnel (le personnage burlesque est entièrement livré à ses obsessions[48]), et placé dans des situations absurdes en même temps que plausibles (et rendues plausibles par des moyens absurdes).

Les films de la série de Joao de Deus sont des films burlesques au sens où, toujours selon Emmanuel Dreux :

*« La réelle subversion du burlesque réside dans une philosophie - ou une attitude artistique – du refus du message argumenté, c'est-à-dire du refus d'inscrire la dérision au sein d'un échange contradictoire et raisonnable avec le monde contemporain »*[49].

*Souvenirs de la Maison Jaune*, où Joao de Deus apparaît, est le film fondateur du retour, au seuil des années 1990 de Joao César Monteiro au cinéma, après une hésitation d'abandon (et une première période de réalisation qui va de 1968 à 1986), et surtout de son accession à la notoriété internationale, film qui initie une série d'autres qui constitue avec lui un véritable cycle.

*Souvenirs de la Maison Jaune* est surtout un film dont il faut prendre très au sérieux le sous-titre : *« Une comédie portugaise ».* On reviendra plus loin sur ce point.

Mais avant cela, le personnage de Joao de Deus étant interprété (comme c'est souvent le cas dans le cinéma burlesque) par Joao César Monteiro lui-même[50], qui s'est décrit lui-

---

[45] Joao César Monteiro, janvier 1996.

[46] Joao César Monteiro, janvier 1996. Ce personnage est *« un solitaire barbu et décharné, manique et érotomane, philosophe et misanthrope »* - à mon avis, pas tant misanthrope qu'il est dit ici, au fond - *« dont on retrouvera diverses variations dans* La Comédie de Dieu *(1995),* Le Bassin de J.W *(1999),* Les Noces de Dieu *(1998) et* Va et Vient *(2003).* (...) *Qu'il se nomme Jean de Dieu, Max Monteiro ou Jean Vuvu, il s'agit bien du même dandy obscène et blasphémateur, amateur de jeunes filles et de cérémonies sexuelles diverses, peu avares de sarcasmes, d'aphorismes foudroyants et de citations littéraires et bibliques »* (Jean-François Rauger, quotidien *Le Monde*, 18-19 mai 2003). Ce personnage apparaît également dans *Le Dernier Plongeon*, en 1992, film de la série « Les quatre éléments », Joao César Monteiro y traitant de l'eau.

[47] Emmanuel Dreux, « Modernité du burlesque », *L'art du cinéma*, n°27-28, 2000.

[48] Chez Joao de Deus, l'hypocondrie, l'obsession de l'hygiène et la passion de la collection de poils pubiens féminins, traits qui sont fixés dès *Souvenirs de la Maison Jaune* et qui sont déclinés dans les autres films du cycle, notamment dans *La Comédie de Dieu.*

[49] Emmanuel Dreux, « Modernité du burlesque », *L'art du cinéma*, n°27-28, 2000.

[50] Joao César Monteiro n'avait initialement pas pensé le jouer lui-même. Il impute cette idée soit à son ami le réalisateur géorgien Otar Iosseliani : *« Outre quelques fugaces apparitions dans tel ou tel film,*

même comme *« trompé parce que né portugais »*, on rappellera préalablement comment Joao César Monteiro joue lui-même avec cette identité portugaise dans les exercices de présentation de soi qu'il a d'abord publiés dans son œuvre d'écrivain, puis qui ont accompagné la sortie de ses films, et au premier chef *Souvenirs de la Maison Jaune*, sous forme de textes à caractère auto-biographique repris et rédigés pour se présenter comme cinéaste.

### *Une présentation de soi commencée sous le signe de l'auto-dérision et de la malédiction d'être portugais*

En 1973, le cinéaste Joao Cesar Monteiro n'a réalisé qu'un court, un moyen et un long-métrage[51] ; il est aussi critique de cinéma, comme on l'a vu plus haut, dans des journaux de Lisbonne, comme *Diario de Lisboa*, ou des revues, *O Tempo e O Modo*, ou *Cinefilo*). Voici ce qu'il écrivait à cette date, sous le titre *A minha certidao* [Mon certificat][52] le cinéaste Joao César Monteiro :

> *« Je suis né le 2 février 1939, à Figueira da Foz. J'ai eu une enfance capricieuse et bien nourrie, au sein d'une famille dominée par l'esprit (disons-le ainsi) de la 1ère République. On m'excusera de dire qu'abondaient les plaisanteries anti-cléricales, bien que mon père désirât que j'en vienne à suivre la carrière ecclésiastique. En somme : on ne comprenait rien. Pour le moins, à première vue.*
> *Autour de mes seize ans, je me fixai avec ma famille à Lisbonne, pour pouvoir poursuivre ma médiocre odyssée lycéenne. Installé au collège du Dr Mario Soares[53], je finis par être expulsé pour avoir contracté une très dangereuse maladie vénérienne. Je pensai, alors, qu'entre la politique et les faiblesses de la chair, il devait exister quelque obscène incompatibilité, et plus jamais je ne fus vu en compagnie de politiques. Ayant finalement réussi à dilapider toute sa fortune dans la satisfaction d'appétits brutaux, mon élégant père est mort*

---

*il ne m'était jamais venu à l'esprit d'être le protagoniste d'un film. Je dois cette idée à mon ami Otar Iosseliani : Salso 67. Inoubliable »* (Joao César Monteiro, au lancement de *Souvenirs de la Maison Jaune*). De son côté, le cinéaste et acteur portugais Jorge Silva Melo revendique la paternité de cette idée : *« Joao César Monteiro m'a convié à jouer le rôle de Joao de Deus. J'ai trouvé qu'il était la personne désignée pour le faire, dès lors qu'il s'agissait d'un auto-portrait. J'étais content pour lui qu'il ait eu le courage de le faire »* (quotidien *Publico*, Lisbonne, 4 février 2003).

[51] *Sophia de Mello Breyner Andresen* (court métrage, 1968), *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Delcaço* (moyen métrage, 1969-70 [Qui attend les chaussures du défunt meure déchaussé]) et *Fragmentos de Um Filme-Esmola* (long-métrage, 1972 [Fragments d'un Film-Aumône]).

[52] Revue *&ETC*, n°8 du 20 avril 1973 (page 19), Lisbonne.

[53] Ancien ministre de la 1ère République, déporté ou emprisonné par la dictature entre 1926 et 1935, le père de Mario Soarès (la figure dirigeante du Parti socialiste portugais) avait fondé un collège privé à Estoril, avec un associé, fils du poète Joao de Deus, puis, au retour de sa captivité, en 1935, un autre collège, à Lisbonne, le *Colégio Moderno*, où Mario Soarès a fait toutes ses études secondaires et où Alvaro Cunhal, le futur dirigeant historique du Parti communiste portugais, y avait été son répétiteur. Le *Colégio Moderno* est encore aujourd'hui géré par la famille Soarès (Mario Soarès, *Entretien* avec Dominique Pouchin, Paris, Flammarion, 2002).

*d'une attaque cardiaque, ce qui me laissa perplexe et sans un sou, et me grattant la tête. L'heure était venue de se mettre au boulot* (...).
*Fils de mon père, j'ai traversé comme un seigneur des emplois nombreux et variés, mais je me suis rendu compte que je ne pouvais plus regarder le monde de la même façon. Je me suis rendu à Paris pour expérimenter jusqu'où il m'était possible d'aller. Il ne m'était pas possible d'aller très loin. Quelques mois plus tard, « ayant connu pas mal de choses », j'étais de retour au pays. En 1960, je rencontrai* [Alberto] *Seixas Santos qui eut la bonté de m'enseigner un peu du beaucoup qu'il savait du cinéma* (...).
*L'année suivante, je travaillai comme assistant de M. Perdigao Queiroga*[54], *et j'admets que j'aurais pu apprendre quelque peu de plus si je n'avais pas été tant présomptueux »*[55].

***Ma devise est, et sera toujours : « Je suis portugais, on m'a trompé »***

Repris et transformé un an plus tard dans son livre *Morituri et salutant*[56], ce texte garde la même tonalité, mais il s'enrichit, sous la forme de la délivrance d'une « devise » : cette devise constitue une « chute » qui nous intéresse ici, quand on sait que la version qui contient cette chute est finalement reprise par son auteur, en 1990, pour nourrir le dossier de lancement de la distribution de son film *Recordaçoes da Casa Amarela* [Souvenirs de la Maison Jaune], qui correspond en même temps à l'invention et au « lancement » du personnage de Joao de Deus [Joao de Dieu]. Voici un extrait de cette seconde version :

*« Il parait que je suis né le 2 février 1939 à Figueira da Foz, au sein d'une famille de la bourgeoisie rurale fortement marquée par l'esprit anti-clérical et anti-salazariste de la 1ère République, et probablement par la franc-maçonnerie. A quinze ans, afin de poursuivre mes études secondaires quelque peu agitées, que je n'ai heureusement pas terminées, je me suis fixé à Lisbonne,* « capitale de l'Empire *», où mon père a fini par dilapider, jusqu'au dernier sou, ce qui lui restait de sa fortune. La miséricorde de Dieu s'est chargée de l'emporter d'une crise cardiaque, après une ridicule tentative de suicide avec un Marckel à deux canons superposés qu'il avait appuyés contre le palais de sa bouche.*
*J'ai bourlingué un peu partout et actuellement je vis paisiblement à Lisbonne, ni bien ni mal, avec ma femme et mon fils de cinq ans, deux êtres merveilleux que j'aime à ma façon* (...).

---

[54] Il s'agit du long-métrage de fiction *O Millionario* [Le Millionnaire], sorti à Lisbonne au début de septembre 1962.
Né en 1916, et décédé en 1980, Perdigao Queiroga a été assistant, à partir de 1936, et jusqu'en 1942, de plusieurs réalisateurs qui sont toutes des figures du cinéma de la période, et d'idéologie, salazariste (Chianca de Garcia, Artur Duarte, Jorge Brum do Canto, Antonio Lopes Ribeiro, Francisco Ribeiro). Auteur de trois long-métrages (dont *Historia de Uma Cantadeira*, en 1947, avec la fadiste Amalia Rodrigues [Histoire d'une Chanteuse], et opérateur d'actualités, il fut surtout le fondateur et le réalisateur des journaux d'actualités cinématographiques *Imagens de Portugal* [Images du Portugal] et *Visor*, réalisés entre 1948 et 1972, pour l'essentiel.

[55] *&ETC*, n°8, 1973, numéro cité.

[56] *Morituri et salutant*, Lisbonne, &ETC, 1974.

*Je n'ai aucun projet d'avenir. C'est raisonnable : je sais parfaitement que je n'ai aucun avenir. Ma devise est, et sera toujours :* « Je suis portugais, on m'a trompé »[57].

## *L'exil intérieur, dans la société portugaise, par la création d'un monde en soi, d'un « univers souverain »*

On a déjà beaucoup écrit, sinon tout dit, sur l'axe central de la démarche de Joao César Monteiro qui consiste en la construction, de toutes pièces, d'un « monde » qui s'extrait du quotidien de la société, de la laideur et du sordide du monde « social », de la société portugaise en l'espèce (il s'agit d'un cinéma très ancré dans le territoire urbain portugais et dans la langue portugaise), tout en identifiant des personnages dessinés comme personnages typiques de cette société : ici un personnage de policier qui est un résumé du Portugal traditionnel (*Souvenirs de la Maison Jaune*), là un personnage de fasciste nostalgique de l'Empire et du temps de Salazar (*Va et vient*) ; ici un personnage de patronne de pension de famille *(Souvenirs de la Maison Jaune)*, là des personnages de commères de quartier *(La Comédie de Dieu)*[58].

C'est la ligne générale d'interprétation esthétique de son œuvre, depuis *Souvenirs de la Maison Jaune* par la critique française (Fabrice Revault d'Allones, Jean Douchet, Jean Narboni), mais pas seulement, et portugaise notamment (Joao Bénard da Costa, Eduardo Lourenço)[59].

Dans les films de Joao César Monteiro, apparaît un *« univers souverain et autonome »*, tourné vers la célébration de la beauté – et avant tout de la beauté des jeunes filles – créé, à l'écart du monde social, par un esprit aristocratique qui en est le démiurge, au point de prendre souvent (dans l'incarnation de Joao César Monteiro acteur donne de son personnage de Joao de Deus) la gestuelle du chef d'orchestre[60]. Ce monde dont il a créé les contours et les bases *« morales, politiques, intellectuelles, sexuelles »* (Fabrice Revault d'Allones), il peut

---

[57] *Morituri et salutant*, op. cité. Joao César Monteiro dit ailleurs que c'est *« une phrase des années 1960 »*, mais il l'utilise dans le dossier de presse de *Souvenirs de la Maison Jaune* en 1989 : *« [Cette phrase] n'est pas de moi, mais d'un ami qui est mort, qui s'est suicidé. C'est une phrase des années 1960 »* (entretien avec Pierre da Silva, février 1998, *Pour Joao César Monteiro*, 2004, op. cité)

[58] Le présent du pays, dans sa dimension sociale, ne s'absente donc pas pour autant de ce cinéma : *Vai e Vem* [Va et Vient], le dernier film de Joao César Monteiro, fait entrer, pour la première fois dans le cinéma de fiction portugais, la figure de l'immigré, au Portugal, venu des pays de l'Europe de l'Est (Russie, Moldavie, Ukraine), qui marque après 2000 le changement de nature de l'immigration du Portugal. Cette présence, sous la forme d'un groupe de musiciens et chanteurs slaves, dans le bus qui fait « le va et vient » dans le quartier du Bairro Alto, sans entrer dans les lignes des dialogues du film, entre au cœur de l'image, et en même temps de la représentation du Lisbonne d'aujourd'hui, dans le quel le personnage aristocratique de Joao Vuvu, veuf lisboète (joué par Joao César Monteiro), vit ses derniers jours.

[59] Notamment dans l'ouvrage collectif *Pour Joao César Monteiro*, 2004, op. cité.

[60] C'est Joao de Deus « chef d'orchestre » dans la scène d'anniversaire de *Souvenirs de la Maison Jaune*, où la (jeune) fille de la patronne de la pension de famille joue un morceau de clarinette ; et Joao de Deus dans *La Comédie de Dieu* devant une jeune fille en maillot de bain qui, allongée sur une table, mime les gestes de la leçon de natation, avec pour bande-son la musique de la mort d'Ysold de Wagner.

en transmettre les éléments constitutifs : il peut y initier, notamment les jeunes filles que le personnage de Joao de Deus séduit.

Ce monde est traversé par des pratiques de sacralisation et de ritualisation qui « contiennent » le trivial, à la limite, le plus souvent non franchie, de la profanation. Le trivial (et le vulgaire) et le sacré (et la grâce) sont réunis, dans une consubstantialité qui « fait monde » et que, pour la critique, il serait insensé de séparer, si on veut comprendre ce cinéaste et son cinéma, en disant *qu'« il est ceci* [la grâce ; le sacré], *mais il est cela* [le trivial, le vulgaire], *ou l'inverse* » (Joao Bénard da Costa).

Eduardo Lourenço parle de :

> « [Une] *sorte de défi du prophète d'un monde qui n'existe pas, d'un monde de liberté souveraine, contre les tabous, contre tout ce qui conditionne le comportement humain, et qui est joyeusement battu en brèche. Une sorte d'anarchisme sublime* ».

Il s'agit d'une construction esthétique, mais elle est aussi la façon dont Joao César Monteiro assume une position d'exil intérieur par rapport au Portugal, et pratique la fidélité à sa déclaration de 1974, l'année de la révolution, dont il fait une devise : *« Je suis né portugais, on m'a trompé »*.

***« Ce pays, messieurs, est un puits où on tombe, un trou dont on ne sort pas »***

On trouve l'incipit programmatique du projet cinématographique de Joao César Monteiro, et notamment de son aspiration à s'investir dans le genre de la comédie, dans son premier film de fiction (et second film), le moyen-métrage *Quem Espera por Sapatos do Defunto Morre Decalço* [Qui attend les chaussures du défunt meure déchaussé, 1969-1970].

Il s'agit d'un film très écrit, la parole étant au centre du film, un film beau et sévère[61], où un personnage de jeune homme, Livio, aux ambitions de cinéaste, fait une déclaration désespérée qui résonne curieusement pour le spectateur dès lors qu'on sait qu'il est le double du réalisateur, qui lui prête sa voix.

Livio est ainsi le premier double que Joao César Monteiro crée de lui, vingt avant l'invention du personnage de Joao de Deus, puis celle de l'acteur Max Monteiro, et enfin du personnage de Joao Vuvu (tous incarnés par Joao César Monteiro)[62]. Cette déclaration, qui dit la détresse d'une jeunesse aux prises avec le Portugal salazariste - celui de 1965 -, est la suivante :

> *« En ce temps, nous vivions extrêmement mal. Nous pensions faire des films, nos petites têtes pleines d'illusions. Nous étions l'image même de l'enthousiasme. Nous étions en 1965, et de nombreuses innocences allaient*

---

[61] *« Il n'y a pas de film portugais plus triste que* Quem Espera por Sapatos do Defunto Morre Descalço », déclare le grand acteur et metteur en scène de théâtre portugais Luis Miguel Cintra, qui y tient le rôle de Livio, et qui parle, pour Joao César Monteiro, d'*« une œuvre commencée sous le signe de la tristesse »* (quotidien Publico, Lisbonne, 4 février 2003).

[62] On ne peut s'empêcher de penser à la construction hétéronymique de Fernando Pessoa. Notons aussi la pseudonymie à laquelle recourt Joao César Monteiro pour signer ses articles de la revue *O Tempo e O Modo* dans les années 1960. Par exemple, son article sur le cinéaste belge André Delvaux est signé Joao César Santos.

*être violées. Ce pays, messieurs, est un puits où l'on tombe, un trou dont on ne sort pas »*[63].

Dans ce pays qui est un *« puits où l'on tombe »* (notons qu'en 1987, Joao Botelho situera l'action de son adaptation, au Portugal de la période Cavaco Silva, du roman *Hard Times* de Charles Dickens dans une ville imaginaire nommée « Poço du Mundo », « Puits du Monde »), le même personnage de Livio ajoute :

*« De toute façon un film, même informe, inachevé comme un mort-né, est le présage de notre propre histoire. La projection silencieuse de nos fantômes. Il est tout. Nous passons outre sans lamentations »*[64].

***« J'aurais besoin de réussir un grand coup pour commencer je ne sais quoi, je ne sais comment. Un voyage comique je ne sais où ni pourquoi »***

Et le personnage de Livio, avec la voix de Joao César Monteiro, déclare surtout :

*« J'aurais besoin de réussir un grand coup pour commencer je ne sais quoi, je ne sais comment. Un voyage comique je ne sais où ni pourquoi »*[65].

Il se fait alors *« le présage de la propre histoire »* du cinéaste Joao César Monteiro quand ce dernier, trente ans plus tard, ouvrira la série des comédies initiées par *Souvenirs de la Maison Jaune*.

Dans *Quem Espera por Sapatos do Defunto Morre Decalço,* dans ce film si noir, les éléments centraux du cinéma futur de Joao César Monteiro sont là, versant comédie. Ce sont l'absurde des situations, l'ironie des dialogues, les aphorismes, l'usage des ressources de la langue portugaise en proverbes et en expressions populaires, où le dicton populaire (*« Mon vieux disait que rater une femme, c'est comme démarrer la vie en boîtant »*) voisine avec l'aphorisme lettré (*« La musique est l'antichambre de la mort »*) :

*« L'usage de proverbes utilisés comme source de poésie, usage de savoir trivial, de lieux communs, ce qui fait partie de notre tradition populaire »*[66],

dit Eduardo Lourenço, en se référant à Don Quichotte et à son usage des proverbes, et en commentant le dernier film de Joao César Monteiro, *Vai et Vem* [Va et Vient] achevé avant sa mort au début de 2003[67].

---

[63] Bande-son du film *Quem Espera por Sapatos do Defunto Morre Decalço* [Qui Attend les Chaussures du Défunt Meure Déchaussé, 1969-1970].

[64] Bande-son de *Quem Espera por Sapatos do Defunto Morre Decalço.*

[65] Bande-son de *Quem Espera por Sapatos do Defunto Morre Decalço.*

[66] *Quem Espera por Sapatos do Defunto Morre Decalço* tient son titre même, et donc tout son projet, d'un proverbe. *Souvenirs de la Maison Jaune* est construit à partir de proverbes.

[67] Joao César Monteiro est mort à Lisbonne le 3 février 2003. L'annonce de sa mort à Lisbonne a coïncidé avec la première projection privée à Paris de *Vai e Vem*, qui a été présenté publiquement au festival de Cannes en mai 2003.

## *« Souvenirs de la Maison Jaune - une comédie lusitanienne »*

Il faut prendre très au sérieux le sous-titre du film Souvenirs de la Maison Jaune : « une comédie lusitanienne ».

Rappelons le propos de ce film, tel qu'en rend compte le rédacteur du *Jornal de Letras e Ideias* à sa sortie à Lisbonne, en octobre 1989[68] :

> « Souvenirs de la Maison Jaune *est un film avec Joao César Monteiro en son centre, ou mieux : dans son nombril. En ce centre est Joao de Dieu, personnage de profession incertaine mais vaguement littéraire, habitant une pension jusqu'à un moment d'égarement (les deux premiers tiers du film) puis après, vaguement, fou professionnel et 'double ' de Nosferatu (le tiers final).*
> *La séparation en ces deux temps de* Souvenirs de la Maison Jaune *a sa raison d'être.*
> *Sous-titré* 'Une comédie lusitanienne', *le film se dédouble, dans ce premier temps, par la création d'une chronique de dérision : la pension de Dona Violeta (un beau rôle, celui de Manuela de Freitas) est un des points de convergence qui s'ouvre, de la meilleure manière, à la comédie, réunissant des types différents, d'origines différentes, et les croisant avec un chroniqueur. Dans ce cas, le chroniqueur est Joao de Deus et les commentaires (gestuels et oraux) de Joao César Monteiro sont parfaits de sarcasme* (...).
> *Ce qui était une chronique de quartier se transforme dans l'affirmation personnalisée et le sordide qui entoure Joao de Deus (c'est du sordide* 'de bonne humeur', *toutefois, celle du personnage typique qui fait une satire par le silence et qui habite beaucoup du théâtre ibérique) ».*

Chronique de quartier, pour une part, puis processus d'égarement de la personnalité du chroniqueur, pour l'autre.

### *Une entreprise de démarcage du système salazariste de représentation cinématographique (la comédie de Lisbonne)*

Chronique de quartier, pour la première partie du film.

*Souvenirs de la Maison Jaune*, cette « comédie lusitanienne » cinématographique est en réalité, par un écho contemporain réfracté, une réponse critique au genre de la « comédie de Lisbonne » dans les années 1930 et 1940, le « national chansonnisme », qui fut :

> « *le système salazariste de représentation cinématographique qui permettait au public de s'identifier, par le renvoi à la société d'une image cohérente et ordonnée qui lui correspondait* »[69].

---

[68] Hebdomadaire *Jornal de Letras et Ideias*, Lisbonne, 17 octobre 1989.

[69] La citation complète est : « *La comédie de Lisbonne fut bien le seul système de représentation dans lequel les Portugais reconnaissaient leur unité : le Père, la famille, les espaces clairement définis (la ville représentée non comme métropole, mais au travers de microcosmes particuliers, de quartiers, de villages transplantés en milieu urbain) furent les éléments directeurs du système salazariste de représentation cinématographique qui permettait au public de s'identifier, par le renvoi à la société d'une image cohérente et ordonnée qui lui correspondait* », écrit Augusto M. Seabra. On reviendra

Là où la comédie de Lisbonne chantait l'insouciance supposée joyeuse de la petite bourgeoisie urbaine (apologie conservatrice du bonheur de petites gens vivant, sans aisance de moyens, dans la simplicité), la *« chronique de dérision »* de *Souvenirs* décrit, exactement dans les mêmes lieux (le quartier ancien situé sur les flancs du Château Sao Jorge, dans l'Alfama) et sous les mêmes lampions des fêtes de la Saint-Jean, la sociabilité sinistre de personnages type de cette vie de quartier.

A l'exception de la jeune fille qui apprend la clarinette dans l'orchestre de la police (la PSP)[70], ce sont des personnages dont les faiblesses et les vices sont surexposés : la tenancière de pension avaricieuse, la jeune prostituée perdue, le jeune proxénète, des vieux à l'horizon étriqué, et au total un peuple divisé et aliéné (bien que non méprisé par l'auteur), au sein duquel rôde la mesquinerie et la vulgarité[71].

Bien plus qu'une seule citation critique, *Souvenirs de la Maison Jaune* est une démarcation assez précise de la *Chanson de Lisbonne*, film de 1933 archétypique du genre de la « comédie de Lisbonne », comme le soulignait le cinéaste d'ancien régime Chianca de Garcia[72].

Les lieux sont les mêmes : la pension, les patios, des espaces fermés du quartier. La pension (la « Maison Jaune ») joue un rôle proche du magasin/atelier du tailleur de la *Chanson de Lisbonne*, et sa tenancière y a une place centrale proche de cette du tailleur du film de 1930, sinon qu'une figure de maîtresse femme (et de maîtresse mère) y remplace la figure du père.

La comparaison vaut jusqu'à l'inclusion dans ce petit monde social de Joao de Deus le lettré et « l'intellectuel de gauche », comme la comédie de Lisbonne incluait des personnages appartenant à l'aristocratie ou à la haute bourgeoisie dans un univers de classe moyenne sans prolétariat ni sous-prolétariat.

Sur fond de musique populaire portugaise, deux scènes de situations de fête illustrent encore ce démarcage, une scène de fête de la Saint-Jean, scène de rue et peuplée, où le cinéaste travaille les clichés de la fête populaire, et une scène d'anniversaire, scène de patio, réduite à moins d'une dizaine de personnages et sans chaleur.

Mais la fiction de l'harmonie chantée par *La Chanson de Lisbonne* a implosé, mesquinerie, prostitution, vol et déviance sexuelle ne faisant pas partie de son dispositif de représentation. Dans *Souvenirs*, qui contient deux minutes de grande violence dans la représentation du peuple, les clichés de la morale traditionnelle populaire implosent, et c'est l'image désenchantée d'un peuple vicieux et divisé qui s'impose.

---

dans la 3ème partie (page 471 et suivantes) sur ce genre et sur le phénomène de réhabilitation de la comédie de Lisbonne dans les années 1990.

[70] Dans le cinéma de Joao César Monteiro, le personnage de la jeune fille fait toujours exception.

[71] L'air de chanson populaire qui s'échappe par une fenêtre d'un poste de radio, quand Joao de Deus s'échappe de la pension et du quartier, *« Marie, je veux sentir ta morue, c'est le plat préféré du peuple portugais »*, répond crûment aux mièvreries des chansons de *La Chanson de Lisbonne*.

[72] Chanca de Garcia, lettre à Augusto Fraga, catalogue *Chanca de Garcia*, Lisbonne, Cinémathèque Portugaise, 1983 : *« Si vous remarquez bien, tous les films portugais se ressemblent. Ils ressemblent au premier modèle qui était déjà erroné :* La Chanson de Lisbonne. *Vous avez là le couple amoureux, la tante ridicule, le vieux pédant, et l'extravagant fêtard et généreux ».*

***Interpellation du Portugal et interpellation du système de représentation cinématographique au Portugal***

Il n'y a aucune entreprise dans le cinéma portugais contemporain (sauf, peut-être, les comédies de Joao Botelho dans la deuxième moitié des années 1990, comme *Trafico*, mais de façon moins concentrée) qui torpille à ce point, en investissant et subvertissant son propre dispositif, le genre cinématographique dominant sous le salazarisme, qui est resté une référence centrale (comme nous le montrerons plus loin) pour le public portugais d'aujourd'hui.

De ce point de vue, *Souvenirs de la Maison Jaune* ne fonctionne pas que comme interpellation du Portugal, mais en même temps comme interpellation du système de représentation cinématographique au Portugal.

Processus d'égarement de la personnalité du chroniqueur Joao de Deus, pour la seconde partie du film.

Le film développe dans cette dernière partie une ligne d'irrévérence totale aux pouvoirs institués (armée, police, Parlement)[73] comme aux topiques de la « culture moyenne » du pays (ses puissantes hiérarchies sociales).

Cette ligne d'irrévérence est désormais portée par un Joao de Deus qui, fuyant le petit monde social de la « Maison Jaune » après avoir attenté à la pudeur de la fille de la patronne de la pension, est devenu successivement mendiant sans domicile, puis interné psychiatrique. Entre temps, il a usurpé le costume d'un général de cavalerie (*« l'arme aristocratique »*) qui erre dans une capitale qui se défait (le quartier du Chiado détruit par l'incendie de 1988) et où la Révolution est enterrée : d'où que *« l'intellectuel de gauche »* que dit être Joao de Deus déclare, au policier qui l'entend pour port illégal d'uniforme, avoir voulu *« marcher sur l'Assemblée Nationale »*.

Il n'est pas hasardeux que l'égarement de Joao de Deus, se termine à l'intérieur de l'Hôpital psychiatrique Miguel Bombarda, celui-là même que Antonio Reis avait filmé dans *Jaime*, ce film que le 20 avril 1974 Joao César Monteiro avait salué comme :

> *« le lieu de passage obligatoire pour tous ceux qui, dans ce pays ou dans n'importe quel autre voudront suivre la pratique d'un certain cinéma, celui qui ne tolère et ne reconnaît que sa propre exigence austère et radicale »*[74].

Dans ce retour sur les lieux mêmes où, en 1973-1974, Antonio Reis a filmé *Jaime*, avec des plans qui excèdent la simple citation, et qui s'inscrivent dans la revendication d'une filiation cinématographique, l'interpellation critique du système de représentation cinématographique salazariste peut s'accomplir en désignation d'une alternative cinématographique contemporaine : en même temps que Joao de Deus a quitté le quartier populaire où le film pouvait exercer sa démarcation critique du « national chansonnisme », en même temps le film quitte les lieux appropriés dans les années 1930 et 1940 par le genre de la

---

[73] Cette irrévérence est continuée dans les films suivants du cycle de Joao de Deus, par exemple dans le film *Les Noces de Dieu*, dans la séquence qui représente les pouvoirs institués (Etat et Eglise) dans une séquence de public d'opéra au Théâtre Sao Carlos : le président de la République portugaise, en tenue d'apparat aux couleurs du drapeau national, y est représenté par un nain.

[74] Joao César Monteiro, hebdomadaire *Cinéfilo*, 20 avril 1974.

comédie de Lisbonne pour retrouver celui (l'hôpital psychiatrique de *Jaime*) où Joao César Monteiro a identifié en 1974 un repère de re-fondation, au Portugal, *« du cinéma moderne »*.

Simultanément, l'interpellation du Portugal est alors relancée dans une boucle qui est formée avec la première fiction de Joao César Monteiro (celle de 1970), quand le Joao de Deus de *Souvenirs de la Maison Jaune* retrouve dans l'hôpital psychiatrique le Livio de *Qui Attend les Chaussures du Défunt Meure Déchaussé*, devenu vieux, qui peut confier à Joao de Deus une ultime mission :

> *« Va, et donne leur* [à la société, à ce pays, à ses conservatismes et à ses pouvoirs] *du fil à retordre »*.

*« Donne du fil à retordre »* à ce pays où :

> *« Une grande partie de ces types, les hommes de pouvoir et les puissants, soi-disant démocrates, sont des fachos. Ce sont des fachos ! Ils l'étaient déjà, et ils le sont encore. Ils peuvent se camoufler, avoir un parlement, etc. Mais ils sont encore et à nouveau tous ici. Même si, comme par miracle, il n'y avait plus un seul fasciste dans ce pays, le 26 avril »*[75].

*« Donne du fil à retordre »* à ce pays qui n'a pas tenu les promesses de la révolution de 1974-1975, au point que dans un film suivant, Joao César Monteiro donnera à un hôtel de passe le nom de « Pension du 25 Avril »[76].

## 4.3. Joao Botelho : *« Dégager la physique de la métaphysique, savoir ce que c'est être portugais »*

Parfait représentant de la génération qui surgit « en cinéma » après le 24 avril 1974, Joao Botelho est un des premiers cinéastes portugais formés à l'Ecole de cinéma du Conservatoire national où il est entré en 1974[77].

---

[75] Joao César Monteiro, entretien avec Pierre da Silva, février 1998, *Pour Joao César Monteiro*, op. cité, 2004.
Dans le même entretien, Pierre da Silva demande à Joao César Monteiro de réagir à une réponse qui m'a été faite dans un entretien de 1994 par le cinéaste Alberto Seixas Santos (et qui a été évoquée plus haut) : *« Nous, cinéastes portugais en général et encore plus pour ceux pour qui le cinéma portugais ne va pas de soi, nous avons cela en charge : le pays ne va pas de soi non plus »*. Sa réponse commence par une pique contre son ami de jeunesse Alberto Seixas Santos : *« Connaissant bien Alberto Seixas Santos, et malgré tout le respect que cette phrase mérite, je trouve qu'elle va très bien à celui qui l'a dite, comme un gant »*. Et il ajoute : *« Je peux y souscrire en partie, mais pas entièrement »*.

[76] *O Ultimo Mergulho* [Le Dernier Plongeon, 1993].

[77] Il est né en 1949 à Lamego, dans le nord du pays, a fréquenté les ciné-clubs de Porto et de Coimbra pendant sa vie d'étudiant, ayant abandonné pour le cinéma des études d'ingénieur en mécanique. Il a fait de la critique de cinéma pour plusieurs journaux, et fondé la revue de cinéma « M », qu'il a dirigée, entre 1975 et 1977. Il est alors lié à l'organisation à Lisbonne de journées et de rencontres avec la revue *Les Cahiers du Cinéma*. En 1978, il co-réalise avec Jorge Alves da Silva un court-métrage, Alexandre et Rosa, après avoir co-signé avec lui deux documentaires, *Um projecto de*

Son œuvre de long-métrage, commencée en 1980 est presque entièrement consacrée à la pensée de la question du Portugal : il est sans doute le cinéaste qui incarne dans la tension permanente de son travail « la préoccupation du Portugal ». Si c'est le cinéma portugais dans son ensemble qui a produit ce que j'appelle « une fiction inquiète du Portugal », la filmographie « fictionnelle » de João Botelho est sans doute celle qui répond à une centration aussi systématique sur cette « inquiétude » du Portugal.

Ses trois premiers longs-métrages campent pleinement dans la décisive décennie 1980 en portant sans cesse cette préoccupation : *Conversa Acabada* [Moi, l'autre] en 1980 ; *Um Adeus Português* [Un Adieu Portugais] en 1985 ; et *Tempos Dificeis, Este Tempo* [Temps Difficiles] en 1987. Et les films suivants (il y en aura huit autres) ne cessent de la prolonger, dans un contexte plus éloigné de la rupture de 1974.

## *« Rechercher ce que sont les adjuvants et les contraintes de l'être portugais »*

Questionné en 1991 sur le point de savoir si cette récurrence thématique du « souci du Portugal », qui marquait ses trois premiers longs-métrages, définissait *« l'être* [profond du cinéaste] *au Portugal »*, il répondait ainsi, alors qu'il était en train de préparer un quatrième, qui approfondissait encore cette inclination :

> *« J'aime beaucoup ce pays, même si je n'y aime pas tout. Je suis à l'aise dans ce pays, et je veux parler de ce que je connais.*
> *Ce qui m'intéresse surtout, au cinéma, c'est dégager la physique de la métaphysique, savoir ce qu'est être portugais. Ce qu'on va perdre, ce qu'on va gagner, ce que cela signifie.*
> *Le sujet de mon prochain film, qui s'appellera* Aqui na Terra [qu'on peut traduire par « Ici, dans ce pays », 1993], *c'est :* 'comment on est, aujourd'hui, au Portugal'. *C'est le film. Ce n'est rien d'autre. C'est la recherche de ce que sont les adjuvants et les contraintes de l'être portugais. C'est difficile à expliquer ; parce que c'est quelque chose qui enveloppe les gens, et que les gens ne voient pas.*
> *La fonction d'un cinéaste, ce n'est pas d'expliquer, c'est de montrer les choses, de faire voir et de faire entendre. On a une obligation morale de montrer aux gens ce qui se passe. Je veux faire une synthèse arithmétique et statistique de l'être portugais.*
> *C'est dans ce pays qu'on m'a donné l'opportunité d'habiter, que j'ai ma femme, mes enfants. Je ne veux pas défendre mon pays, je veux le montrer »*[78].

De cette toute première partie de son parcours de cinéaste, il soulignait l'importance de son choix de *« faire des choses sérieuses »* en même temps que de pencher sur *« l'état du Portugal »* :

---

*educaçao popular* [Un projet d'éducation populaire, moyen métrage, 1976] et *O Alto do Cobre* (moyen métrage, 1977-1978).

[78] *Entretien avec Joao Botelho* (propos recueillis, à Lisbonne, par Jacques Lemière), 1er août 1991, paru sous ce titre dans le catalogue des *Journées de cinéma portugais*, Rouen, Cineluso, janvier 1992.

> *« Mes films ont eu successivement pour sujet : les poètes modernistes les plus importants du siècle au Portugal* [Fernando Pessoa, 1888-1935, et Mario de Sa Carneiro, 1890-1916, dans *Conversa Acabada*] ; *la fin de l'Empire* [Um Adeus Português] ; *l'ascension des nouveaux riches* [*Tempos Dificeis*, une adaptation d'un roman de Charles Dickens, *Hard Times*].
> *Dans ce dernier, j'ai essayé de rendre abstrait Dickens, dans une métaphore sur le nouvel état du Portugal.*
> *Ce sont des sujets graves. Cela a des défauts, mais c'est important de faire des choses sérieuses »*[79].

***« Ne parler que du Portugal, et parler toujours du Portugal qui [m'] est contemporain »***

En 2003, soit douze ans plus tard et avec huit films de plus à sa filmographie (dont six nouveaux longs ou moyens métrages)[80], de nouveau interrogé sur le fait que la totalité de son travail cinématographique, depuis *Conversa Acabada* (1980) jusqu'à son film alors en cours d'achèvement[81], n'a qu'un seul sujet, la question du Portugal, il répond, en assumant une filmographie qui « ne parle que du Portugal, et parle toujours du Portugal qui [m'] est contemporain » :

> *« Oui, tous mes films, et encore dans mon travail récent avec ces comédies* [après *Trafico, La Femme qui Croyait être Présidente des Etats-Unis d'Amérique*] *mais aussi l'adaptation d'une pièce de théâtre du 18ème siècle* [la pièce *Frei de Sousa* de Garrett], *ne parlent que du Portugal, et parlent toujours du Portugal qui m'est contemporain »*[82].

Et il enchaîne sur cette déclaration en déclinant à chaque fois, film après film, la preuve de la rigoureuse *contemporanéité* de son travail de cinéaste aux différents états traversés par le Portugal et la société portugaise.

C'est un point décisif par rapport à une certaine tendance de la critique portugaise qui tente d'arguer, d'une abstraction des formes en travail dans le cinéma portugais, que ce cinéma portugais se serait « abstrait du réel »[83].

---

[79] Entretien avec Joao Botelho, 1er août 1992.

[80] *Le jour de mon anniversaire. L'air* (moyen-métrage, contribution de Joao Botelho à la série de quatre films *Les quatre éléments*) en 1992. *Aqui na Terra* [Ici dans ce Pays], long-métrage, en 1993. *Trois Palmiers* (moyen métrage, contribution de Joao Botelho à la série de trois films *Lisbonne, 24 heures*, traitant de la tranche de 6 heures à 14 heures) en 1994. *Trafico*, long-métrage, en 1998. *Si la mémoire existe,* court-métrage, en 1999. *Quem es-tu ?,* long-métrage, en 2001. *Maos na Pedra, Olhos no Ceu,* court-métrage, en 2001. *La Femme qui se Croyait Présidente des Etats-Unis d'Amérique,* long-métrage, en 2003.

[81] *A Mulher que Acreditava Ser Presidente dos Estados Unidos da America* [La Femme qui se Croyait Présidente des Etats-Unis d'Amérique], au montage pendant cet entretien de janvier 2003, est sorti au Portugal en mars 2003.

[82] Entretien avec Joao Botelho, 16 janvier 2003, Lisbonne.

[83] C'est la thèse soutenue par Augusto M. Seabra, dans « Ritos de passagem. Hipoteses sobre o recente cinema português », texte pour le catalogue de la rétrospective *Cinéma portugais, 1970-1999* du 17ème

Comme Joao Botelho en fait état lui-même, son cinéma fournit l'occasion de vérifier que la recherche de cette abstraction des formes n'est en rien contradictoire avec la confrontation des films au réel, et au réel à chaque fois contemporain, au réel « en cours » et « en transformation » dans le cadre social et national portugais :

> « Conversa Acabada [Moi, l'autre] *était un film de 1980, mais pas une reconstitution d'époque.*
> Um Adeus Português [Un Adieu Portugais] *ne portait pas sur la guerre coloniale, qui était terminée depuis 12 ans, mais sur le deuil de cette guerre, sur la situation dans le pays douze ans plus tard.*
> Tempos dificeis. Este Tempo [Temps Difficiles] *était un film sur le thatchérisme portugais, quand Cavaco Silva est arrivé au pouvoir.*
> No Dia dos meus Anos. O Ar [Le Jour de mon Anniversaire], *qui était une commande, était une réponse aux feuilletons de la télévision qui commençaient à envahir les petits écrans au Portugal : le film est construit comme un feuilleton.*
> Aqui na Terra [Ici, dans ce Pays] *parle de la domination de l'argent sur la vie des portugais, à un moment où les revendications syndicales ont commencé à crier* 'on ne veut pas perdre notre pouvoir d'achat' *au lieu de* 'on veut de meilleures écoles, une meilleure santé, de meilleures habitations, de meilleurs loisirs'.
> Três Palmeiras [*Trois Palmiers*, une autre commande, de l'organisation de *Lisbonne 1994, capitale européenne de la culture*] *est un exercice formel sur Lisbonne en même temps que sur les arts dont le cinéma est vampirique. J'y traite aussi des comportements des portugais dans ces périodes de grandes manifestations culturelles : c'est une réflexion sur la culture portugaise des années 90.*
> Trafico [Trafic], *comme son nom l'indique, parle d'un pays qui s'est transformé en lieu privilégié de tous les trafics du monde. L'économie portugaise de ce moment est déjà, pour un tiers de son total, de l'économie parallèle, et c'est peut-être la moitié aujourd'hui.*
> Se a memoria existe [*Si la mémoire existe*, une commande, en 1999, de la Commission de commémoration des 25 années du 25 avril 1974] *est une espèce de* They Were Expendable[84] *sur les militaires qui ont fait le 25 avril. Ils sont devenus vieux, mais surtout ils sont écartés et oubliés. Je mets en scène ces vieux capitaines lisant, avec difficulté et larmes, l'histoire de leur révolution à une petite fille qui, par hasard, était ma fille.*
> *Dans* Quem es-tu ? [Qui es-tu ?] - *l'adaptation de Frei de Sousa -, la question m'intéresse plus que la réponse : Qui es-tu, Portugal d'aujourd'hui, quand les espagnols achètent à Lisbonne la moitié de l'Avenue de la Liberté ... ? ou*

---

Festival du film de Turin, novembre 1999, *in fine* non publié. Dans cette vision, le cinéma portugais aurait abandonné tout rapport au « réel » après l'échec commercial des tous premiers films du « cinema novo » et n'y opèrerait un retour qu'avec les premiers films de Pedro Costa et de Teresa Villaverde. J'objecte à cette thèse dans l'article « Le cinéma et la question du Portugal après le 25 Avril 1974 », paru dans *Mémoires d'Avril, trente ans de la révolution des œillets au Portugal, 1974-2004*, numéro spécial de la revue *Matériaux pour l'histoire contemporaine*, BDIC, Paris, 2005.

[84] Film de John Ford, 1945.

*quand l'Espagne n'a plus besoin des troupes de Philippe II pour prendre le contrôle du Portugal, et que l'argent y suffit.*
*Et on arrive enfin à cette comédie* [La Femme qui Croyait Etre Présidente des Etats-Unis d'Amérique] *sur le désir des Portugais de devenir américains ... alors que moi-même je me sens très bien comme portugais »*[85].

Précisons cette perspective à partir de quelques films repères dans le parcours du cinéaste, et non de toute son œuvre.

## *« Un film sur la création au Portugal : il faut mourir, au Portugal, pour faire et écrire des choses bien », 1980*

Pour son premier film *Conversa Acabada,* de 1980 [Littéralement : « conversation terminée »][86], Joao Botelho renonce à la facilité qui aurait alors consisté à traiter de questions et de mobilisations sociales, pour se confronter à la question du rapport dramatique du Portugal à la création artistique :

> *« Nous étions* [au moment de la préparation de ce film, soit à la fin des années 1970] *dans un moment de bouleversement social énorme au Portugal, et il était plus facile de parler des mouvements ouvriers. Mais il m'intéressait plus de parler de la création, dans ses aspects terribles »*[87].

Pour *« ce film sur la création au Portugal »*, le cinéaste va plonger dans *« la période où la culture portugaise* [avec le génération dite d'*Orfeu*, du nom de la revue qui rassemble ces artistes] *était contemporaine des mouvements modernes en Europe »,* et mener l'enquête sur la rencontre entre les poètes Fernando Pessoa et Mario de Sa Carneiro, figures du moderniste portugais du début du 20ème siècle, dans ce qui est un autre moment de bouleversement au Portugal :

> *« Dislocation et transformation des catégories politiques et économiques du début du vingtième siècle. Profonde crise politique et morale dans la société portugaise – une 1ère République confuse, avec des réminiscences d'une monarchie pourrie. Une rencontre et un moment de catastrophe : Fernando Pessoa et Mario de Sa Carneiro réinventent la langue portugaise, la manière de la dire »*[88] .

La « conversation » qui a procédé de cette rencontre est « interrompue » pour les deux amis - l'un dans une sorte d'exil intérieur au Portugal (Pessoa), l'autre en exil (volontaire) extérieur à Paris (Sa Carneiro) - par le suicide de Sa Carneiro à Paris en 1916 à l'âge de 26

---

[85] Entretien avec Joao Botelho, 16 janvier 2003.

[86] *« J'ai eu la chance d'être jeune dans un moment très particulier ..., et en même temps pas si jeune : j'avais presque trente ans quand j'ai fait* Conversa Acabada. *J'avais déjà quelque expérience de ce qu'était le cinéma. C'était un premier film, mais on pouvait alors prendre des risques, on avait une énorme liberté, on pouvait faire des choix audacieux »* (Entretien avec Joao Botelho, 16 janvier 2003).

[87] Entretien avec Joao Botelho, 1er août 1991.

[88] Joao Botelho, texte de présentation du film, 1980.

ans. Fernando Pessoa meurt en 1935, à l'âge de 47 ans, *« presque inconnu de ses contemporains »*. Dans leur correspondance, *« l'existence blanche de Pessoa (renfermant un violent conflit intérieur) rencontre la vertigineuse marche de Sa Carneiro vers le suicide »*[89]. Il s'agit pour le film, dit le cinéaste, de *« trouver un parcours entre la création et la mort »*[90].

Il en résulte un film poétique, *« entre le documentaire didactique et le mélodrame »*, qui est *« l'histoire de cette rencontre poétique : textes, amitié et mort »*.

Joao Botelho mène le projet de ce film environ une décennie avant que Fernando Pessoa et cette génération d'*Orfeu* ne soient devenues l'objet d'un engouement et de commémorations variées, pas toujours respectueuses de l'œuvre réelle des poètes :

> *« Ce film, je ne le referais pas maintenant* [1991], *pour cette raison que Pessoa est devenu un sujet de reportage de magazine féminin et un produit d'exportation »*[91].
>
> *« Je choisissais de traiter de la période où la culture portugaise était contemporaine des mouvements modernes en Europe* (...). *J'ai commencé à lire, j'ai étudié, et j'ai trouvé des choses qui m'ont conduit vers d'autres chemins* [qu'un seul petit documentaire sur Fernando Pessoa pour la Fondation Gulbenkian] (...). *Je me suis rendu compte que la correspondance pouvait donner un mélodrame »*[92].

Et la cible du mélodrame, dans ce *« film pamphlétaire sur la solitude de la création »* consistait à montrer comme *« il faut mourir, au Portugal, pour faire et écrire des choses bien »* :

> *« J'ai commencé avec la mort de Fernando Pessoa, et terminé avec celle de Sa-Carneiro, pour tenir compte de la solitude alcoolisée de la mort de Pessoa, dans la vieillesse et l'absence de reconnaissance : il faut mourir, au Portugal, pour faire et écrire des choses bien.*
> *C'est un film sur la création au Portugal, c'est un film pamphlétaire sur la solitude de la création »*[93].

---

[89] Joao Botelho, texte de présentation du film, 1980.

[90] Entretien avec Joao Botelho, 16 janvier 2003.

[91] Entretien avec Joao Botelho, 1er août 1991.

[92] *« J'avais trouvé beaucoup de choses. J'avais la malle de Pessoa chez moi, ses propres lunettes, ses petits étuis à cigarettes, je sentais l'odeur de Pessoa à travers ces objets* (...). *J'ai surtout trouvé quelque chose de fantastique : les cahiers originaux des écrits de Mario de Sa Carneiro, car si Fernando Pessoa était créateur, il était aussi correcteur des épreuves des textes de Mario de Sa Carneiro* (...).*C'était la fin des années 1970, et on ne disposait pas encore de la publication des œuvres telles qu'elles sont publiées aujourd'hui, ni des écrits signés Bernardo Soares* [un des hétéronymes de Fernando Pessoa]. *Mario de Sa-Carneiro lui-même était très oublié, même s'il avait été publié de son vivant »* (entretien avec Joao Botelho, 16 janvier 2003).

[93] Entretien avec Joao Botelho, 16 janvier 2003.

Botelho qui, dans *Conversa Acabada,* avait privilégié le texte (*« C'est un film sur l'entendre »*, dit-il[94]), veut, dans son film suivant *Un Adieu Portugais*, filmer le silence :

> *« Ce que je voulais filmer, c'est le silence. La douleur* (...).
> *Je voulais filmer le silence portugais. Faire un film sans dialogues »*[95].

## *« Je voulais filmer le silence portugais », 1985*

*Un Adieu Portugais* (1985) se propose de *« filmer le silence portugais »* et de montrer le *« refoulement de la douleur »* dans lequel s'est muré « une moyenne de l'esprit portugais », dix ans après la fin de la guerre coloniale :

> *« Je ne cherchais pas à montrer un discours élevé, mais une moyenne de l'esprit portugais. D'où cette famille, avec laquelle je n'ai personnellement rien à voir »*[96].

> *« Portugal. 1985. Raul et Piedade, petits agriculteurs de la région du Minho, voyagent jusqu'à Lisbonne. Ils retrouvent Alexandre, leur second fils, et rendent visite à Laura, la veuve de l'aîné, mort à la guerre d'Afrique douze ans auparavant. La famille est à nouveau réunie, mais ne sera même pas l'ombre de ce qu'elle avait été. Estompé dans le temps, le souvenir de ce qu'il les avait unis n'est maintenant plus que douleur et silence. C'est la vie, disent les personnages. Mais ils ne sont pas amers, ils acceptent et sourient. Raul et Piedade rentre chez eux, Laura et Alexandre ne peuvent rentrer nulle part »*[97].

Le film se partage, sur le schéma du *Voyage à Tokyo* d'Ozu, entre ces scènes familiales du Portugal de 1985 et des images de patrouilles de l'armée coloniale en 1973, qui représentent *« le doux adieu d'une génération à cinq siècles de présence en Afrique »*[98]. Il procède de l'évolution d'un projet inabouti, *Le Dernier Soldat*, portant sur *« la fin de l'Empire, les blessures du Portugal »*, entrepris avec un co-réalisateur avec qui le cinéaste faisait tandem[99] :

---

[94] L'esthétique du film est guidée par ce principe du primat du texte et de l'abstraction de la figuration : *« Il y avait tout, moins le réalisme. Le réalisme, c'était seulement le texte »* (entretien avec Joao Botelho, 16 janvier 2003). *« Ce qui m'intéressait, c'était la dimension du texte. A la limite, il fallait l'écran noir avec la voix-off. Le degré zéro. Le texte, c'est le B-A-BA du cinéma »* (entretien avec Joao Botelho, 1er août 1991).

[95] Entretien avec Joao Botelho, 1er août 1991.

[96] Entretien avec Joao Botelho, 1er août 1991.

[97] Extrait du synopsis d'*Un Adieu Portugais*.

[98] *« Plongés dans une guerre où l'on ne voit jamais l'ennemi, les soldats font leur devoir méthodiquement, sans remords et sans gloire ... La dernière pérégrination, le doux adieu d'une génération à cinq siècles de présence portugaise en Afrique »* (extrait du synopsis d'*Un Adieu Portugais*).

[99] *« Je faisais alors une sorte de tandem avec Alves de Silva, un copain de l'Ecole de cinéma, avec qui j'avais déjà co-signé* Alexandre et Rosa. *On avait obtenu ensuite une subvention pour* Le Dernier Soldat, *un film dont le tournage fut commencé mais jamais fini (les bobines sont à l'Institut portugais*

> *« Ce* Dernier Soldat *était la première esquisse d'un film de fiction sur la guerre coloniale, l'histoire d'un soldat qui revenait de la guerre coloniale et qui ne s'adaptait à rien. Ce qui m'intéressait, c'était la fin de l'Empire, les blessures du Portugal.*
> *Mais j'ai du cesser la collaboration avec Alves da Silva, qui avait abâtardi le film. Depuis, Alves da Silva est devenu publicitaire et a fait de la politique avec le PSD. Quant à moi, je n'ai pas lâché sur mon projet, et j'ai fait plus tard cet* Adieu Portugais, *un film où on ne parle presque pas ! ».*

Le cinéaste est le premier à traiter la guerre coloniale qui vient d'avoir lieu sous une autre forme que celle du cinéma militant de l'immédiat après Avril : en traiter sous la forme d'un film sur la mémoire, et du deuil de cette guerre ; et cette position pionnière est délicate :

> *« C'était difficile à faire à l'époque* (...). *A l'Etat-major* [dont le cinéaste voulait la collaboration, et l'a obtenue, pour le tournage des scènes de patrouille guerrière], *ils disaient que c'était trop tôt pour en parler. Parce qu'ils savaient que c'était une guerre perdue par abandon »*[100].

Même si ce n'est pas son sujet principal, ce film sur le silence portugais est en même temps l'occasion d'un bilan du colonialisme portugais (*« les premiers mots sur un sujet grave »)* et de son ambivalence, entre le discours qui l'a légitimé comme fondation de relations nouvelles entre peuples (le métissage, la langue partagée) et les faits de domination (le racisme, la domination culturelle) :

> *« C'est un film qui prend parti, mais qui n'est pas démagogique.*
> *Il y est question de la fin d'un Empire, de la fin de cinq siècles, et aussi de l'affaire du colonialisme. Du colonialisme portugais : le mélange des races, mais aussi le racisme. La transmission d'une langue, mais aussi l'apprentissage de la géographie par le seul apprentissage de la géographie du Portugal.*
> *C'étaient les premiers mots sur un sujet grave »*[101].

---

*du cinéma), et en même temps quelques appuis financiers pour faire ce documentaire sur la correspondance entre Pessao et Sa Carneiro. David Mourao-Ferreira était alors secrétaire d'Etat à la Culture, et il en a soutenu le projet : c'était la dernière semaine de son mandat gouvernemental, il a vu le script, et il a donné une subvention exceptionnelle »* (entretien avec Joao Botelho, janvier 2003).

[100] *« J'ai vu des tas de documentaires filmés par l'armée portugaise sur la guerre coloniale, j'en ai trouvé trois ou quatre seulement où il y avait de la bagarre. La guerre avait trois fronts, elle a duré treize ans, le nombre des morts n'a pas dépassé celui que les accidents font sur les routes portugaises aujourd'hui. Sur les 8000 morts de cette guerre, 5000 sont dus à des accidents, 2000 à la maladie, et 1000 seulement sont intervenus au combat. Hors les massacres de 1961 en Angola, et une situation plus rude en Guinée, il s'agissait de la perte d'un Empire sans confrontation »*, rappelle Joao Botelho (entretien du 1er août 1991).
Le film a été montré en première au cinéma Tivoli à Lisbonne, le 17 avril 1986, *« en présence du général Eanes, président de la République. Sur les 600 spectateurs, 200 avaient fait la guerre »* (entretien avec Joao Botelho, 1er août 1991).

[101] Entretien avec Joao Botelho, 1er août 1991.

***« J'essaie d'obtenir une espèce de rire de catharsis sur ce danger d'uniformisation de citoyen de l'Empire »***

Le point d'aboutissement du cinéaste, maintenant que, du point de vue des formes artistiques (en fait depuis *Trafico*, en 1998), il conçoit son travail cinématographique comme l'investissement du genre de la comédie, voire de la farce, est d'obtenir *« un rire de catharsis »* qui protégerait l'espace national d'une *« uniformisation impériale »* :

> *« Maintenant* [le propos est de 2003] *j'essaie d'obtenir une espèce de rire de catharsis sur ce danger d'uniformisation de citoyen de l'Empire »*[102].

C'est déjà beaucoup plus que les transformations induites par l'intégration européenne du Portugal, qui étaient la préoccupation du cinéaste au début des années 1990, une intégration européenne qui bouscule *« la différence des pays ; plus, des nations »* :

> *« Aujourd'hui* [le propos est de 1991], *nous passons à des choses nouvelles avec une rapidité extraordinaire. La richesse de l'Europe, c'est la différence des pays ; plus, des nations. Moi, je suis né là. Et le cinéma portugais a des objectifs précis : d'où on parle ? Qui parle ? Aujourd'hui, on nous met dans un train, et on ne sait pas où est le point de départ, ni le point d'arrivée »*[103].

Une intégration européenne du Portugal qui fut opérée dans un contexte politique dont s'empare *Temps Difficiles*, film que Joao Botelho réalise en 1987 [l'année de l'arrivée au pouvoir du libéral Cavaco Silva], et qui parle du Portugal de cette époque, bien que située dans *« une ville imaginaire »* nommée *Poço do Mundo* [Puits du Monde], *« une ville qui abrite une multitude de misérables en tous genres et une petite minorité de riches »* :

> *« Je voulais parler du Portugal, contre les imitations thatchériennes portugaises qui m'agaçaient beaucoup. La matière du film vient à la fois de notes sur le Portugal et de l'adaptation littéraire* [du roman *Hard Times* de Charles Dickens].
> *Eisenstein fait effectivement allusion aux indications de cinéma que donne Dickens*[104]*. On trouve même chez Dickens des indications d'ellipse. Dans le texte de Dickens, deux histoires se rejoignent. J'ai gardé cette idée physique de blocs, de deux histoires (celle de Sebastiao, l'ouvrier - celle des riches). Mais il fallait du travail pour trouver l'os du roman. Le moralisme de Dickens ne m'intéressait pas. Dans mon film, tous les personnages sont détestables, même les ouvriers.*
> *(...) Je voulais parler de l'abandon de la lutte ouvrière, de la crise du syndicalisme au Portugal. Et aussi de cette troisième révolution industrielle dont on nous parle au Portugal, parce que le Portugal n'a pas fait la deuxième. De cette situation de spéculation effrénée, qui donne toute une place*

---

[102] Entretien avec Joao Botelho, 16 janvier 2003.

[103] Entretien avec Joao Botelho, 1er août 1991.

[104] Sergueï Eisenstein, *Dickens, Griffith and the film today,* cité par Joao Botelho, Document de présentation de *Tempos Dificeis. Este Tempo*, 1987.

*au capital financier, et pas à la production. Des subventions européennes, qui adoucissent les confrontations sociales »*[105].

*« Ce danger d'uniformisation de citoyen de l'Empire »*, c'est plus aussi que le souci de la nouvelle domination (économique, celle-ci) de l'Espagne sur le Portugal, qui soucie suffisamment le cinéaste pour qu'il aille rechercher en 2000 l'inspiration de son film *Quem Es tu ?* (2001), dans la pièce de Garrett, *Frei de Sousa*, relecture romantique du traumatisme de la défaite d'Álcacer Quibir et de la lutte des « Restaurateurs » de l'indépendance nationale du Portugal contre sa domination (politique et militaire, celle-là) par la monarchie espagnole[106].

Dans l'esprit du cinéaste, son projet artistique actuel repose sur le sentiment d'une menace, celle que la globalisation, la communication globalisée et la « raison économique » *(« l'Empire »)* font peser sur une société civile portugaise dépossédée d'une pensée libre sur elle-même :

> *« Nous sommes très menacés, depuis quelques années, car il n'y a plus d'information. Dans les moyens d'information, il n'y a plus que des employés de patrons de l'industrie, ou du patron anonyme qu'est la domination des idées économiques. Ce qui commande aujourd'hui, c'est l'économie, et non la politique. Nous souffrons de cette globalisation et de cet assujettissement continu.*
> *La presse écrite aujourd'hui, ce ne sont plus que des tabloïds, des revues roses et de faits divers, qui vendent dix fois plus que les soi-disant journaux d'information qui ne sont même plus d'information. La télévision, c'est la poubelle absolue, alors qu'auparavant elle était bien meilleure au Portugal qu'ailleurs en Europe : maintenant, c'est la pire de toutes.*
> *C'est la reconnaissance médiatique qui intéresse les gens, ce ne sont pas les œuvres et la création. Ce qui ne les intéresse surtout pas, tout occupés qu'ils sont à la production et à la consommation, c'est le fait de se dédier à la pensée. Ce n'est pas le cinéma américain qui a gagné, mais le mode de vie américain ... »*[107].

---

[105] Entretien avec Joao Botelho, 1er août 1991.

[106] On a cité le cinéaste, qui est très explicite sur ce point, plus haut : *« Dans* Quem es-tu ? *la question m'intéresse plus que la réponse : qui es-tu, Portugal d'aujourd'hui, quand les espagnols achètent à Lisbonne la moitié de l'avenue de la Liberté ... ? ou quand l'Espagne n'a plus besoin des troupes de Philippe II pour prendre le contrôle du Portugal, et que l'argent y suffit »* (Entretien avec Joao Botelho, 16 janvier 2003).
Le film de Joao Botelho « met en cinéma » le texte de la pièce de 1843, *Frei de Sousa* du poète et dramaturge Almeida Garrett (1799-1854), qui appartient à la même génération qu'Alexandre Herculano et au même mouvement romantique portugais (il est considéré comme l'introducteur du romantisme au Portugal, et comme d'autres romantiques dans d'autres pays, comme la France, il fut aussi homme politique). Son drame romantique *Frei de Sousa* est entièrement consacré à cet événement de la perte d'indépendance face au roi d'Espagne, et à la tentative de reconquête, par une partie de la noblesse portugaise, de la souveraineté. Le cinéaste Joao Botelho fait précéder dans son adaptation cinématographique de la pièce d'un long préambule historique sur le roi Don Sébastien, le sébastianisme et se livre également à une représentation de la bataille d'Alcacer Quibir.

[107] Entretien avec Joao Botelho, 16 janvier 2003.

### *« Dans* La Femme Qui Se Croyait la Présidente des Etats-Unis d'Amérique, *je parle du Portugal », 2003*

C'est dans cette perspective que se situe le film *La Femme qui se croyait la Présidente des Etats-Unis d'Amérique* (2003), qui cherche, en termes de contenu, à identifier une position subjective, que le cinéaste voit se manifester dans ces tendances contemporaines de la société portugaise, qui consisterait à se nier comme Portugais pour se penser, sinon comme Américain, au moins comme adepte des Etats-Unis d'Amérique. En même temps, en termes formels, le film se propose de questionner le lien que les Portugais ont gardé, jusqu'à aujourd'hui, avec le genre de la *« comédie de Lisbonne »* des années salazaristes 1930 et 1940, qui est *« pour les gens la seule gloire du cinéma portugais ».*

> *« Dans ce film, je parle du Portugal.*
> *Cette femme habite rue de Washington, à Lisbonne ; elle appelle sa maison la Maison Blanche, qui se trouve dans le quartier* 'America'. *Se croyant la Présidente, elle se comporte comme telle, avec son staff de civils et de militaires, et dirige le monde sans sortir de la Maison Blanche (l'Empire est si vaste qu'on en a une vision correcte de loin), ne cesse de penser à bombarder ses ennemis, et a une peur terrible de la Chine dont elle sait très bien que dans le futur ce sera le Nouvel Empire.*
> *C'est un travail sur la mémoire du burlesque, de la comédie, ainsi qu'une réponse à la stupidité des comédies portugaises des années 40 qui sont toutes d'idéologie fasciste et qui sont, pour les gens, la seule gloire du cinéma portugais »*[108].

***« Les bons films portugais sont des films pour la pensée, qui font réfléchir les gens sur l'Histoire et sur leur propre histoire »***

Il s'agit en effet, pour le cinéaste, par une réflexion esthétique qui réinvestit la notion de *« genre »* cinématographique, de tenir sur l'idée que *« les bons films portugais sont des films pour la pensée »*, en parlant aux gens de sorte à les faire *« réfléchir sur l'Histoire et sur leur propre histoire »* :

> *« Maintenant, j'essaie de faire des films plus contemporains. Et si je m'intéresse, par exemple, à la question du genre cinématographique (car le cinéma a été bâti dans les genres), c'est à l'idée de comédie, de policier, de western que je m'intéresse. Ce sont ces idées qui permettent aux gens de réfléchir sur l'Histoire et sur leur propre histoire. Je veux tourner des choses qui bouleversent les gens, au sens de les inquiéter, de les agacer, de leur permettre de penser. Tous les bons films portugais sont des films pour la pensée*[109].

Mais il faudra le faire de sorte à ce que les spectateurs *« reconnaissent là-dedans leur propre peau »* :

---

[108] Entretien avec Joao Botelho, 16 janvier 2003.

[109] Entretien avec Joao Botelho, 16 janvier 2003.

*« Il faut que le cinéma parle des choses et des gens qui sont autour de nous, et qui donnent au spectateur une espèce de récompense : reconnaître leur propre peau là-dedans, et pourquoi ces choses arrivent. Le réalisateur doit donc filmer ce qu'il connaît.*
*Je ne crois pas au cinéma didactique qui transformerait les gens, mais je crois qu'il faut du didactique dans le cinéma. Il faut donner des leçons de choses, mais aussi des leçons de cinéma. Il faut que les spectateurs assistent à la construction des formes. Et c'est seulement possible dans un cinéma qui est libre de l'argent et du succès »*[110].

Et on pourra même le faire en transformant la *saudade*, la mélancolie *« qui bâtit les Portugais »*, et qui s'exprime dans *« la chanson nationale, le fado, le chant du destin »*, de principe passif et inactif en principe actif et productif :

*« La mélancolie, ce n'est pas seulement inactif, ce peut être productif, çà permet de toucher, si on travaille sérieusement, la physique de la métaphysique.*
*On peut même toucher, de l'âme, quelque chose de matériel. Oliveira, personne ne le dit, c'est un matérialiste. Dans ses films, on touche la matière, celle des mots, celle des sons, celle des couleurs, celle des objets, mais aussi la matière de l'âme.*
*La mélancolie qui nous bâtit (la chanson nationale, le fado, le chant du destin) peut permettre de dire ce qui se maintient et ce qui disparaît. On peut toucher « l'entre les choses », le « et » de la liaison entre les choses. On peut rendre physiques les idées »*[111].

Rendre physiques les idées non pour *« défendre* [mon] *pays »*, mais pour *« le montrer »*. *« Ne parler que du Portugal, et parler toujours du Portugal qui m'est contemporain »*. Telle est la tension continue, depuis 1974, du cinéma de Joao Botelho.

## 4.4. José Alvaro Morais : *« Travailler sur cette nation »*. La « tragédie portugaise ». La relecture moderne de la fondation du Portugal et de l'héritage hémiplégique entre nord et sud.

L'œuvre cinématographique de José Alvaro Morais est toute entière traversée par la préoccupation de penser le Portugal.

Questionné sur la genèse de son chef d'oeuvre *O Bobo* [Le Bouffon, 1979-1987], dont le projet remonte à la fin de ses études cinématographiques à l'INSAS de Bruxelles (1968-1974), et évoquant le moment où ce projet a croisé la re-lecture du roman homonyme d'Herculano (1843), José Alvaro Morais répond :

---

[110] Entretien avec Joao Botelho, 16 janvier 2003.

[111] Entretien avec Joao Botelho, 16 janvier 2003. Le cinéaste ajoute : « *Par exemple, je n'ai jamais filmé une mort vraie, mais en filmant j'ai touché physiquement l'idée de mort, l'idée de violence, de déraison, de dérision, de sexe (l'idée de sexe, mais pas le sexe)* ».

*« J'avais relu le roman* [d'Herculano] *à un moment donné, comme bibliographie pour un petit projet. J'y avais trouvé d'autres implications : travailler sur cette nation.*
*Non comme une abstraction ou un exercice, mais comme incursion dans le processus de la formation d'un territoire et d'une nation »*[112].

## *« Travailler sur cette nation, non comme une abstraction ou un exercice, mais comme incursion dans le processus de la formation d'un territoire et d'une nation »*

### *Rupture événementielle dans le pays et crise d'identification personnelle*

*« Travailler sur cette nation »*, José Álvaro Morais n'aura cessé de le faire, l'interrogation sur le destin du pays, nous confie-t-il, se nourrissant de sa biographie.

Aux contradictions internes de la construction nationale, entre nord et sud, fait écho *« une certaine incapacité d'identification, dont les raisons sont plus secrètes, plus profondes »*, et ont à voir avec une autre hémiplégie, celle des origines familiales, dans la Beira intérieure (il est né en 1943 à Coimbra, dans le nord du pays) :

*« A quinze ans, j'ai cessé d'être catholique. J'ai connu à la faculté des mouvements étudiants, qui avaient déjà commencé quand j'étais au lycée. C'est difficile de cesser d'être catholique. C'est la première grande coupure que j'ai connue.*
*Je viens de deux familles, toutes les deux bourgeoises, mais différentes : la première, celle de mon père, est terrienne et de tradition démocratique : l'autre, celle de mon grand-père maternel, un industriel qui, dans un esprit de « socialisme national » avait dessiné sa propre usine, et qui était germanophile. D'un côté, j'avais donc un grand-père paternel qui fut arrêté par la PIDE, et de l'autre, un grand-père maternel dont les conceptions industrielles étaient tout à fait salazaristes ... »*[113].

A la rupture événementielle qui va embraser toute la société portugaise dans « les années d'Avril », et à la politisation déjà inscrite dans la « crise académique » de la fin des années 1960, dont il perçoit les prémisses alors qu'il est à Lisbonne au lycée Camões, puis à la Faculté de médecine), fait écho une crise d'identification personnelle :

*« C'était difficile de cesser d'être catholique ».*

### *Naissance d'un cinéaste*

L'ébranlement de la définition du pays et l'ébranlement de la subjectivité personnelle se répondent, faisant perdre au Portugal un médecin et lui faisant gagner un artiste[114]. Un

[112] Entretien avec José Alvaro Morais, 7 septembre 2001. José Alvaro Morais est mort à Lisbonne à la fin de janvier 2004, emporté par une maladie fulgurante.

[113] Entretien avec José Alvaro Morais, 6 septembre 2001.

[114] Comme en Argentine aujourd'hui, l'Argentine de la crise, qui suscité une réinterrogation sur elle-même, dans le Portugal des années soixante et soixante-dix, c'est une fraction de la jeunesse qui déserte les études d'ingénieur ou de médecine pour se diriger vers l'apprentissage du cinéma.

cinéaste, car l'étudiant en médecine José Alvaro Morais a approché le cinéma, dans les années 1960, comme spectateur du Cine Clube Universitario, pour se rapprocher ensuite du groupe critique et créatif du « cinema novo » par le truchement de l'amitié avec l'un de ses membres, Antonio Pedro Vasconcelos, dont il devient assistant de réalisation, avant de quitter le Portugal comme réfractaire de la guerre coloniale.

Alors exilé à Bruxelles, de l'été 1968 au printemps 1974, il étudie la réalisation à l'INSAS, l'école de cinéma de Bruxelles, sous la conduite d'André Delvaux, Michel Fano et Ghislain Cloquet. Revenu au Portugal dès le 27 avril 1974 par le premier avion possible, il travaille comme cinéaste et monteur à la Télévision portugaise puis intègre, comme monteur, la coopérative du Centre Portugais de Cinéma (CPC). Son chef-d'œuvre et premier long métrage, *Le Bouffon* (1979-1987) fut le dernier film produit dans le cadre du CPC.

Dans une œuvre finalement peu prolixe[115], il a développé, dans un parcours complexe, à jamais chevillé aux vicissitudes rencontrées dans la production de son chef d'oeuvre *Le Bouffon*[116], une voie très personnelle dans le cinéma portugais[117].

Ce sont des scénarios aux constructions complexes (toujours écrits par lui-même), et des films caractérisés par la virtuosité du montage (au point d'être quelque fois nommés comme « des films de monteur », ce que d'ailleurs le cinéaste était d'ailleurs, pour ses propres films, comme il le fut aussi pour les films d'autres)[118].

C'est aussi l'alliage singulier d'un cinéma très attentif au filmage des corps et du désir, et d'une pensée nourrie par une réflexion sur l'histoire, l'archéologie de Claudio Torres sur l'Alentejo, la géographie d'Orlando Ribeiro sur le Portugal, l'anthropologie ou *« la philologie*

---

Le José Álvaro Morais de la maturité gardera une vision très romantique de ce basculement vers le cinéma : *« - Pourquoi fais-tu du cinéma ? »*, lui demandait-on en 1998. *« - Parce que je n'ai pas résisté à l'attraction de l'abîme »*, répondit-il (entretien avec Ilda Castro Ferreira, dans *Obra cinematográfica de José Álvaro Morais*, Videoteca de Lisboa, Lisbonne, février 1998).

[115] Hormis deux films d'école, elle compte trois longs-métrages et quatre courts ou moyens-métrages (dont deux pour la télévision) couvrant une période de 33 ans de travail, entre les débuts en 1975-1976 (*Cantigamente n°3*, un film pour la télévision sur les chansons des années 1940 ; *Ma Femme Chamada Bicho*, un film documentaire sur la peintre portugaise Maria Vieira da Silva et son mari Arpad Szenes, peintre également ; et *Domus de Bragança*, un « making off » de *Tras-Os-Montes*, de Reis et Cordeiro, et le dernier film de 2003 (*Quaresma*).

[116] On reviendra dans la 3ème partie (pages 424 et 432) sur les vicissitudes de production du film *Le Bouffon*, qui sont emblématiques des conditions de production de la période.

[117] En même temps, cette voie propre que José Alvaro Morais a suivie reste représentative de ce qui a requis la cinématographie portugaise dans ses inventions des années 1970 et 1980.

[118] Sur le plan des formes, ces films sont faits de discontinuité narrative des récits, de construction complexe des temps, et de croisement de divers registres de matériaux : images d'archives et images mises en scène, images filmées et matériel radiophonique (*Cantigamente*), Paris et Lisbonne, « prise » cinématographique de type documentaire et peinture (*Ma Femme Chamada Bicho*), passé et présent (*Le Bouffon*, *Zéfiro*, *Peixe-Lua*), registre théâtral et registre fictionnel (*Le Bouffon*, *Peixe-Lua*), matériau historique et matériau littéraire, films dans le film (*Le Bouffon*), temps et espace, trame fictionnelle et trame documentaire, elle-même tissée du double matériau de l'exposé historique didactique et de l'insert de figures stylisées et rendues abstraites (*Zéfiro*) … D'où aussi le jeu décidé avec l'artificialité des décors, *« qui sont dénoncés comme tels »*, ou, quand ils sont naturels, avec la visée de leur transfiguration *« en des lieux abstraits »*.

*de la mer »* du croate Predrag Matvejevitch, pour la Méditerranée, comme l'italien Claudio Magris nomme le *Bréviaire méditerranéen* de Matvejevitch[119].

Dans une démarche artistique jamais absente de cette préoccupation anthropologique, José Alvaro Morais, tout au long de sa filmographie, manifeste notamment la préoccupation de penser le Portugal comme une construction nationale singulière, et contradictoire, sinon jusqu'aux limites de l'hémiplégie, au moins d'un plus ou moins brutal syncrétisme entre Nord et Sud, entre Atlantique et Méditerranée, entre monde chrétien et monde arabe : penser le Portugal *« non comme une abstraction ou un exercice, mais comme incursion dans le processus de la formation d'un territoire et d'une nation ».*

## *Au cœur de toute l'oeuvre, « la tragédie portugaise »*

Cette position a une préoccupation corollaire : elle vise à tenter de rendre compte, par les moyens du cinéma, de la difficulté intrinsèque aux Portugais d'habiter ce pays, du « mal-être » des Portugais à habiter le Portugal, et de ce que José Alvaro Morais appelle *« la tragédie portugaise »*[120].

Reconnaissons que sur ce plan, la position de José Alvaro Morais est celle qui se reconnaîtrait le plus volontiers dans un prolongement de l'attitude des intellectuels et artistes portugais « désenchantés » par l'état du Portugal telle qu'elle s'est exprimée à la fin du 19ème siècle avec la génération dite de « 70 » (1870). Le propos qui va suivre y fait d'ailleurs allusivement référence. Nous ne pensons par pour autant que son souci du Portugal, et son « interpellation du pays » soit entièrement ni principalement réductible à ce type d'attitude.

Dans ce propos de 1979, il analysait déjà les traits spécifiques du cinéma portugais dans les termes d'une relation *« désenchantée, parfois profondément sceptique et parfois quasi-soumise »* des cinéastes portugais au destin national :

> *« Je pense que, dans le cinéma fait par les portugais, on trouve des films qui laissent transparaître une attitude désenchantée, parfois profondément sceptique et parfois quasi-soumise, dans sa relation aux destinées de cette* 'patrie'.
> *Et cette attitude est portugaise depuis plus d'un siècle, de ce temps où il n'y avait pas encore de cinéma ; de telle manière qu'elle ne peut être considérée comme un défaut. C'est une caractéristique de* 'peuple', *peut-être un symptôme majeur de sagesse.*
> *Et je ne sais si c'est par coïncidence, ces films sont les films portugais que j'aime le plus. Je pense aussi que, d'un autre côté, ce scepticisme est, à tous les niveaux, le principal facteur d'empêchement à ce que certains efforts solitaires parviennent à transformer le cinéma portugais en une cinématographie qui ait quelque succès »*[121].

---

[119] *Bréviaire méditerranéen,* (1987), de Predrag Matvejevitch, introduction de Claudio Magris (« Pour une philologie de la mer »), traduit du croate par Evaine Le Calvé-Ivicevic, Fayard, 1992.

[120] Entretien avec José Alvaro Morais, 9 mai 2003.

[121] Entretien de José Álvaro Morais, autour de *Ma Femme Chamada Bicho*, avec João Lopes et José Camalho, dans le quotidien *Diario de Notícias*, 24 mai 1979. Cet entretien est contemporain de la préparation du film *Le Bouffon.*

Le cinéaste ne renie pas ces propos tenus par sur ce qu'il considère comme le meilleur du cinéma de son pays, près de quinze ans plus tard, quand on les rappelle à sa mémoire et quand on lui demande de les commenter, dans un entretien de mai 2003. Il les atténue à peine *(« la tragédie du Portugal profond »)*, même si la référence filmographique à laquelle il attache rétrospectivement ces propos est celle d'un film situé dans le Portugal du salazarisme :

> *« Je trouve qu'ainsi le cinéma portugais n'est pas mal défini !*
> *Je devais penser à la tonalité, celle d'un noir et blanc qui n'est pas « gris », de* Une Abeille sous la Pluie [film de Fernando Lopes, 1971, adapté du roman de Carlos de Oliveira].
> *Une tonalité qui dit l'intériorité du Portugal, la tragédie du Portugal. L'intériorité du territoire de la Beira Baixa.*
> *Plus que l'intériorité, la tragédie du Portugal profond.*
> *Mais l'époque a changé, la soumission est finie, la liberté a été comprise d'une certaine façon »*[122].

Mais il ne renonce nullement pour autant au thème de la « tragédie portugaise », allant jusqu'à dire, à la fin de cet entretien, en comparant le cinéma des deux principales figures fondatrices du « cinema novo », Paulo Rocha (né en 1935) et Fernando Lopes (né en 1935 également) :

> *« On pourrait écrire un livre sur la manière différente qu'ont Rocha et Lopes de parler de la tragédie portugaise »*[123].

Il donne alors l'exemple de deux plans issus de chacun de deux films majeurs, et contemporains du salazarisme, de ces cinéastes pionniers du « cinema novo », de sorte qu'il fait une double citation de plans d'encerclement (dans un cas) et de mort (dans l'autre) :

> *« Je retiendrai le plan final des* Vertes Années [film de Paulo Rocha, 1963] *: l'encerclement final, ce long plan fixe. Il a la force des plans de la mort du personnage de* Une Abeille sous la Pluie [film de Fernando Lopes, 1971], *force qui vient, dans ce dernier cas, du montage ».*

***Ma Femme Chamada Bicho, 1976***

Ces propos de 1979 sont significatifs du travail cinématographique que José Alvaro Morais a mené lui-même : toute son œuvre se tient dans le souci de mettre en scène cette relation d'amour/haine et de proximité/distance avec le pays.

---

[122] Entretien avec José Alvaro Morais, 9 mai 2003.
*Une Abeille sous la Pluie* est sorti en salle à Lisbonne le 13 avril 1972. Le film, adapté du roman de Carlos de Oliveira (poète, puis romancier, né en 1921) se rapporte à un univers rural immobiliste et oppressif, traversé d'absences, de rencontres manquées et de silences, exerçant son emprise sur un couple de propriétaires fonciers, dominant socialement des personnages de domestiques, et dont la relation conjugale conventionnelle est mise en pièces par le conflit latent des passions, des faiblesses et des désirs refoulés. De ce film, le romancier dira : *« Ce que Fernando Lopes appelle une 'lecture critique' de mon roman finit par être la lecture la plus profonde du roman ».*

[123] Entretien avec José Alvaro Morais, 9 mai 2003.

Cette thématique de la difficulté pour les portugais d'habiter le Portugal est présente, au début de l'oeuvre, dans la figure de l'exil à Paris de Maria Helena Vieira da Silva, la peintre portugaise, et de son mari Arpad Szenes, peintre hongrois :

> *« Disons que presque tous les films que j'ai faits parlent de cela ...* Ma Femme Chamada Bicho *parle de la distance entre Paris et Lisbonne, il montre des figures d'exilés. Vieira da Silva et Arpad Szenes connaissent des exils différents, mais leur existence est en relation avec le fait qu'ils sont, l'un et l'autre, des exilés*[124].
> Le Bouffon *parle aussi de cela. Et encore* Poisson-Lune. *Je le constate »*[125].

**Le Bouffon, *1979-1987***

Dans *Le Bouffon*, relecture cinématographique moderne, par José Alvaro Morais (1979-1987), du roman d'Herculano (1843), deux des personnages principaux du film (Francisco et Rita – Rita dont le nom de famille est Portugal : Rita Portugal, pas moins que cela !), discutent (à la fin du film) l'hypothèse, imaginée comme une issue possible, de quitter le Portugal pour New York,

> *« dans une discussion où ces personnages jonglent avec eux-mêmes pour dire ce qu'ils feront, mais qu'on sait qu'ils ne feront pas, le plan final du film étant travaillé dans ce sens »*[126].

Les deux personnages sont respectivement, dans la fiction contemporaine disposée par le film *Le Bouffon*, le metteur en scène et acteur d'une pièce portant au théâtre, dans le Portugal de juin 1978, le texte romantique *Le Bouffon*, d'Alexandre Herculano (Francisco) et une actrice pour le cinéma académique, et pour un film *« qui va faire cinq millions de spectateurs à la télévision »* (Rita Portugal).

Ce dialogue est le suivant, qui se tient à l'aube, à Lisbonne, Largo de Sao Vicente de Fora (la place de cette gigantesque église où se tient le panthéon royal de la dynastie de Bragance), relatif à un pays dont *« le problème, c'est qu'on [y] attend toujours l'aide des autres »* :

> *« Francisco : - Rita, tu deviens une caricature de ce pays.*
> *Rita : - (...) Et que crois-tu être, Chico, loin de ce pays, sinon une caricature ?*
> *Francisco : - Mais nous avons décidé de quitter le Portugal, non ?*
> *Rita : - Et cela vaut la peine d'être une caricature de ce pays dans un autre ?*
> *Francisco : - Je ne sais pas, Rita, on pouvait essayer ...*
> *Rita : - Oui, mais çà ne nous aiderait pas beaucoup.*
> *Francisco : - Je ne veux pas d'aide, Rita.*
> *Rita : - Mais tu en as besoin, comme tout le monde.*

---

[124] Au début de *Ma Femme Chamada Bicho,* les bateaux-mouches de la Seine qui semblent surgir des brumes du pont du 25 Avril (alors fraîchement débaptisé du nom de « pont Salazar »), les belvédères et les escaliers du quartier lisboète du Bairro Alto qui se confondent avec ceux de Montmartre, les bruits métalliques des tramways de Lisbonne qui fusionnent avec ceux du métro de Paris, ont, en ce sens, valeur d'*incipit* programmatique pour toute l'œuvre cinématographique du cinéaste.

[125] Entretien avec José Alvaro Morais, 9 mai 2003.

[126] Entretien avec José Alvaro Morais, 7 septembre 2001.

*Francisco : - Le problème, ici, c'est qu'on attend toujours l'aide des autres. Et je veux savoir si je suis capable de m'aider moi-même »*[127].

**Poisson Lune, *2000 et* Quaresma, *2003***

Les personnages principaux des deux derniers films de José Alvaro Morais (*Poisson Lune*, 2000, et *Quaresma*, 2003) - des personnages de jeunes adultes -, ne sont guère mieux en harmonie avec le Portugal que, semblant les écraser de leur ascendance, leurs familles et leurs terroirs (aristocratie foncière ribatejane dans *Poisson-Lune*, bourgeoisie de l'industrie textile du nord dans *Quaresma*) leur ont préparé, quand ils multiplient les déplacements erratiques entre Ribatejo portugais et Andalousie espagnole (*Poisson Lune*), ne cessant de franchir la frontière Portugal/Espagne du sud du Tage dans une proportion où elle n'a jamais autant franchie dans le cinéma portugais ; ou quand l'exil « professionnel » les partage entre montagnes froides de la Serra d'Estrela et rivages ventés du Danemark.

Le travail de José Alvaro Morais sur la question du Portugal prend place avant tout au cœur de l'édifice fictionnel du *Bouffon*, son premier long métrage : ce film très ambitieux va beaucoup plus loin dans l'exploration de la question nationale, puisqu'il ne propose pas moins que de confronter la situation du Portugal contemporain, celui de l'événement d'Avril, à la lecture romantique de la fondation du Portugal au début du 12ème siècle, lecture romantique qui avait été reprise par le salazarisme dans le sens d'une interprétation nationaliste.

## Le Bouffon *(1979-1987) : « Le texte d'Herculano était tout de même la cause de nos malheurs »*

### *Une relecture du roman* Le Bouffon *d'Herculano et du récit de la fondation du Portugal*

Le film *O Bobo* [Le Bouffon, 1979-1987] est construit sur le croisement de deux matériaux, pour l'essentiel filmés chacun dans les studios de la *Tobis Portuguesa*, à l'exception donc de quelques scènes d'extérieur (la ligne de train Lisbonne/Cascais, une villa bourgeoise à Estoril, un bar populaire et à matelots, la place de l'Eglise Sao Vicente de Fora, l'esplanade du Monument aux Découvertes à Belem). Les studios de cinéma de la Tobis, quoique devenus le lieu d'un théâtre, y jouent leur propre rôle de studio, si on peut dire, engageant la réflexivité du cinéma sur lui-même.

D'une part, ce sont des extraits du roman historique et épique *O Bobo*, publié en 1843 par Alexandre Herculano, qui sont mis en scène au théâtre. Cette mise en scène commence par l'aube de la Pentecôte 1125, où Don Afonso Henriques, fondateur du royaume de Portugale, s'est fait lui-même chevalier et a fait chevalier Egaz Moniz Coelho. Au cœur des enjeux politiques de la fondation du petit royaume indépendant, à la cour, un bouffon, le bouffon des cours du Moyen Âge, ainsi défini par Herculano le libéral :

*« Dans la triste gravité portugaise à la Cour de Guimaraes, il y avait un homme qui, libre comme sa propre langue, pouvait descendre et monter le raide escalier du privilège et sur chaque marche lâcher railleries et insolences. C'était le Bouffon, figure propre au Moyen Âge, monument élevé à la mémoire*

[127] Extrait des dialogues du film *Le Bouffon*, de José Alvaro Morais.

*de la liberté et de l'égalité, en plein milieu des siècles de la hiérarchie et de la gradation infinie entre les hommes et les hommes »*[128].

D'autre part, c'est une fiction contemporaine située exactement dans Lisbonne en juin 1978 : il s'agit d'un trafic d'armes situé dans une atmosphère de désillusion de l'espoir révolutionnaire.

N'oublions pas que, fini en 1987 pour des raisons de difficultés économiques indépendantes de la volonté de son auteur, *Le Bouffon* est un film de 1979, donc du lendemain immédiat de la séquence révolutionnaire : un film du moment de l'achèvement de cette séquence.

Le croisement entre les deux matériaux passe par le fait que les jeunes acteurs qui tiennent les rôles de la pièce qui se monte sont impliqués dans cette fiction contemporaine. Le metteur en scène de la pièce est celui qui, dans la pièce, joue le rôle du bouffon, figure *« de liberté et d'égalité »* à nouveau convoquée par José Alvaro Morais en écho de l'entreprise de redéfinition de lui-même que le Portugal vient d'engager au bout des quarante années hiérarchiques et inégalitaires du salazarisme[129].

Deux dimensions contradictoires sont alors mises en jeu par le film :

- la dimension de re-fondation du Portugal, la révolution qui s'est produite à partir de 1974 étant l'ouverture possible d'un re-commencement ;
- la dimension de désillusion et de désenchantement liée au processus de démobilisation et de contre-révolution qui commence à être sensible depuis la fin de 1975.

L'épisode historique de la fondation du Portugal prend donc un relief tout particulier dans le dispositif fictionnel d'un film qui réinterprète, à la lumière de la chute du régime salazariste en 1974, non seulement cette fondation du Portugal, mais son écriture romantique et l'utilisation de cette écriture romantique par le discours salazariste sur la nation.

***Une fiction contemporaine qui essaie de faire un contrepoint à l'éloquence grandiose d'Herculano***

Le cinéaste, dans sa première esquisse du projet du film, n'avait pas encore intégré le recours au roman d'Herculano.

Faire appel au roman d'Herculano, non pas en 1972 ou en 1973 quand le film s'esquisse dans l'exil bruxellois, mais après 1974, quand il s'écrit et se prépare à Lisbonne, c'est placer l'œuvre d'Herculano autant que son usage par Salazar sous le signe de l'effondrement d'une certaine définition du Portugal :

---

[128] Extrait du roman historique *Le Bouffon*, d'Alexandre Herculano.

[129] *« L'idée initiale du bouffon, dans le film, ne venait pas du personnage du bouffon dans le roman d'Herculano. La référence à Alexandre Herculano, et à son roman* Le Bouffon, *n'est venue que plus tard. L'idée première m'était venue de la volonté de faire des expériences proches d'un certain cinéma qui alors m'impressionnait, comme* Nostra Signora dei Turchi *de Carmelo Bene.*
*J'ai pensé à un bouffon comme personnage inatteignable, comme une personne à qui le mal ne fait pas d'effet. Ce n'est qu'ensuite qu'est venu à mon esprit le souvenir du roman d'Herculano, que je n'avais d'ailleurs pas dans ma bibliothèque à Bruxelles. Et cela devenait tout d'un coup attirant »* (entretien avec José Alvaro Morais, 7 septembre 2001).

*« Au cœur de l'expérience qui a conduit à ce qu'alors le projet du film reprenne le roman, il y a la volonté de parler sincèrement de quelque chose qui avait atteint son point final »*[130].

Et articuler le roman d'Herculano à une fiction située dans le Portugal de 1975, c'est accentuer le geste qui prend acte de l'événement qui vient d'avoir lieu :

*« Si je reviens plus près de la genèse de mon film, je dirai que c'est quand* Le Bouffon *fut repris en production que l'histoire contemporaine du Portugal y a fait son entrée. C'est quand son projet a pris de la* structure-cinéma *que s'y est établie cette relation entre le texte romantique d'Herculano et une fiction contemporaine de l'époque de 1975 ».*

La *« fiction contemporaine »*, second matériau du film, par rapport à l'autre matériau qu'apporte le texte romantique d'Herculano, n'est pas tant un « deuxième temps » dans la présentation du pays et de son histoire que, selon les mots du cinéaste, *« un contrepoint à l'éloquence grandiose d'Herculano ».*

1974-1975 a modifié la donne, et le film *Le Bouffon* s'inscrit alors dans l'idée que cet événement à double dimension, crise majeure de l'Etat colonial-salazariste et processus révolutionnaire populaire, ouvrait la question d'une « re-fondation » du Portugal. Il s'agit d'en finir avec *« toute idée romantique »* du récit national sur le Portugal et avec *« la formulation idéologique de l'exaltation nationaliste »* :

*« C'était la fin de toute idée romantique - romantique au sens de l'école de pensée -, la fin des nationalités, qui se terminait avec la décolonisation. Pour moi, c'est une idée essentielle.*
*Le roman procède à une exaltation de la grandeur de la patrie, en reprenant l'histoire de ce jeune roi, Afonso Henriques, qui avait fait ce petit pays.*
*C'est la décolonisation qui a mis un point final à l'idée d'une patrie coincée dans son espace d'origine et agrandie vers l'extérieur »*[131].

Herculano et Salazar ne sont pas mis à égalité dans la construction boursouflée du récit de l'histoire nationale, mais, néanmoins, pour le cinéaste, c'est bien Herculano, par le biais des lectures obligatoires du lycée de l'époque salazariste, qui était *« tout de même la cause de nos malheurs »* :

*« Le texte du roman d'Herculano, qu'on étudiait au lycée, a ce type d'exaltation plus intelligente, plus solide et plus désespérée que celle des idéologues du régime de Salazar, mais il était tout de même la cause de nos malheurs. C'était le point de vue opposé, c'est cette position-là qui nous enfermait. Vis-à-vis du texte d'Herculano, à la fois lourdaud et intéressant, une certaine irritation était légitime.*
*Il est toujours intéressant de faire abstraction des choses, de pouvoir styliser des choses obscures comme celle de la* 'vraie' *histoire de la fondation du Portugal. Qu'est-ce que cela veut dire, d'ailleurs,* 'la vraie histoire' *? C'était plutôt la formulation idéologique de l'exaltation nationaliste »*[132].

---

[130] Entretien avec José Alvaro Morais, 7 septembre 2001.

[131] Entretien avec José Alvaro Morais, 7 septembre 2001.

[132] Entretien avec José Alvaro Morais, 7 septembre 2001.

Il s'agit, sans renoncer *« à être ému par ces accidents qui créent des nationalités »* et qui finissent par doter certains peuples de certaines langues et de certaines caractéristiques culturelles, d'en finir avec *« l'exaltation salazariste de la patrie »* et d'en finir avec le récit d'une fondation du Portugal *« en tant qu'histoire gonflée de partout »* :

> *« 1974-1975 marque la fin du Portugal de Salazar, de l'exaltation de la patrie. C'est la fin de la domination d'une idéologie, morte avec le 25 Avril et la décolonisation : la fondation du Portugal, en tant qu'histoire gonflée de partout. Car, dans ce début du royaume de Portugal, il s'agissait au fond d'un roitelet, et de brigands, comme partout alors en Europe. Ce n'est pas la fondation telle que Herculano la raconte.*
> *Mais ils sont très émouvants, ces accidents qui créent des nationalités, qui font que des peuples acquièrent des caractéristiques et des langues qui soient propres à un certain territoire. Il y a là un côté fatal »*[133] .

Car José Alvaro Morais ne veut pas renoncer à une certaine émotion d'*« être portugais »* autant qu'à *« la forme de pensée »* particulière que cela induit, et il éprouve cette proximité d'émotions et de pensée quand il voit des films de ses collègues qui mettent en jeu une lecture de cet *« être portugais »*, par exemple le film *Quem es-tu ?* de Joao Botelho qui, étant une adaptation d'une pièce de Garrett, le rapproche du travail de José Alvaro Morais sur Herculano :

> *« Le fait d'être portugais m'intéresse, m'émeut, je m'en sens solidaire. Je suis portugais, et cela correspond à une certaine forme de pensée. Il est sûrement plus grandiose d'être français, c'est en tous cas différent. Le Portugal a été très peu de temps une grande puissance, cela m'intéresse.*
> *Voir* Quem es tu ?, *le film de João Botelho, m'a touché.* Frei Luis de Sousa, *cette pièce de Garrett que Botelho y met en scène, est un texte qui me concerne directement. Je m'en sens très proche : me montrer ce film, c'est me parler de moi.*
> *Ma démarche dans* Le Bouffon *était proche de celle de João dans* Quem es tu ?. *Herculano et Garrett sont les deux écrivains romantiques portugais. J'ai vraiment eu grand plaisir à voir le film de João : on y touche à mon histoire, et c'est aussi bien que* L'Acte du Printemps *et que* Val Abraham, *et en même temps plus proche, pour le texte, du* Bouffon »[134].

En même temps qu'Avril est thématisé comme une refondation possible du Portugal, la dimension de désillusion et de désenchantement sur ce qu'il advenait, après novembre 1975, du processus révolutionnaire, travaille le film. Et le cinéaste l'inscrit dans la vision d'un pays resté profondément hiérarchisé et inégalitaire, en même temps que du refus d'avoir cédé à l'illusion d'un « finis terrae » révolutionnaire isolé au but de l'Europe (comme des slogans de l'époque le formulaient, à partir de l'image d'un Portugal comme « Cuba de l'Europe ») :

---

[133] Entretien avec José Alvaro Morais, 7 septembre 2001.

[134] Entretien avec José Alvaro Morais, 7 septembre 2001.

*« Je n'ai jamais cru à la République socialiste au bout de l'Europe, en plein cœur de l'Occident.*
*Le manque de pratiques égalitaires dans la société portugaise postérieure au 25 Avril reste étonnant, si on la compare à la société française ou à la société belge, qui ont d'autres exigences sociales.*
*Pour avoir la démocratie, il faut que le peuple exige la démocratie, et cela prend un temps fou. Ici, au Portugal, c'est sauvage. 1975, au-delà des mots d'ordre, c'était la question du* 'savoir' *de la démocratie. C'est le résultat de quarante ans de salazarisme, et aussi du 19ème siècle portugais ... et c'est très irritant ! »*[135].

José Alvaro Morais travaille aussi dans ses films la question de l'héritage hémiplégique que le Portugal d'aujourd'hui tient des conditions de sa fondation, dès lors que la formation de la nation portugaise a procédé d'une reconquête par les féodaux chrétiens du nord des territoires maures du sud. Cette question est au cœur, surtout, du film *Zéfiro* (1993) qui suit *Le Bouffon*, et la réflexion en est prolongée dans le film suivant, *Peixe-Lua* (2000).

## Zéfiro, *1993 et* Peixe-Lua, *2000 : une relecture moderne de l'héritage hémiplégique entre nord et sud*

Cet héritage s'est rappelé au souvenir des contemporains de la révolution portugaise de 1974-1975 quand la région du Ribatejo, « les rives du Tage », région centrale du pays entre le nord, aux structures foncières minifundiaires et le sud, aux structures latifundiaires, s'est trouvée être le théâtre choisi par la Confédération des agriculteurs portugais (CAP), créée par des latifundiaires, mais mobilisant des petits et moyens propriétaires, pour engager la bataille, en 1975, contre les occupations de terres par les coopératives de salariés agricoles dans les latifundia du sud.

Ce furent les manifestations paysannes et barrages de route de la CAP à Rio Maior, à l'automne 1975 (qui furent suivies d'autres mobilisations dans l'hiver 1975-1976), qui ont pu faire alors penser, au Portugal, à un risque de guerre civile, voire de partition du pays (pouvoir conservateur au nord, pouvoir communiste à Lisbonne et au sud), sentiment d'un risque qui a probablement joué un rôle dans le reflux de la mobilisation révolutionnaire à la fin de l'année 1975 :

*« Ce pays est un pays en deux moitiés, que Lisbonne tient ensemble parce qu'elle est le centre du pouvoir, et parce qu'il y a eu un ennemi commun constitué comme tel par le pouvoir* [historiquement, l'Espagne].
*Il faut se souvenir que, dans le processus de 1975, se sont produits à Rio Maior, au centre du pays, des événements qui ont pu faire penser à la séparation de ces deux parties – ce qui aurait été idiot.*
*On touche ici à un lieu commun : le Portugal vu comme la seule province d'Espagne qui ait réussi à se doter d'un Etat, d'où cet irritant rectangle, pour l'Espagne, qui ne fait pas partie de son territoire ; on a fait, au Portugal, ce que les basques, les galiciens et les catalans continuent de rêver de faire »*[136].

[135] Entretien avec José Alvaro Morais, 7 septembre 2001.

[136] Entretien avec José Alvaro Morais, 7 septembre 2001.

La différence et l'opposition entre « Nord » et « Sud » est le noyau du dispositif qui « fictionne » les données documentaires dans *Zéfiro* (1993), film réalisé à partir d'une commande sur le thème du parcours. Dans ce « documentaire fictionné »[137], l'adossement aux leçons de l'histoire, de la géographie et de l'archéologie savantes se fait alors plus explicite, de sorte que la poésie de José Álvaro Morais s'y donne, par une synthèse originale de savoirs et d'art, dans une anthropologie de son pays.

Le film se présente ainsi comme *« une espèce de 'Bouffon' à l'envers, sous la forme du documentaire »*[138].

L'histoire du Portugal y est reprise « du point de vue du sud », du sud méditerranéen, romain puis arabo-musulman, conquis et soumis par le royaume créé par Afonso Henriques, et non plus le nord plus du point de vue du nord chrétien, le nord de la fondation. Développant la thèse selon laquelle Lisbonne est moins une ville atlantique, comme il est coutumier de la définir, que *« la dernière des cités méditerranéennes »*, et selon laquelle, à partir de Lisbonne, commence le sud et commence la Méditerranée, *Zéfiro* montre en effet un Portugal historiquement constitué de deux pays coupés par le Tage, et la référence y est désormais le sud des Maures, dont le film entreprend la réhabilitation culturelle.

Cette réflexion sur le Sud est poursuivie dans *Poisson-Lune* (2000), un second film de « fiction » qui dispose ses personnages en circulation libre dans le sud de toute la péninsule ibérique, dans une figure d'effacement des frontières entre Espagne et Portugal. Les routes y deviennent une sorte de nouvel espace-temps.

Le film reprend là un trait d'autres films du tout début des années 1990 (1992 et 1993), qui consiste à faire entrer les routes de la période de l'intégration européenne du Portugal, construites avec les fonds structurels du FEDER, dans le cinéma portugais. C'est le cas des films (comme *Aqui na Terra* de João Botelho, 1993, ou *O Fim do Mundo*, de João Mario Grilo, 1992) où ces « routes du FEDER » mettent en jeu, sur un mode renouvelé, l'opposition entre ville et campagne, et affectent complètement la représentation du territoire national comme un espace restreint. Dans un film de la même période, un film d'Alberto Seixas Santos (*Paradis Perdu*, 1992) filmé dans le sud également), des personnages se plaignaient qu'on le traverse beaucoup trop vite, tant il est étroit.

Dans *Poisson-Lune*, dont *« la dimension de road-movie est très voulue, et très importante »*[139], il s'agit pour José Alvaro Morais de prendre acte du fait que :

> *« Les frontières ont disparu avec les accord de Schengen, phénomène sans doute inéluctable, et qui s'accomplit de façon brutale, par rapport à notre fragilité* [la fragilité du Portugal] »[140].

---

[137] Même les projets inaboutis portaient cette préoccupation de l'ambivalence entre nord et sud. C'était aussi ce qui animait un projet non réalisé, qui fut longtemps cher à José Alvaro Morais, celui d'une adaptation cinématographique de *La Cour du Nord*, un roman d'Agustina Bessa-Luís. Dans cette histoire d'un séjour de l'impératrice Sissi à Madère, et dans cette fresque, sur quatre générations, d'une famille aristocratique, José Álvaro Morais voyait non seulement, pour l'art cinématographique, *« une formidable réserve de kitsch »*, mais aussi une matière à *« questionner le curieux croisement de l'Europe du Nord avec une île atlantique aux apparences tropicales »* (Entretien avec José Alvaro Morais, 7 septembre 2001)

[138] Joaquim Pinto, feuillet de la Cinémathèque Portugaise sur *Zéfiro,* 16 juin 1994.

[139] Entretien avec José Alvaro Morais, 7 septembre 2001.

[140] Entretien avec José Alvaro Morais, 7 septembre 2001.

Mais en abolissant cette frontière Espagne/Portugal (qui n'a jamais été autant filmée dans un film portugais) entre Alentejo/Ribatejo (Portugal) et Andalousie (Espagne), il s'agit surtout de reprendre le propos engagé dans *Zéfiro* et de rendre un hommage à la civilisation arabo-andalouse :

> *« Au fond,* Poisson-Lune *est un hymne à l'Andalousie, et au Royaume de Grenade, un hymne à Cordoue, à Séville, à cette source de culture si importante, à cet extrême raffinement qu'on retrouve dans certains détails des villes du Portugal, pourtant éloignés du grand centre de rayonnement culturel qu'était Cordoue. C'est une culture très présente, qu'on a malheureusement détruite au Portugal, en Algarve, et qui a du être, avant cette destruction, un lieu richissime de signes, d'histoire et d'identité méditerranéenne, sans doute le lieu de culture le plus ancien du Portugal : c'est ce que dit et redit* Zéfiro *»*[141].

Dans *Poisson-Lune*, un bateau à voiles, nommé *Zéfiro* - « Zéfiro » étant, outre le titre du précédent film, le nom du vent qui ramenait les navigateurs des voyages maritimes des Découvertes vers le Portugal -, souffre en étant brutalement remorqué sur ces routes entre Portugal et Espagne, malmené par une telle « navigation à sec ».

Il semble nous dire, par la métaphore d'une navigation devenue routière, la fin d'un certain Portugal, et accompagne visuellement la suggestion que le Portugal d'aujourd'hui ne saurait être, sans en passer par la reconnaissance de sa dette à la civilisation maure du sud de la péninsule ibérique.

## 4.5. Abi Feijo : quand le cinéma d'animation s'empare de la question du Portugal

### *Abi Feijo et l'école de cinéma d'animation de Porto, entre l'ancrage local et l'appartenance à une « petite internationale »*

Il existe au Portugal, ancrée dans le nord du pays, depuis le milieu des années 1980, une active « école » de cinéma d'animation. Compte tenu de la spécificité du cinéma d'animation dans le champ entier d'un cinéma national, situons cette « école » portugaise de l'animation.

Elle est emmenée par Abi Feijo (né en 1956), animateur depuis 1980 à Porto d'une activité de création et de réalisation de films d'animation, qui engage aujourd'hui une douzaine de créateurs, hommes et femmes[142] :

> *« Le cinéma d'animation portugais est situé au nord du pays. Au nord, on trouve quelque chose de différent. Le festival* Cinanima [festival de cinéma d'animation à Espinho, près de Porto] *a quelque chose qui est de chez nous. Ce festival a longtemps été méprisé par les gens de Lisbonne, qui n'y sont présents que depuis peu. Longtemps, on ne les y a pas rencontrés, et c'était*

---

[141] Entretien avec José Alvaro Morais, 7 septembre 2001.

[142] Citons Clidio Nobio, Pedro Moura, Pedro Serrazina, Graça Gomes, André Marques, Regina Pessoa, Marina Estala Graça, Pedro Teles Ramos, Jose Pedro Cortës, José Miguel Ribeiro.

*vraiment dommage* (...) *sachant que* Cinanima *a assumé la dimension mondiale et artistique du cinéma d'animation »*[143].

Abi Feijo, issu de l'Ecole des Beaux-Arts de Porto, où il s'est formé et où il a enseigné, se destinait à la bande dessinée, quand il a découvert *« combien le cinéma d'animation, qui est un monde peu connu, pouvait être un art »*. Devenu réalisateur et producteur de films d'animation[144], il a donné à ce genre, à Porto, une impulsion décisive, créant ainsi un centre pour un renouveau du cinéma d'animation au Portugal, dans le cadre de son *Filmografo, Estudio de Cinema da Animaçao do Porto*, qui *« a suivi une route très particulière, très influencée par l'esprit de Cinanima »*.

Il l'a fait dans un esprit d'engagement total d'artiste et d'artisan, engagement *« de vie et de perdition »* qui ne dénote en rien d'avec ce qui a caractérisé celui des cinéastes de l'autre part du cinéma portugais, fiction et documentaire. Il a connu « les aventures de production » et « l'atmosphère de catastrophe » qui sont décrites par ses collègues du cinéma de fiction comme une caractéristique du cinéma portugais des années 1970 et 1980 :

> *« Le studio* Filmografo *est ma vie et ma perdition, le bonheur de travail de pouvoir travailler à ce que j'aime, la reconnaissance de ce que j'ai fait et le stress des énormes difficultés financières »*[145].

Cette « école » a obtenu, à la faveur de la conjoncture de l'opération « Porto, 2001, capitale européenne de la culture », en forme de reconnaissance et d'institutionnalisation du travail accompli pendant une quinzaine d'années, une *Casa de Animaçao* [Maison de l'Animation] par cette poignée d'artistes.

En même temps, la précarité financière n'est pas abolie, et il se peut qu'elle en soit même paradoxalement être renforcée[146].

Cette « école du cinéma d'animation » de Porto, est, comme le souligne Abi Feijo, du reste du cinéma portugais, et notamment du long-métrage :

> *« Nous sommes dans une sorte de ghetto, nous, les gens du cinéma d'animation : c'est un monde très à part, à part du cinéma, à part des autres arts, et paradoxalement puisque c'est un art qui se sert de tous les autres arts. La vérité est qu'il n'y a pas de rencontres, pas d'échanges entre l'animation, la fiction et le documentaire. Là où nous tissons le plus de contacts, c'est au*

---

[143] Entretien avec Abi Feijo, 8 mai 2003, Porto.

[144] La filmographie d'Abi Feijo comprend, de 1985 à 2000, quinze films, parmi lesquels se détachent *Fado Lusitano* et *Os Salteadores*, dont nous allons traiter ici.

[145] Abi Feijo, texte de présentation du catalogue de la rétrospective *Filmografo, 14 anos de animaçao*, organisée par la *Casa da Aminaçao do Porto*, dans le cadre de *Porto, Capital europeia da Cultura*, Porto, 2001.

[146] La raison de cette sorte de « fausse sortie » de la précarité est que les artistes en charge de la gestion de la *Casa*, s'ils disposent désormais d'un lieu qui les rend visibles, et d'une « base » qui satisfait leur besoin de reconnaissance, doivent désormais accomplir les obligations d'un cahier des charges contraignant (enseignement, ateliers de formation divers, animations diverses) qui n'ont toujours pas comme contrepartie des budgets de fonctionnement suffisants. Cette situation dévore alors une énergie de gestion qui peut faire souffrir l'énergie nécessaire à la création et à la réalisation.

*festival de Vila do Conde, qui est un festival de courts-métrages dans une ville dont la petite taille est propice aux rencontres. Mais avec les gens du long-métrage, je n'ai pas de rapports »*[147].

L'enquête menée en mai 2003, auprès d'Abi Feijo, à la *Casa de Animaçao* de Porto a révélé combien les cinéastes du cinéma d'animation combinent un ancrage local très fort (un groupe de gens, unis dans une ville ou une région) et l'inscription dans un réseau de relations qui est d'emblée un lien international avec des groupes comparables qui font le même travail dans d'autres pays. Le groupe de Porto, en ce sens, semble échanger et partager bien davantage et bien plus aisément avec ses pairs de Bretagne (le groupe Lazennec) ou du Québec (le studio francophone de l'Office national du film), qu'avec le milieu du cinéma à Lisbonne :

*« Je ne crois pas que ce soit notre distance à Lisbonne qui fasse notre force. C'est plutôt l'éloignement de Lisbonne vis-à-vis du cinéma d'animation qui fait notre avantage, dans le sens où Lisbonne n'a pas suivi de près le festival d'Espinho* [Cinanima], *et donc n'a pas suivi de près la création mondiale de l'animation »*[148].

Les artistes qui constituent ce groupe de Porto semblent ainsi se conforter, à partir de cet isolement local au Portugal[149], dans l'existence des liens et des échanges (co-productions, festivals, stages de formation et résidences d'artistes à l'étranger) de ce qui fait penser à une « petite internationale ».

C'est la raison pour laquelle il est tout à fait intéressant d'y découvrir des œuvres qui portent d'emblée le souci de la question du Portugal.

L'œuvre d'Abi Feijo révèle dès *Os Salteadores*, un de ses tous premiers projets (1993, 14 minutes), un souci de la situation du pays. *Fado Lusitano* (1995, 5 minutes et demi) est une décapante visite des représentations que le Portugal a produit de lui-même et de son histoire. Ces films animés et extrêmement courts rejoignent alors des longs-métrages portugais très dissemblables (comme *L'Adieu Portugais* ou *Trafico* de Joao Botelho, *Non ou la Vaine Gloire de Commander* de Manoel de Oliveira ou *Le Bouffon* de José Alvaro Morais).

Le premier de ces films constitue, pour son auteur, à la fois *« une première expérience du cinéma d'animation »* et *« un bon exercice »* d'adaptation d'un conte, déjà *« très visuel »*, de l'écrivain Jorge da Sena :

*« La façon dont Jorge da Sena a écrit ce conte était très cinématographique et très visuelle. C'était donc un* 'bon exercice' *pour appliquer ce que je venais*

---

[147] Entretien avec Abi Feijo, 8 mai 2003, Porto.

[148] Entretien avec Abi Feijo, 8 mai 2003, Porto.

[149] Isolement relatif, puisqu'à partir de 1991, l'IPACA, puis, l'ICAM soutiennent le court-métrage, et le court-métrage d'animation, au moyen de budgets puis de concours spécifiques. Une Agence du court-métrage a été créée à Lisbonne en 1999 : *« Entre 1991 et 1999, il y a eu toujours plus d'argent pour le cinéma d'animation au Portugal, plus de films soutenus, et la moitié, ou plus, permettant à de nouvelles personnes de travailler. Les films produits à Porto ont été très bien reçus, et c'est à Porto que la production est la plus importante ; plus de la moitié de la production »* (Abi Feijo, 8 mais 2003)

*d'apprendre dans les livres de cinéma que j'avais lus. Je savais que c'était le film que je voulais faire, sans faire de concessions à qui que ce soit. Ce fut une première expérience, à sa manière, de cinéma d'animation »*[150].

## Os Salteadores *(1993) : « c'est là que j'ai compris que quand on parle de problèmes nationaux, on peut devenir universel »*

*Os Salteadores* [traduit à l'étranger, pour la circulation du film par : « Les brigands ». Littéralement : « ceux qui passent la frontière »], est un projet qui remonte à 1986, même si le film n'est achevé qu'en 1993.

Il investit une question qui reste peu abordée dans le cinéma portugais : la question des relations entre l'Espagne franquiste et le Portugal salazariste. Elle n'en est pas absente, mais elle y reste quelquefois allusive, comme c'est le cas dans l'œuvre cinématographique de Jorge Silva Melo, qui me disait en 1994 ne pas avoir réalisé un long-métrage (il en avait alors conclut trois) dans lequel ne se trouve pas une « citation » de la guerre d'Espagne.

Le film l'aborde, sur la trace de ce conte, à partir de la collaboration de la police portugaise à la surveillance, à la traque, à la remise à la police franquiste et même à l'assassinat de résistants espagnols anti-franquistes réfugiés du côté portugais de la frontière Portugal/Espagne, en en situant l'action dans les montagnes du nord du pays :

> *« Le film est très fidèle, à sa manière, au conte de Jorge de Sena. L'écrivain place le film au début des années 1950, et je parle dans mon film du présent du récit : un voyage dans une voiture au cours duquel sont évoqués des faits qui se sont déroulés quelques années avant, à la fin de la guerre civile espagnole.*
> *L'histoire est basée sur des faits précis qui se sont passés au Portugal : il s'agit d'une reconstruction en une seule histoire de plusieurs faits authentiques. Par exemple, l'encerclement par la police portugaise des* salteadores *est un événement qui a eu lieu en 1943 à Cambados, dans le nord du Portugal. Les fusillades se sont produites au sud, dans l'Alentejo, dans les secteurs d'Evora et de Badajoz, à plusieurs reprises »*[151].

Cette question des relations entre franquisme et salazarisme est restée cachée, même dans des familles marquées par une ferme tradition salazariste, et c'est précisément au nom de ce qu'elle est restée cachée dans sa propre famille, que le réalisateur décide que *« cela vaut la peine de l'exposer »* :

> *« [Avant de] tomber sur une compilation de textes, contes, poèmes de Jorge da Sena, que mon père m'avait offert, et de trouver cette histoire (...), je ne connaissais pas ce thème qui appartient à l'histoire récente du Portugal.*
> *Je viens d'une famille d'intellectuels de gauche au sein de la résistance contre le fascisme portugais. Mon père a souvent eu des réfugiés chez lui, ma sœur a été exilée en Suisse pendant dix ans. J'étais dans l'ambiance propice pour connaître ce genre de situation, et je l'ignorais. Je me suis dit que si je ne*

[150] Entretien avec Abi Feijo, 8 mai 2003, Porto.

[151] Entretien avec Abi Feijo, 8 mai 2003, Porto.

*la connaissais pas, les gens ne la connaissaient pas non plus, et que cela valait la peine de l'exposer »*[152].

C'est en mettant ce film en circulation que son auteur va s'assurer que *« quand on parle de problèmes nationaux, on peut être universel »* :

> *« Ce film a intéressé une poignée d'intellectuels de gauche portugais. Il y a eu de bonnes réactions des américains, et des articles des français : c'est là que j'ai compris que si on parle de problèmes nationaux, on peut devenir universel* (...).
> *Il y cette dimension qui consiste à parler des* 'choses portugaises'. *Nos problèmes portugais ont une forme particulière, ils présentent des nuances spéciales. [J'ai pu penser que] d'un côté, si on parle de nous, on court le risque de ne plus être aussi universel. De l'autre, plus on est dans nos expériences propres, plus on est universel »* [153].

Dans le travail pour un film suivant, *Fado Lusitano*, Abi Feijo se dirige résolument sur un matériau complètement fait de « choses portugaises », totalement « nationaux », puisqu'il va s'agir de produire un portrait du Portugal concentré en quelques minutes de cinéma d'animation.

## Fado Lusitano *(1995) : « j'ai voulu réfléchir à la manière dont on se sent portugais »*

Le film *Fado Lusitano* [littéralement, « fado lusitanien »] a pour origine une commande, et dresse ce portrait du pays dans un ligne d'humour et d'auto-dérision :

> *« Le film procède d'une commande de John Halas, dans le cadre d'une série de films sur les européens, où chaque pays ferait son portrait* 'animé' *en cinq minutes :* Know your europeans. *Mon film est l'épisode portugais de la série, qui d'ailleurs n'est pas complète : elle a été interrompue par la mort, pendant la production, de John Halas*[154].
> *J'ai réalisé* Fado Lusitano *après avoir pris connaissance du story-board du film anglais, un film très contrôlé, très* british humour, *et j'ai réalisé quelque chose qui avait à voir avec cette structure, tout en me posant la question : qu'est-ce que l'humour portugais ? Comment les portugais se voient-ils eux-mêmes ? »*[155].

Le film repose sur une *« recherche assez importante, sur les artistes portugais sur l'histoire du Portugal, tout un mélange de choses »*, et il est important de souligner que cette

---

[152] Entretien avec Abi Feijo, 8 mai 2003, Porto.

[153] Entretien avec Abi Feijo, 8 mai 2003, Porto.

[154] John Halas est l'auteur de plusieurs livres sur l'animation, et a réalisé notamment un long-métrage sur le thème de *La ferme des animaux*. La série *Know your europeans* comprend un film anglais, un belge, un allemand, un espagnol, un grec, et *Fado Lusitano*, le film portugais.

[155] Entretien avec Abi Feijo, 8 mai 2003, Porto.

recherche, qui se propose de *« réfléchir à la manière dont on se sent portugais »*, est contemporaine du processus d'intégration européenne du Portugal :

> *« Pour ces cinq minutes de film, il s'agissait de prendre* [de ce matériau et de cette histoire] *les moments les plus frappants, les plus nets. J'ai lu des livres, j'ai parlé avec des gens, j'ai eu des réunions de travail avec quatre ou cinq personnes qui comptaient pour moi dans ce mouvement de clarification des idées* (...).
> *J'ai réalisé un story-board, en 1990, qui aurait donné un film de neuf ou dix minutes. Le film a été achevé en 1995. La dernière idée du film a été d'inscrire les noms des différents programmes européens dans le* flipper *des dernières images, mais dès 1992 j'avais l'idée de terminer le film avec l'inscription, sur ce* flipper, *d'un score qui soit la date de l'adhésion du Portugal à la Communauté économique européenne »*[156].

Le film visite avec auto-dérision, et sans concession, en quelques minutes fulgurantes, les principaux moments de constitution de la culture portugais, des récits de « l'identité nationale » portugaise et de ses grands mythes (fondation du royaume de « Portucale », extension du royaume dans la reconquête contre les Maures, bataille d'Alcacer Quibir et esprit de croisade, Découvertes portugaises, mythe d'une douce colonisation par le métissage et d'un l'Empire colonial réconcilié, émigration du 20ème siècle en Europe et à travers le monde ...). Et il se termine dans la suggestion (utilisant la métaphore du jeu de *flipper*) d'une Europe communautaire vers laquelle se reportent tous les espoirs et tous les rêves, y compris les rêves de l'enrichissement matériel en jouant sur tous les registres offerts par la gamme des *« différents programmes européens »* et des guichets de subventions correspondants. L'illusion d'une Europe communautaire qui sauverait magiquement le Portugal de ses handicaps structurels n'a sans doute pas été traitée avec tant de vigueur et de netteté critique que dans *Fado Lusitano*.

Il faut sans doute s'intéresser au travail du « cartooniste » Luis Afonso, qui dessine chaque matin, dans le journal *Publico* de Lisbonne, un « cartoon » extrêmement autocritique sur l'« être portugais », sur la vie sociale et et sur la politique au Portugal, pour trouver une telle expression artistique, comparable à celle de *Fado Lusitano*, d'une pratique, finalement très portugaise, de distance critique et désenchantée au pays : chez Luis Afonso par le dessin humoristique de presse, chez Abi Feijo par le cinéma d'animation. Pour apprécier cette comparaison, on trouvera en annexe une présentation de ce travail de Luis Afonso[157].

## *« Il y a toute une série de raisons de ne pas être fier d'être portugais, et ce n'est que récemment qu'on a retrouvé, au Portugal, une dignité de soi-même »*

Il s'agit, pour Abi Feijo, de *« réfléchir à la manière dont on se sent portugais »*, dès lors que les Portugais sont placés dans la contradiction entre *« l'orgueil d'être portugais »*, et

---

[156] Entretien avec Abi Feijo, 8 mai 2003, Porto.

[157] En annexe 2 (pages XXXI et suivantes), voir : *Le « cartooniste » Luis Afonso et la préoccupation du Portugal.* Ajoutons que Abi Feijo, dans *Fado Lusitano*, partage avec Luis Afonso, dans ses « cartoons » la présence « travaillée » du drapeau national : dans les deux cas, grâce aux capacités propre au dessin, il s'agit d'un travail ironique avec la composition du drapeau. L'auto-dérision est directement appliquée au symbole national.

notamment du passé portugais, et *« toute une série de raisons de ne pas être fier d'être portugais »*, à cause du sentiment d'être *« une queue de l'Europe »* :

> *« C'est une pilule ultra-concentrée de culture portugaise. J'ai voulu réfléchir à la manière dont on se sent portugais. On se sent orgueilleux du passé, mais aussi on se sent très petits : comme une queue de l'Europe.*
> *Il y a toute une série de raisons de ne pas être fier d'être portugais, et ce n'est que récemment qu'on a retrouvé, au Portugal, une dignité de soi-même.*
> *On rit pas mal de nous-mêmes : c'est une chose que je ressens très fort. On a souvent reproché à* Fado Lusitano *d'être très cruel. C'est quelque chose de très portugais, vraiment »*[158].

Que cette capacité à l'auto-dérision soit très portugaise, preuve en est que le film a été bien accueilli par ses spectateurs portugais :

> *« Cavaco Silva venait de quitter le pouvoir quand le film est sorti* [le dirigeant libéral a été au pouvoir entre juillet 1987 et septembre 1995]. *Il y a eu une très belle réaction du public portugais, qui a très bien compris l'humour du film. Il y a vraiment eu de très belles réactions des spectateurs des festivals.*
> *Pour le public étranger, c'est plus compliqué, car il lui manque des références culturelles »*[159].

Quant au retour récent d'une nouvelle dignité de soi-même (par quoi cette tendance portugaise à l'autodénigrement et au déni de soi, ce que Paulo Rocha nommait en portugais « autopiedade », serait conjurée, faisant place à une auto-dérision moins destructrice de l'estime de soi), il relève, pour Abi Feijo, du 25 Avril en même temps que de la nécessité de s'être éloignés des problèmes très immédiats qui avaient alors accompagné la chute de la dictature et de l'Empire colonial :

> *«* [Le retour de cette nouvelle dignité nationale] *vient du fait que les grands problèmes portugais avaient été résolus : ces problèmes, c'étaient la dictature, la guerre coloniale, les départs massifs des émigrants* [vers l'Europe, notamment]. *Des émigrants sont revenus. Il y a encore beaucoup de misère, mais les choses ont changé. Les conditions de vie au Portugal se sont améliorées.*
> *La Révolution des œillets (d'elle, on peut être fier !) était faite, on n'avait plus de guerre coloniale, mais il a fallu du temps pour que les gens prennent conscience de toutes les conséquences. Dans un premier temps, cela a été très dur : il y avait les retornados* [les portugais des colonies qui revenaient au Portugal] *qui sont revenus des colonies avec des idées racistes. Et les problèmes sociaux sont restés importants au Portugal. Au plus près du 25 Avril, les problèmes qui sont survenus ont été difficiles à digérer, et le fait que le Portugal soit dans l'Europe a été positif dans un premier temps. Dans un premier temps : c'est ce que je dis dans* Fado Lusitano *»*[160].

---

[158] Entretien avec Abi Feijo, 8 mai 2003, Porto.

[159] Entretien avec Abi Feijo, 8 mai 2003, Porto.

[160] Entretien avec Abi Feijo, 8 mai 2003, Porto.

## Clandestino *(2000) : « Il faut que ces gens qui nous font visite puissent trouver ci la dignité que nous, portugais, à un moment, nous cherchions ailleurs »*

Abi Feijo ne campe pas en effet son œuvre dans une vision idéalisée des relations entre le Portugal et l'Europe, comme il va le montrer dans un film suivant, réalisé en cinq ans plus tard *Clandestino* [Clandestin, 7 minutes et demi, 2000] qui conte, toujours en images d'animation, l'arrivée difficile du passager clandestin d'un cargo en terre étrangère.

Le Portugal a changé. D'une part, de pays d'émigration, il est devenu un pays d'immigration, recevant non seulement une immigration venue des anciennes colonies, africaines ou non, mais une immigration venant d'Europe slave et orientale.

D'autre part, l'illusion de l'Europe comme solution magique s'est dissipée :

> *« Maintenant* [dit Abi Feijo en 2003], *le Portugal connaît la situation qui est dite à la fin de* Fado Lusitano. *Ce que je disais en 1995 en conclusion du film, c'est exactement ce qui se passe aujourd'hui : il n'y a pas d'argent, c'est à nous de payer !*
> *Pendant tout un moment, cette question de l'Europe n'était pas claire pour les gens, qui ne savaient pas si c'était bien ou si ce n'était pas bien. D'un côté, c'était la liberté, un moment très important, à jamais inoubliable. Il faut mesurer ce qu'était cette qualité de ne plus avoir désormais la guerre : on partait quatre ans pour l'armée, pendant la guerre coloniale ! De l'autre, il y avait ces gens revenus des colonies, les plus réactionnaires, et ce choc, dilué dans le temps.*
> *Ces choses se sont dissoutes au moment de l'entrée dans l'Europe, dans une euphorie créée par l'afflux de l'argent de l'Europe. Avec, comme dirigeant du pays, Cavaco Silva qui disait qu'il ne se trompait jamais »*[161].

Alors, les enjeux ont changé, et le thème autant que les intentions de *Clandestino* se chargent de marquer ce changement. Il s'agit désormais de savoir si les Portugais qui, si souvent sont allés chercher de la dignité hors des frontières de leur pays, vont être capables d'en accorder à ceux qui, d'ailleurs, viennent désormais en chercher sur le territoire portugais :

> *« On risque aujourd'hui de plonger dans d'autres dérives : celles du racisme, de la xénophobie. J'ai fait* Clandestino *pour inciter à avoir un regard humain sur des gens qui sont obligés de quitter leur pays.*
> *Paris est la* 'deuxième ville du Portugal', *depuis que des portugais, à une certaine époque, ont du quitter le Portugal pour aller y tenter les chances d'une autre vie. Quand les émigrants d'autres pays viennent nous rendre visite, il faut qu'on n'oublie pas cela. Il faut que ces gens qui nous font visite puissent trouver ici la dignité que nous, portugais, à un moment, nous cherchions ailleurs »*[162].

[161] Entretien avec Abi Feijo, 8 mai 2003, Porto.

[162] Entretien avec Abi Feijo, 8 mai 2003, Porto.

## 4. 6. Pedro Costa : un parcours entre Portugal (ex-Empire) et Cap-Vert (ex-colonie) ; une rude « dispute » avec le Portugal, adossée sur le présent d'un nouveau peuple métissant portugais et capverdiens de Lisbonne

Pedro Costa, qui s'est imposé internationalement comme le cinéaste portugais de référence parmi la dernière des cinq générations que nous avons définies, va, dans toute son oeuvre, qu'il développe de 1990 jusqu'à aujourd'hui, s'expliquer rudement avec *« un pays torturé, frustré, qui fuit, qui refoule, dont la pensée est dans les fantasmes »*, en même temps qu'avec une tradition du cinéma de ce pays qu'il estime *« manquer d'appétit de réalité »*[163].

### *Une relation critique au cinéma portugais antérieur quant à son rapport au rêve et à la réalité*

Pedro Costa se situe dans une relation critique au cinéma portugais qui le précède, en raison de la tendance de ce cinéma à *« fuir le réalisme »*. Contrairement à d'autres cinémas nationaux, le cinéma portugais, à ses yeux, manque d' *« appétit de réalité »*, la pensée du pays qui s'y exprime tend à se réfugier *« dans les fantasmes »*, les formes que ce cinéma a privilégiées restant notamment articulées au paradigme théâtral :

> *« Si on regarde bien toutes les histoires des cinémas nationaux, les origines des mouvements du cinéma, il y a toujours un appétit de réalité. Comme la Nouvelle Vague française, qui filme des rues, des sorties de métro, des bus. Et moi, j'ai cette malchance d'être né dans un pays qui n'a pas eu cela.*
> *Le cinéma portugais a eu des débuts très difficiles, il a d'emblée été très théâtral. Oliveira n'a pas arrangé les choses, quand il était seul, à l'exception de deux ou trois moments, comme* La Chasse *ou* Le Pain. *Et aussi* Amour de Perdition *: tout* Amour de Perdition, *qui est un film réaliste, concret. On ne peut éviter des choses très réalistes : par exemple, comment un texte produit la parole.*
> *Mais tout le cinéma portugais d'après le 25 avril, ou juste avant, c'est un cinéma qui a fui le réalisme, il n'avait pas cet appétit de réalité. Cela vient (voir Paulo Rocha) d'un pays torturé, frustré, qui fuit, qui refoule, dont la pensée est dans les fantasmes »*[164].

Précisons que « réalisme », pour Pedro Costa, n'est pas contradictoire avec un cinéma qui *« sort de la narration classique »*, et qui même s'adosse sur une théâtralité assumée, comme on le voit quand il juge *Amour de Perdition* comme un film *« réaliste et concret »*, car *« un texte y produit de la parole »*. Pour Costa, le « réalisme », c'est :

> *« Une histoire de regard. Je ne sais pas ce qui fait le réalisme au cinéma, sinon que c'est le regard qui fait tout.*

---

[163] Entretien avec Pedro Costa, octobre et décembre 2002. Des extraits de cet entretien viennent d'être publiés, sous le titre « Entretien avec Pedro Costa, par Jacques Lemière », dans la revue *Images documentaires*, n°61-62 « Le cinéma documentaire portugais », 2ème et 3ème trimestre 2007, pages 72 à 97, Paris.

[164] Entretien avec Pedro Costa, 5 décembre 2002.

*Reis,* Amour de Perdition, *il y a quelque chose qui tient de façon matérielle, les corps, une cellule de prison ... : il y a quelque chose qui tient par le cinéma. Je me souviens qu'Oliveira était un très grand monteur.*
*C'est autre chose que ces feux d'artifice d'*Une Abeille sous la Pluie[165] *(des exercices naïfs aujourd'hui, non ? des fleurs). A la limite, je préfère des choses d'avant-garde, quand on sort de la narration classique, quand on prend des risques. Mais qui le réussit ? Oliveira, quelquefois, et Reis, tout le temps. Risquer, se donner à fond sur un plan : c'est très difficile de faire exister quelque chose entre des plans.*
*Quand je parle de réalisme, ce que je veux dire, c'est qu'il y a des choses pas du tout réalistes que je trouve des chefs d'œuvre, qui existent à l'écran de façon naturelle, qui font exister des corps, des paysages »*[166].

***L'absence de tradition réaliste, trait national d'un pays « comateux »***

Pour Costa, cette aptitude du cinéma portugais à *« fuir le réalisme »* procède non seulement d'un pays qui, en général, *« n'a pas de tradition réaliste »*, un *« pays torturé, frustré, qui fuit, qui refoule, dont la pensée est dans les fantasmes »*, mais aussi d'un pays *« resté à l'écart des guerres du vingtième siècle »* et qui a traversé ce vingtième siècle de façon *« comateuse »* :

> *« Les deux films qu'on cite habituellement sont* Les Vertes Années *et* Belarmino[167]*, qui sont des choses marquantes, mais qui n'ont pas laissé de descendance, sinon par des voies artistiques, perverties.*
> *Tous les jeunes cinéastes viennent des* Vertes Années*, mais cela ne change pas la tendance de fond qui, je crois, tient au pays, qui n'a pas eu cette préparation, qui est resté en dehors des guerres mondiales, qui a passé le 20ème siècle de façon comateuse et délirante, qui a produit des films délirants. Je crois que c'est cela, le 20ème siècle portugais »*[168].

Le cinéma de ce pays suit en cela la littérature, où la poésie l'emporte toujours sur la prose :

> *« Même la fiction romanesque,* [au Portugal] *c'est très fermé, des choses autour du Parti communiste, faibles par rapport à la poésie, qui a toujours marqué ce pays, celle des artistes portugais que sont Pessoa, Sa Carneiro, Pessanha, Cesarinhy. Même les gens qui écrivent de la prose, quand ils écrivent de la poésie, sont plus forts »*[169].

---

[165] *Belarmino,* film de Fernando Lopes, 1971, adapté du roman du poète, puis romancier Carlos de Oliveira (né en 1921).

[166] Entretien avec Pedro Costa, 5 décembre 2002.

[167] Il s'agit des deux films considérés unanimement comme emblématiques du « cinema novo », *Les Vertes Années* en 1963 (Paulo Rocha) et *Belarmino* en 1964 (Fernando Lopes).

[168] Entretien avec Pedro Costa, 5 décembre 2002.

[169] Entretien avec Pedro Costa, 5 décembre 2002.

Même la puissance événementielle « d'Avril » n'est pas suffisante, selon le cinéaste, pour inverser le poids de la tradition :

> *« C'est ce coma qui a fait que, quand on s'est réveillés le 25 avril, on s'est réveillés brutalement, comme des gens qui ont trop rêvé. Et à l'exception des films militants, qui laissent surtout des archives pour la mémoire, filmant les manifestations et filmant les coopératives, on est très vite repartis dans le rêve »*[170].

Cette caractéristique nationale est d'ailleurs telle qu'elle n'affecte pas seulement le cinéma dit « d'auteur » qui peut se revendiquer de ce que, contre *« un cinéma de prose »*, Paulo Rocha a appelé *« un cinéma de poésie »*.

***Un traumatisme de « peur de la réalité » qui affecte aussi le cinéma d'ambition « commerciale »***

Parce qu' *« il y a une espèce de trauma portugais qui fait qu'on a très peur qu'un film ne soit que de la réalité »*, elle affecte également la partie du cinéma portugais qui nourrit d'ambitions, « commerciales », de divertissement populaire. Dans ce champ, Costa va citer deux cinéastes, Joaquim Leitao (cinéaste né en 1956, avec un premier long-métrage réalisé en 1986)[171], et Joao Canijo (né en 1957 avec un premier long-métrage réalisé en 1987), le second affirmant plus que le précédent une ambition artistique[172] :

> *« C'est pour cela qu'on n'a pas de cinéma commercial. Tous les cinéastes qui sont dans cette ligne* [au Portugal] *n'ont pas réussi. Ce n'est pas qu'ils n'ont pas de talent : c'est qu'au Portugal on n'a pas de tradition réaliste, avec son B-A-BA, l'appétit du petit détail.*
> *Des gens comme Joaquim Leitao n'ont pas de grandes ambitions esthétiques, de souci de faire des mises en scène élaborées. Ils devraient donc être dans le pur divertissement de la scène de ménage, du petit vol ... Mais çà ne marche*

---

[170] Entretien avec Pedro Costa, 5 décembre 2002.

[171] *« Joaquim Leitao est devenu dans les années 90 le réalisateur portugais ayant le plus grand succès auprès du public* (...). *Mettant à profit l'irruption gagnante de la première chaîne de télévision privée au Portugal (la SIC) et bénéficiant de son appui, Joaquim Leitao a enchaîné deux films d'énorme succès, le premier (*Adao e Eva [Adam et Eve], *1995) épousant complètement l'air du temps, et l'autre (*Tentaçao [Tentation], *1997) fondé sur un fait-divers scandaleux »,* écrit Jorge Leitao Ramos, dans son *Dicionario do cinema português 1989-2003* (Caminho, Lisbonne, 2005). *« La courbe du succès s'est inversée, cependant, dans le film suivant,* Inferno [Enfer, *1999*], *dans lequel on a senti que la stratégie de* [son producteur] *Tino Navarro s'était épuisée* (...). *Ceci expliquera le silence créatif dans lequel le réalisateur s'est placé depuis, peut-être pour mieux structure son prochain pas ».*

[172] De Joao Canijo, Jorge Leitao Ramos écrit, dans son *Dicionario do cinema português 1989-2003* (op.cité) qu'il a *« une croyance dans le réalisme qui va donner forme à ses trois [derniers] films dans lesquels on compte un estimable succès de billetterie* (Sapatos Pretos [Chaussures Noires], *1997), et deux films de poids, ancrés dans un Portugal entouré d'attentions (*Ganhar A Vida [Gagner sa vie], 2000, et Noite Escura [Nuit obscure], 2003) *qui lui garantissent une première attention internationale – tous deux sélectionnés par la section* « Un certain regard » *du Festival de Cannes ».* Metteur en scène au théâtre, Joao Canijo est aussi auteur d'une « sitcom » pour la *« télévision pure et dure »*, la SIC, en 1996.

*pas. Alors çà part du côté de la cinéphilie : une cinéphilie d'aujourd'hui, avec des modèles des trois ou quatre ans qui précèdent (même s'il est quelqu'un de très cultivé), avec des repères comme Carpenter, comme Scorcese, très proche de lui : les quais à New York ! Cela produit ni plus ni moins qu'une autre catégorie de fantômes, - comme les fantômes de moyens bourgeois de José Alvaro* [Morais], *qui n'ont pas vraiment d'existence - Leitao filme des charmeurs et des mannequins, mais ce ne sont pas ceux qu'on voit à la télévision.*
*Ou encore, c'est Canijo, qui essaie d'être dans la réalité, mais même lui essaie de faire de l'art.*
*Il y a une espèce de trauma portugais qui fait qu'on ne peut pas descendre trop bas et qu'on a très peur qu'un film ne soit que de la réalité »*[173].

***Du côté des « auteurs », le tropisme poétique n'est toutefois pas stérile***

Mais, du côté du « cinéma de poésie », le tropisme poétique n'est évidemment pas stérile, produit des œuvres majeures, quelquefois exceptionnelles, *« absolument uniques »*, et le cinéaste, qui reconnaît toutefois avoir, plus qu'aux films portugais, *« plutôt rapport aux cinéastes portugais - ceux dont j'ai été l'assistant sur les plateaux, les amis, ceux qui m'intéressent - »*, trouve aussi de la valeur à *« ce cinéma malade, bizarre »* et à quelques grandes œuvres cinématographiques qui ont pour caractéristiques d'avoir été crées et produites dans une atmosphère de *« malédiction »*, quant à leurs conditions aventureuses de production :

*« Ce que je trouve important dans l'ensemble des bons films faits* [au Portugal] *depuis trente ans, c'est la malédiction qui les a frappés, l'histoire d'aventures de la production.*
*Dans les cas les plus extrêmes, cela a donné de purs délires, des œuvres absolument uniques qui risquent tout dans la tension entre obsession, audace et argent.*
*Qui font forme cinématographique de cette tension même. Cela va des « naufrages » de Paulo Rocha aux « éclipses » d'Antonio Reis, en passant pas d'autres cataclysmes mineurs »*[174].

***Généalogie ?***

Comme on l'a relevé plus haut, c'est toutefois vis-à-vis de deux cinéastes majeurs et surplombants, Manoel de Oliveira, *« ce père »*, et Antonio Reis, *« cette mère ? »*, les cinéastes dont, pour lui, *« tout le cinéma portugais vient »*, que Pedro Costa reconnaît pouvoir s'inscrire dans une certaine généalogie du cinéma portugais, sous condition expresse de ne pas être *« dans trop de révérence »*, de *« ne pas tomber dans des espèces de pastiches »* et *« chercher une autre façon de faire »* :

*« Tout le cinéma portugais vient de là, de Reis et de Oliveira. Confronté à de tels monstres, on tombe parfois dans des espèces de pastiches. On fait souvent*

[173] Entretien avec Pedro Costa, 5 décembre 2002.

[174] Entretien avec Pedro Costa, 16 janvier 1995, publié sous le titre : « 6 questions à Pedro Costa, par Jacques Lemière », dans le catalogue des *5èmes journées de cinéma portugais de Rouen*, Cineluso, Rouen, 1995.

*au Portugal des films qui viennent de choses mal digérées, et qui sont des compromis entre l'un et l'autre. On peut être descendant des Straub pour l'attitude morale, mais il faut chercher une autre façon de faire.*
*Le cinéma portugais a été trop fait de révérence par rapport à Reis et à Oliveira. On a même parlé d'une Ecole préparatoire oliveirienne. Cela existe, même si je ne cite pas les noms. Reis, moins : la fascination pour cet artiste poète, a produit des effets, mais moins aboutis.*
*Au Portugal, on n'était pas comme en France. Godard, tous les autres, les jeunes gens, avaient des références très différenciées : Renoir ou Bresson, Grémillon, Ophüls, il y avait tout, et ils étaient capables d'aimer tout.*
*Je me dis : est-ce qu'il n'y a pas eu* [au Portugal] *une espèce de cristallisation par ce fait d'être né avec ce père, Oliveira et cette mère, Reis ? » ...*

... et en allant chercher de l'oxygène « réaliste », dans un autre versant de la généalogie, celle du « cinema novo », et très précisément dans le premier long-métrage de Paulo Rocha, qui, étudiant à Paris à l'IDHEC dans le moment de l'éclosion de la Nouvelle Vague française, et assistant de Jean Renoir pour le film *Le Caporal Epinglé*[175], en rapportait un peu de Paris - toujours la différence entre le Portugal et le reste de l'Europe - :

*... « Au Portugal, il n'y a pas de petit cinéma réaliste. Il n'y a pas de Grémillon portugais, de communiste qui fait des petites comédies ... de Renoir, aussi. Renoir : c'est pourquoi Rocha sort un peu de cela*[176]*, c'est pourquoi il y a eu* Les Vertes Années, *qui a été notre* A Bout de Souffle.
*Rien d'Oliveira, rien de Reis. Rocha, pour nous, c'était toujours un film :* Les Vertes Années »[177].

## *Un parcours entre Portugal (ex-Empire) et Cap-Vert (ex-colonie)*

L'œuvre du réalisateur Pedro Costa, entre autres originalités et particularités, présente, dans le cinéma portugais contemporain, l'absolue singularité d'opérer un parcours entre Portugal et ex-Empire, en l'occurrence entre Portugal et Cap-Vert : un parcours circulant, tour à tour, du Portugal au Cap-Vert, puis du Cap-Vert au Portugal.

### *De Lisbonne surveillée par la police politique de Salazar, au camp de concentration de Tarrafal*

Pedro Costa a surgi sur la scène du cinéma portugais, en tant que réalisateur[178], en 1989, avec *Le Sang*, film sombre et tragique, elliptique et romantique, situé une nuit de Noël dans la

---

[175] *Le Caporal Epinglé*, de Jean Renoir, 1962.

[176] Paulo Rocha a été assistant de Jean Renoir pour le film *Le Caporal Epinglé* (1962).

[177] *Les Vertes Années*, 1963. *A Bout de souffle*, de Jean-Luc-Godard, 1959. Entretien avec Pedro Costa, 5 décembre 2002.

[178] Après des études d'histoire à l'Université de Lisbonne, Pedro Costa s'est formé à l'Ecole de cinéma du Conservatoire national de Lisbonne, où il dit avoir été spécialement impressionné par Antonio Reis, l'homme aussi, et pas seulement les cours, ou, plus tard, les films : *« Ses cours étaient sauvages et tendres, et ils m'ouvraient la tête. Et çà marchait bien : moi j'apportais la brutalité de mes convictions*

vallée du Tage (Ribatejo), dont il dit aujourd'hui, dans une sorte d'élucidation a posteriori, que ce film porte sur la question de la peur quotidienne d'un jeune garçon dans la Lisbonne du salazarisme, évoquant *« pourquoi pas »*, sans jamais la nommer, mais par métaphore, la police politique, au point d'être à ses yeux, *« le seul film portugais qui existe sur la PIDE »* :

> *« Quant au* Sang, *j'ai beaucoup résisté à en parler là-bas, au Portugal. Maintenant, je peux en parler davantage, dire ce que je pense : le seul film portugais qui existe sur la PIDE, c'est* Le Sang.
> *Qu'est-ce qu'un jeune type de vingt-cinq ou trente ans peut faire s'il est cinéaste, s'il veut raconter quelque chose d'intéressant avec des images et des sons au Portugal ? C'est un film sur la peur d'un gosse de quatorze ans, un gosse de Lisbonne qui vivait avec la peur.*
> Le Sang *est un film beaucoup plus personnel que les autres – c'est le premier film - il répondait à une angoisse, à une peur. On y trouve des formes poétiques, trop cinéphiliques, mais c'est un film qui parle de la peur quotidienne à Lisbonne, pourquoi pas celle de la police politique »*[179].

C'est en 1993, à partir de l'écriture puis du tournage, au Cap-Vert, de *Casa de Lava* (1994), un film qui devait initialement s'appeler *Terra a Terra* (ce qu'ici, on traduira évidemment par « Pays à pays », et non par « Terre à terre ») que Pedro Costa s'engage dans ce parcours singulier qui se prolongera dans un troisième (*Ossos,* 1997), un quatrième (*Na Quarta de vanda* [Dans la Chambre de Vanda], 2000) puis un cinquième long-métrage (*Juventude em Marcha* [En avant jeunesse], 2006)[180]. Suivra, plus récemment encore, *Tarrafal* (2007)[181] un court-métrage, filmé, comme les quatre long-métrages précédents dans le quartier pauvre, peuplé de cap-verdiens, le quartier des Fontainhas, dans la périphérie de Lisbonne.

---

*et lui, en douce, avec sa merveilleuse érudition, il transmettait sa conviction d'un art brutal. Je ruminais punk-rock, les Clash, des tonnes de silence et d'angoisse. Il me balançait Lascaux, Giotto et des poèmes perses. Il me disait :* « On est contemporains ! ». *Après, j'ai vu ses films, l'un après l'autre, sidéré : ils me donnaient raison ! Antonio Reis était celui qui, par leçons de cinéma et de vie, donnait raison à toutes mes peurs et à toute ma rage. C'est cela, il me donnait raison poétique* » (Entretien avec Pedro Costa, 16 janvier 1994).
Puis, jusqu'en 1988, Pedro Costa est assistant-réalisateur de Daniel Del Negro (*Do Outro Lado do Espelho - Atlântida*, 1985), Joao Botelho (*Um Adeus Português*, 1985), Joaquim Leitao (*Duma Vez por Todas*, 1986), Vitor Gonçalves (*Uma Rapariga no Verao*, 1986) et Jorge Silva Melo (*Agosto,* 1988).

[179] Entretien avec Pedro Costa, 26 octobre 2002.

[180] On n'examinera pas ici *Juventude em Marcha*, qui fut présenté au festival de Cannes en mai 2006, montré à Bruxelles en novembre 2006 et qui excède notre période de référence (1974-2004).

[181] Le court-métrage *Tarrafal* s'inscrit dans un film collectif, *L'état du monde*, qui est une commande de la Fondation portugaise Calouste Gulbenkian à quelques cinéastes de notoriété internationale (dont la belge Chantal Akerman et le chinois Wang Bing), et a été présenté au festival de Cannes en mai 2007. On n'examinera pas ici *Tarrafal* pour les mêmes raisons que celles mentionnées dans la note précédente.

Tarrafal, qui est déjà au centre du film de Pedro Costa tourné en 1994 au Cap-Vert, est l'île sur laquelle le régime fasciste avait implanté un camp de concentration, *« le camp de concentration où étaient déportés les communistes et leurs proches »*[182].

Ce parcours se révèle être une très sévère explication de l'artiste avec le Portugal. C'est par des dispositifs qui lui sont propres, mais aussi dans la rudesse de cette « dispute », que Pedro Costa s'inscrit dans ce mouvement de l'interrogation sur le pays, qui caractérise dans cette séquence, que nous étudions, de l'art du cinéma au Portugal.

C'est ce regard singulier sur la rencontre du Portugal et du Cap-Vert, et cette rude « dispute » avec le Portugal qu'on voudrait ici contribuer à restituer.

***Précautions et préventions***

Avant d'entrer dans le détail de ce parcours artistique, on voudrait ajouter quelques mots préalables, qui ne sont pas de seule courtoisie avec le Portugal et de possibles lecteurs portugais, mais qui sont aussi de méthode : cette « dispute » de Pedro Costa est sévère pour le Portugal, et on n'entre pas en tant que français sur l'exploration d'un tel chemin avec l'arrogance de celui qui, du haut de son cheval, viendrait donner des leçons et, à partir de prétendues certitudes extérieures, administrer des réprimandes.

S'intéresser à cette implacable explication de Pedro Costa avec son pays, c'est aussi sans doute se sentir requis soi-même par une sérieuse explication avec son propre pays, qui fut, ne l'oublions jamais, le seul pays d'Europe à offrir sur un plateau au gouvernement nazi de Berlin, et sans que ce dernier ne l'exige de lui, la proposition d'une collaboration d'Etat incluant la déportation des juifs de France dans les camps d'extermination[183] ; ou encore le pays où, dès le jour de l'armistice de la seconde guerre mondiale, le 8 mai 1945, le gouvernement provisoire, c'est-à-dire le gouvernement de la Libération, réprima au prix de dizaines, puis de milliers de morts l'aspiration des peuples de ses colonies à l'indépendance, ceux-là mêmes qui venaient de contribuer, par de puissants contingents toujours envoyés en première ligne, à la libération de la France, dans les combats européens contre l'Allemagne nazie[184].

---

[182] Mario Soares, *Entretien*, op. cité.

[183] Sur ce sujet, la référence incontournable, et ordinairement présentée comme pionnière, est *Vichy France, Old Guard and New Order*, de Robert O. Paxton (1972), traduit en français en 1973 sous le titre *La France de Vichy, 1940-1994* (Editions du Seuil, Paris). Paul Thibaut rappelle toutefois (dans son article « Les juifs, les Justes et la mémoire nationale. La longue mémoire du « délaissement » des juifs de France », *Esprit*, mai 2007) que la connaissance de ce que le *« statut de 1940 »* était absolument *« d'inspiration française repose en particulier sur une déclaration de Xavier Vallat à son procès, reprise avant Paxton par nombre d'auteurs comme Joseph Billig ou Wladimir Rabi ».*

[184] A Sétif, à Guelma et à Bône, le 8 mai 1945, la police française tua des manifestants algériens qui, se mêlant aux manifestations officielles de célébration de la victoire des Alliés contre l'Axe, défilaient avec des banderoles « Algérie libre » ou « Algérie indépendante », en brandissant le drapeau algérien. L'insurrection qui, en mai et juin 1945, suivit cette répression et s'étendit à tout le Constantinois, fut écrasée par l'armée française au prix de 1500 morts selon la version officielle du gouvernement français (*Journal officiel*, séance de l'Assemblée consultative provisoire du 18 juillet 1940), de 6000 à 8000 morts selon la presse de gauche, et de dizaines de milliers de morts selon les nationalistes algériens (ces chiffres sont empruntés à Yves Benot dans *Massacres coloniaux, 1944-1950 : la IVème république et la mise au pas des colonies françaises*, Editions La Découverte, Paris, 1994). On pourrait aussi citer les massacres du Sénégal (Thiaroye, 1944), du Vietnam (1946), de Madagascar (1947-1948), ou de Côte d'Ivoire (1949-1950).

## *Mourir à Tarrafal, mourir à Sacavem : Casa de Lava, 1994*

### *La rencontre d'un cinéaste venu du Portugal avec l'archipel du Cap-Vert*

Dans le parcours cap-verdien de Pedro Costa, l'ancien lieu colonial n'est pas seulement une référence ou un cadre pour un travail cinématographique sur la mémoire, comme le sont les images reconstruites des patrouilles portugaises de la guerre coloniale, qu'elles soient des images filtrées par le noir et blanc du passé, et rejouées dans la forêt de la région de Lisbonne, dans *L'Adieu Portugais* de Joao Botelho, ou colorées par la lumière africaine de la Casamance, dans le *Non, ou la Vaine Gloire de Commander* de Manoel de Oliveira, deux films par ailleurs essentiels quant au bilan portugais, en pensée, de la guerre coloniale et de l'Empire.

*Casa de Lava*, réalisé en 1994, est le produit d'une rencontre, dans un moment de crise personnelle du cinéaste, avec l'archipel du Cap-Vert et ses femmes solitaires, dont les hommes sont partis travailler comme ouvriers non qualifiés dans le bâtiment et dans l'industrie au Portugal :

> *« Entre-temps, il y a eu cet archipel du Cap-Vert qui m'a sauvé du naufrage et redonné du souffle pour continuer.*
> *C'était un peu mon* Anatahan*, mais à l'envers ...*
> *Voilà : je tombe en plein milieu de ce monde de femmes perdues et abandonnées – et je ne sais pas qu'il s'agit d'une ancienne race de princesses. J'arrive épuisé et bien malade. Je suis recueilli et soigné.* (...)
> *Je crois comprendre que ces femmes attendent, qu'elles sont là, sur cette terre morte et noire, depuis toujours, à attendre. Immobiles, muettes, comme des sentinelles »*[185].

Le film procède alors d'une complète immersion dans la terre et le peuple de l'archipel du Cap-Vert, ses lieux et leur mémoire, sa musique, ses êtres de chair, puisque le film de Pedro Costa ne fait qu'un recours limité à des acteurs professionnels, ceux-ci n'occupant que les rôles principaux et, surtout, des rôles de personnages portugais :

> *« Le Cap-Vert a changé ce que j'avais originellement pensé. Le projet de* Casa de Lava *s'est constamment adapté à la terre, aux personnes, qui elles-mêmes ont contribué avec des histoires, ont indiqué des chemins que le film pouvait suivre »*[186].

La rencontre avec le Cap-Vert provoque *« une sensation neuve »* est associée à un manière différente de concevoir le statut du cinéma, contre la trop grande *« cinéphilie »* du précédent :

> *« Je peux dire que j'ai fait* Casa de Lava *contre* Le Sang. Le Sang*, c'était il y a longtemps, et j'ai beaucoup changé depuis ce film. Il est en noir et blanc, il est très* cinéma. Casa de Lava *n'est pas du tout* cinéma. *Je préfère parler de ce deuxième film, qui est moins* cinéma classique. *Je peux dire aujourd'hui que je*

---

[185] Entretien avec Pedro Costa, 16 janvier 1995.

[186] Propos de Pedro Costa recueillis par Anabela Moutinho et Graça Lobo, *Os bons da fita (Depoimentos ineditos de realizadores portugueses)*, Cine-Clube de Faro/Inatel, Faro (Portugal), 1996.

*n'aime pas* Le Sang, *car je suis très contre le romantisme en cinéma, le noir et blanc »*[187].

Elle est aussi marquée par le souci d'associer à la réalisation du nouveau film les capverdiens rencontrés, jusque dans l'idée du respect du métissage entre Afrique et Portugal qui a « fait » le Cap-Vert :

> *« La sensation neuve, oui ... envoûtés par le Cap-Vert.*
> *Un pays tragique et maudit, une race de princes et de princesses. Je voulais faire un film dur comme est dure l'attente des femmes capverdiennes. C'était leur terre et ce serait leur film. Tous les deux se posant la même question muette : pourquoi cette mort ne cesse de revenir.*
> *Une nuit de Noël, dans la vallée du Tage, on l'avait posée, Inês, Pedro, Nuno* [les acteurs du film *Le Sang*], *Martin* [Martin Schäfer, le chef-opérateur] ... *mais on faisait du cinéma et souvent, on s'est trompés. Le scandale de la mort, il fallait partir très loin, au Cap-Vert, pour commencer à la voir en face. Et là pas question d'être trompé par le cinéma. Les capverdiens l'étaient déjà par leur terre et ses fantômes, alors ç'aurait été impardonnable.*
> *Il fallait juste respecter nos sangs mélangés »*[188].

Il s'agit donc de faire du cinéma autrement, le travail du cinéaste et l'utilité du cinéma étant ainsi définis :

> *« Le cinéma que je crois utile et possible passe toute sa vie à se mesurer à la mort. Mais c'est un combat où il faut garder ses distances. L'ellipse est le lieu, noirci par le temps, où on va chasser la mort protégée par l'amour. C'est tout le travail du cinéaste. C'est dans le présent »*[189].

***S'éloigner d'un Portugal en « énorme transformation mentale »***

*Casa de Lava* est ainsi le produit d'un moment particulier dans la trajectoire personnelle du cinéaste comme dans la trajectoire collective du Portugal, où le cinéaste vit et travaille :

> *« Ce film est un enfant du dégoût. Il en garde des traces profondes. Dégoût du pays, de sa misérable humiliation politique, sociale, artistique, de ce peuple passif et méchant. Dégoût de moi-même.*
> *Ce fut un moment très dur entre les deux films* [*Le Sang*, 1990 et *Casa de Lava*, 1994]. *Trop long. Pour nous, cinéastes portugais, ce fut le moment de commencer à subir la violence d'un pouvoir inculte et arrogant. Et j'ai pris la décision de m'éloigner de chez moi, des lieux magiques et exclusifs qui m'étaient offerts par le premier film. Inês Medeiros et Pedro Hestnes* [les deux acteurs principaux du film *Le Sang*], *les deux complices des premiers pas, ont décidé de m'accompagner. Ce sont des acteurs qui n'ont pas peur de l'élan*

[187] Festival *Tous Courts*, Aix-en-Provence, observation, 10 décembre 1994.

[188] Entretien avec Pedro Costa, 16 janvier 1995.

[189] Entretien avec Pedro Costa, 16 janvier 1995.

*irrationnel et risqué ... s'éloigner de tout pour se rapprocher de soi-même, de chez soi.*
*Je crois que* Casa de Lava *est fait de ce double mouvement : c'est un film qui m'a ouvert au monde et, en même temps, c'est un film qui me cache »*[190].

En 2002, sept ans après ce premier témoignage sur la genèse de ce départ pour le Cap-Vert, puis le projet de *Casa de Lava*, il rapporte ce sentiment de *« dégoût du pays »* et d'*« humiliation politique, sociale et artistique »*, à cette description, qui donne sa perception de la transformation subjective que connaît le Portugal au début des années 1990, soit *« une énorme transformation du pays, une transformation mentale »* :

« Casa de Lava, *c'est au début de l'intégration européenne du Portugal, l'arrivée au gouvernement de Cavaco*[191], *et tout un discours :* « On va faire l'effort pour rejoindre nos camarades européens, on est un pays européen, on n'est pas tristes, on est comme les autres, finie la tristesse ! On va gagner de l'argent ... ».
Dans la Chambre de Vanda, *c'est là où nous en sommes aujourd'hui : c'est la fin du rêve. On est en pleine croissance, on est en plein développement, et on sait que c'est une blague. C'est le retour du populisme, le rideau déchiré, la révélation : il n'y a pas d'argent ! Et en même temps il n'y a pas de marche arrière.*
*Ces années-là, celles de* Casa de Lava, *c'était le début d'une énorme transformation du pays, une transformation mentale : les Portugais sont aujourd'hui complètement aliénés (il faut revenir aux vieux mots) par cet effort. Au début, c'était marrant :* 'L'Europe ... si on travaille bien, si on fait un peu d'efforts, on sera riches ...'[192]. *Aujourd'hui, on constate qu'il n'y a pas d'argent. On a les télévisions privées (qui ont complètement changé les choses), la privatisation partout.*
*Il n'y a plus grand-chose à changer ! La société portugaise, en ce sens, est fondamentalement comme la française ou l'allemande : mêmes lois, mêmes pratiques, sauf qu'on est au bord de l'abîme !*
*On est passés à l'effort, et les gens sont tellement fatigués et aliénés par le travail, par cette télé si puissante ! Le Portugal et l'Italie sont à égalité dans ce niveau d'aliénation. Dans ces deux cas, il n'y a pas de forces contraires, comme on en trouve en France : des débats, des choses qui se mettent en marche, qui résistent un peu. Au Portugal, la société civile est passive. Les choses ne partent pas du peuple, des associations, des syndicats. Même la révolution de 1974, il a fallu des capitaines pour la faire !*
*Et, au Portugal, il y a aussi la corruption, comme en Italie.*

---

[190] Entretien avec Pedro Costa, 16 janvier 1995.

[191] En juillet 1987, Cavaco Silva, un économiste, inspiré par le thatchérisme, et leader du PSD, principal parti de la droite portugaise, remporte une double victoire aux élections législatives et aux élections européennes. De cette conquête de la majorité absolue, date le début du « cavaquisme », dans un Portugal officiellement entré dans la Communauté européenne le 1er janvier 1986.

[192] J'ajouterai, par expérience propre, que c'est l'époque où il pouvait arriver qu'on trouve sur la boîte d'un cireur de chaussures des rues de Lisbonne un autocollant où il était écrit : *«Europa, o meu futuro ! »* [L'Europe, mon avenir]. Observation de juillet 1987, « Avenue de la Liberté », Lisbonne.

*Quand je suis ici, à Paris, se renforce le sentiment d'écart avec Lisbonne : à Lisbonne, la télé partout, au café, chez les gens, c'est hallucinant ! J'ai l'impression d'être dans la société la plus méchante : les gens s'insultent les uns les autres, et en font un spectacle. C'est désormais une société où la contradiction est complètement exclue : il n'y a pas le revers des choses, il n'y pas la parole.*
*Je crois que c'est cela qui s'est passé entre le temps de* Casa de Lava *et celui de* La Chambre de *Vanda : c'est que tout le monde a travaillé, pour la concentration. La concentration ... tout court. Celle de la richesse, des moyens de faire circuler des messages, des images* »[193].

***« Mœurs douces » (« brandos costumes ») et « méchanceté du peuple portugais » ?***

*« Au Portugal, la société civile est passive »* (2002) ... *« Ce peuple passif et méchant »* (1995), ... *« la société la plus méchante »* (2002) ...

Pedro Costa a souvent abordé ce thème de la « méchanceté » du peuple portugais ou de la société portugaise, toujours couplée, notons-le, à l'idée de leur passivité. Le cinéaste a multiplié, en France (il faut le noter), à partir de la sortie de son deuxième film, autour de 1994 et 1995, les déclarations radicales sur ce thème, comme cette déclaration faite au festival d'Aix-en-Provence en décembre 1994, où il était invité à présenter son film *Casa de Lava*, où il s'exprimait non seulement sur les crimes commis au nom du Portugal » mais aussi sur *« le silence du Portugal sur ces crimes »*, et qui avait glacé l'assistance :

> *« Nous, portugais, sommes le peuple le plus méchant qui existe. C'est pourquoi il faut faire des livres et des films »*[194].

Relevons la réponse qu'il fait, un mois plus tard, à une question qui lui demande, en rappel de cette déclaration, de *« préciser son rapport, comme cinéaste, à la question du Portugal »* :

> *« Les Portugais aiment jouir du malheur. Du malheur de soi-même, de celui des autres, partout et avec du profit »*[195].

On y verra une réaction, livrée dans une posture d'évidente provocation, de sorte à ce que cette réaction soit bien entendue, à ce discours, si répandu au Portugal, qui présente le Portugal et le peuple portugais comme un pays et comme un peuple aux *« brandos costumes »*, ce qui veut dire : aux *« mœurs douces »*.

Si on porte son attention aux propos fréquemment tenus et entendus dans le Portugal d'aujourd'hui encore, on peut bien repérer les différentes déclinaisons de ce discours, qui vont de la définition/représentation du peuple portugais comme un peuple tolérant à l'importation et à l'imitation des manières de faire des autres, comme un peuple qui a inventé le métissage (au sens commun, et non conceptuel du terme), jusqu'à la définition/représentation cherchant à accréditer l'idée qu'il aurait été le peuple de la rencontre avec les autres peuples dans des relations qui n'auraient pas connu le racisme, et voire, osent affirmer certains, ignoré l'esclavage !

---

[193] Entretien avec Pedro Costa, octobre 2002.

[194] Festival *Tous Courts*, Aix-en-Provence, observation, 10 décembre 1994.

[195] Entretien avec Pedro Costa, 16 janvier 1995.

De ce discours, on connaît aussi la version exprimée par Salazar lui-même, le partisan de « l'Etat fort »[196], celle d'une dictature portugaise qui serait une dictature douce, comme sont douces les « mœurs douces », les *« brandos costumes »* du peuple portugais.

Cette version portugaise de la « dictature douce » a d'ailleurs fructifié à l'étranger, où cette idée d'une dictature salazariste comme dictature honorable, acceptable et donc très fréquentable était une idée fort répandue.

L'écrivain et psychanalyste J-B. Pontalis s'en fait encore l'écho dans un ouvrage récent, sous la forme du souvenir d'un débat entre sa mère, qui accréditait la thèse de la bonne dictature de Salazar, et son père, pour qui, par définition, une dictature ne pouvait jamais être bonne. Le rappel de Pontalis est bien venu, car, effectivement, toute une production éditoriale française atteste de l'extraordinaire mansuétude dont bénéficient la dictature portugais et son dictateur dans leur réception internationale : cela va du récit « à l'eau de rose » des souvenirs, très « années cinquante », de la journaliste française Christine Garnier dans son *Vacances avec Salazar* (Grasset, Paris, 1952) jusqu'à des essais politiques, très « années trente », comme *Le nouveau Portugal*, de l'allemand Friedriech Sieburg, traduit et édité en français en 1938 (Les Editions de France, Paris, 1938).

Rappelons que, dans les années cinquante, ce sont des auteurs comme Pierre Gaxotte, académicien français (dont les enfants de l'école primaire et du collège rencontraient alors les textes dans l'exercice de la dictée) et Gustave Thibon, qui ont pignon sur rue dans l'édition française, qui préfacent et « postfacent » les éditions en français des textes politiques de Salazar, comme *Salazar, principes d'action,* précédé de *Réflexions en marge de la révolution nationale portugaise*, de Pierre Gaxotte et suivi de *Le président Salazar*, de Gustave Thibon (Fayard, Paris, 1956), ou encore *Salazar et son œuvre*, ouvrage directement publié par le service de la propagande salazariste (SNI, Lisbonne, 1956), où on retrouve les mêmes textes de Gaxotte et Thibon, l'article de ce dernier ayant changé de titre en passant la frontière : *« Salazar, le sage »* !

***Mémoire du temps colonial et histoire du temps colonial***

L'exhumation actuelle des preuves de la brutalité coloniale par une partie du travail historien, qui est actuellement actif sur cette question au Portugal, ou son incontestable restitution, depuis Avril 1974, par le travail littéraire, travail littéraire qui fut aussi un effet du surgissement des nouveautés politiques d'Avril (comme on le voit par exemple dans l'œuvre d'Antonio Lobo Antunes), sont redoutables, on le sait, pour la pérennité de telles mythologies.

Cette exhumation est bien nécessaire aussi comme figure de la rectification, par des travaux relevant de la discipline historique (l'histoire), du déversement spontané des mémoires (la mémoire), dans une séquence éditoriale qui, aujourd'hui au Portugal, fait abonder, pour des raisons biographiques et chronologiques (la génération qui a connu les heurs et les malheurs de l'Empire perdu est plus ou moins sortie de l'activité professionnelle et arrive à l'heure de la rédaction des « mémoires »), toute une série de livres qui, correspondant à deux groupes d'auteurs, et dans une même entreprise révisionniste[197], font

---

[196] *« Un Etat fort, tel est donc le premier facteur nécessaire ; mais il n'y a pas d'Etat fort si le gouvernement ne l'est pas (...). Il y aura sans doute et surtout une illusion, à savoir qu'un gouvernement national est un gouvernement fort. Cependant, c'est le contraire qui est vrai : seul un gouvernement fort peut être un gouvernement national »* (Salazar, *Discursos*, IV, p. 66, 1944).

[197] Fernando Rosas, historien du fascisme portugais, parle, vis-à-vis de la révolution portugaise d'Avril en général, de *« premières tentatives de systématisation d'un discours idéologique de critique globale, de diabolisation »* qui se sont manifestées *« lors du vingt-cinquième anniversaire du 25 Avril, de la*

ressurgir soit des visions nostalgiques de l'ordre politique portugais dans l'ex-Empire colonial, soit des représentations enchantées (et nostalgiques aussi) de la société civile que constituaient les colons portugais en Angola et Mozambique, avant l'effondrement de cet ordre colonial :

- les livres de mémoires de militaires, officiers et officiers généraux, aujourd'hui en retraite et à cette époque engagés dans la guerre coloniale, qui retournent aujourd'hui en tous sens le récit des efforts militaires faits pour garder l'Empire, - avec une dimension assumée, quelquefois, de cours pour Ecole de guerre ; et on voit alors certaines collections faire entrer la guerre coloniale perdue dans la longue histoire de toutes les batailles que, au fil du temps, jusqu'aux temps les plus reculés, le Portugal a menées, y compris celles menées contre les Maures au moment de sa fondation - : c'est la tendance *« Comme il était rigoureux, appliqué et militairement maîtrisé, notre effort de guerre ! »*, qui cherche presque à accréditer, rétrospectivement, que la guerre coloniale était militairement gagnable sans la trahison des civils (révolutionnaires), sur la scène politique interne ou des grandes nations (gangrenées par le tiers-mondisme), sur la scène diplomatique internationale ;

- les livres de souvenirs de portugais établis en Angola et au Mozambique dans le temps colonial (l'Angola surtout, d'ailleurs ; et la Guinée-Bissau échappe encore à cette tendance éditoriale), où il arrive souvent qu'on puisse contempler un album entier de photographies d'une douce vie sociale tropicale (*« brandos costumes »*) sans y rencontrer une seule image mettant en scène des africains noirs (à la rarissime exception de quelques images de domestiques embauchés dans les villas coloniales) - et a fortiori aucune image de conflit, puisqu'il n'y a pas même de peuple avec qui entrer en conflit - : c'est la tendance *« Comme elles étaient belles nos colonies ! »* qui réussit le tour de force de nous montrer des colonies sans colonisés[198].

Le travail de certains historiens produit actuellement des connaissances qui vont clairement à rebours de ces mythologies. Pour n'en donner qu'un exemple, en 2004, un quotidien de Lisbonne se faisait, par exemple, l'écho de la présentation à la presse de la recherche historienne de Dalila Mateus sur le rôle de la police politique salazariste, la PIDE/DGS, dans la guerre coloniale de 1961 à 1974, présentation au cours de laquelle l'historien Fernando Rosas, spécialiste du fascisme portugais, déclarait que *« ce livre [allait] provoquer une forte polémique parce qu'il accuse la PIDE de meurtres de masse en Afrique »*, et qu'il *« [allait] contre cette histoire aseptisée que l'Etat-major de l'Armée revendique aujourd'hui comme étant celle de la guerre coloniale »*[199].

---

*part de certains hommes politiques, de militaires plus ou moins en retraite, de chefs d'entreprise, de journalistes, d'historiens, liés pour la plupart à la droite conservatrice »*, mobilisant *« des arguments révisionnistes et négationnistes »* (« La révolution et la démocratie », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n°80, Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine, Nanterre, 2005).

[198] Une observation des rayons d'histoire dans les grandes librairies de Lisbonne, en mars 2007, atteste de l'amplification actuelle de l'inflation de cette double tendance de la production éditoriale.

[199] Evidemment, la France, dont je suis, est également grande productrice de mythologies sur elle-même, comme, par exemple, celle d'une France précocement et fortement résistante à l'occupation nazie, cette représentation enchantée ayant été utile pour tenter de dépasser et refouler l'examen de la catastrophe, objective et subjective, de l'abaissement pétainiste, dans ses dimensions à la fois collaboratrice, criminelle et raciste d'Etat.

***L'entrée de la figure de l'ouvrier capverdien sans papiers et du camp de concentration de Tarrafal dans le cinéma de fiction portugais***

C'est cette subjectivité de grande exigence sur ce rapport du Portugal à l'Afrique colonisée qui conduit Pedro Costa, pour ce film entre Portugal et ex-Empire, *Casa de Lava*, à être le premier à mettre en scène une figure et un lieu jusqu'alors totalement absents du cinéma portugais de fiction :

- la figure de l'ouvrier cap-verdien et sans-papiers, soumis au travail exploité et dangereux dans les chantiers de bâtiment et de travaux publics à Lisbonne, précisément les chantiers de la reconstruction du Chiado incendié[200]. Dans *Casa de Lava*, cet ouvrier s'appelle Leao, et sombre dans le coma après une chute au travail, qui ne sera pas traitée comme un fait-divers, la tâche de l'art du cinéma étant de détruire le cliché et de *« déblayer le fait-divers »* :

> *« L'ouvrier qui a fait une chute dans un chantier de travaux publics, cela peut vite devenir un cliché, un fait-divers. C'est tous les jours dans les journaux à Lisbonne. Et il n'y a pas de problèmes d'accidents de travail qu'au Portugal. Comme dit Jean-Marie Straub, il faut déblayer le fait-divers »*[201].

- un lieu sinistrement connu, le camp de concentration de Tarrafal, sur l'île de Santiago, où le pouvoir salazariste exila, enferma et fit mourir les opposants les plus résolus à sa dictature, ... ce camp, souligne Pedro Costa, *« où de jeunes prisonniers politiques avaient creusé leurs propres tombes »*[202] :

> *« Je suis quand même arrivé au Cap-Vert avec une équipe de quarante personnes et des camions. Et je suis arrivé aux croix du cimetière de Tarrafal, où il y avait d'autres morts ... du travail : des jeunes prisonniers politiques qui avaient creusé leurs propres tombes. Le chemin entre les deux, de l'accident aux tombes, pose la question qui m'intéressait : qu'est-ce qu'un fait divers ?* Casa de Lava *est un film qui travaille cette question »*[203].

Le film inclut la mémoire, attestée par l'histoire, d'un personnage disparu dans ce camp, dont le drame est ainsi situé dans le temps :

> *« Dans les archives de la PIDE, on peut découvrir que Vicente Bento Aguas a été arrêté le 17 août 1958 et transféré le 30 décembre 1958 au camp de Tarrafal. Il y est mort le 15 août 1962 ».*

---

[200] Cette zone incendiée du Chiado, dans le cœur historique de la ville, dont la reconstruction fut fort lente, est elle-même une figure récurrente des films portugais des années 1990-1995 ; *Casa de Lava* offre une fois encore au cinéma portugais critique la possibilité de montrer des images de destruction de la capitale, comme l'avaient fait Joao César Monteiro dans *Souvenirs de la Maison Jaune*, ou Joao Botelho dans *Trois Palmiers*, le premier posant son faux général de cavalerie, en fait personnage rebelle à toute norme sociale, et le second une inepte journaliste de télévision, devant le désastre urbain du Chiado dévasté.

[201] Entretien avec Pedro Costa, 26 octobre 2002.

[202] Entretien avec Pedro Costa, 26 octobre 2002.

[203] Entretien avec Pedro Costa, 26 octobre 2002.

D'un autre personnage, une femme capverdienne, il est dit :

> *« Elle était cuisinière à Tarrafal. Elle faisait à manger à cent cinquante malheureux, cela ne peut s'oublier ».*

Dans les deux cas, mort de prisonniers politiques dans le camp de Tarrafal, mort d'ouvriers tombés des hauteurs d'un chantier de construction, Pedro Costa inscrit ainsi son travail « d'ellipse » dans la fonction, qu'on a indiqué plus haut, qu'il assigne au cinéma de *« se mesurer toute la vie avec la mort »* :

> *« Dans* Casa de Lava, *l'ellipse commence sur les croix du cimetière de Tarrafal, et finit sur le lit d'hôpital d'un ouvrier cap-verdien à Lisbonne. C'est tout le travail de la mise en scène : savoir se repérer entre deux lieux où la mort a montré (et continue de montrer) son visage. L'ellipse, dans mes films, est ce visage de la mort qui nous regarde »*[204].

***Un film qui « parle des choses qu'on a perdu, ou que l'on peut perdre, au Portugal »***

Dans ce film, *« Casa de Lava »*, qui procède donc d'un départ du Portugal, avant d'être une rencontre avec le Cap-Vert (*« Tout quitter, quitter le pays, pour retrouver le sentiment d'un pays perdu »*), Pedro Costa paraît s'identifier avec Wenceslau de Moraes, le personnage central - en même temps l'écrivain réel de la fin du 19ème siècle portugais - de *L'Ile des Amours,* la grande œuvre cinématographique de Paulo Rocha, qui a été évoquée plus haut.

Ce qui provoque une telle fuite du Portugal, ce n'est pas, comme dans le cas de la biographie de Wenceslau de Moraes, l'humiliation de la nation portugaise par l'Ultimatum britannique dans la grande compétition impérialiste entre nations européennes, mais la nouvelle atmosphère dans laquelle baigne le Portugal depuis le début de son intégration à l'Europe communautaire, dans laquelle Costa voit cette *« énorme transformation mentale »* du pays, fondée sur l'enrichissement érigé en nouvelle valeur culturelle et sociale, qui constitue « une perte » pour le pays :

> *«* Casa de Lava *parle des choses qu'on a perdu ou que l'on peut perdre au Portugal.* (...) *Tout va très vite en ce moment* [au Portugal] *: l'Europe, le capitalisme, la rentabilité ; on perd des choses »* ...

... perte qui n'est pas, selon le cliché trop souvent exposé, la perte de « l'identité nationale » :

> *« Mais, contrairement à certains qui disent qu'on va perdre notre identité nationale, notre langue, moi, je ne dis pas cela ; je n'aime pas cette histoire de pureté : je suis pour le mélange, pour le créole »*[205].

Dans cet *« éloignement pour se rapprocher de soi-même »*, qu'advient-il ? Comme Costa lui-même, son personnage de Mariana, la jeune infirmière qui accompagne au Cap-Vert un ouvrier dans le coma, fuit un Portugal jugé physiquement et métaphysiquement trop étroit, un pays dans lequel elle ne trouve pas l'espace pour toute son énergie. Comme Costa, le

---

[204] Entretien avec Pedro Costa, 16 janvier 1995.

[205] Entretien avec Pedro Costa, 26 octobre 2002.

personnage de l'ouvrier capverdien comateux est pris en charge, soigné, recueilli, dans cette fuite d'un pays qui exténue les volontés vers un pays imaginé comme re-générateur :

> *« J'arrive épuisé et bien malade. Je suis recueilli et soigné. Pendant ma convalescence agitée, j'ai des visions, j'entends des voix. Je vois l'île comme un immense cimetière, ou prison. Ce n'est pas clair. Parfois, il y a une mélodie triste, tantôt requiem, tantôt danse féerique »*[206].

La rencontre avec le Cap-Vert, en tant que rencontre avec un ailleurs, re-génératrice et envoûtante (*« La sensation neuve, oui ... envoûtés par le Cap-Vert »*), est aussi la rencontre *« avec un pays tragique et maudit »*, et va produire un film *« dur comme est dure l'attente des femmes capverdiennes*[207].

***Un monde de non-dits, où le créole et le portugais ne communiquent pas***

Ce monde que découvre la jeune lisboète Mariana, et que retrouvera, finalement, l'ouvrier Leao *(« Cette terre m'a trompé »*, dit-il en sortant du coma), s'il est éclairé par la lumière et le soleil du Cap-Vert, est un monde opaque de non-dits, marqué de surcroît, pendant tout le déroulement du film, dans une scansion saisissante, par l'existence d'une double barrière entre le créole et le portugais.

Les portugais, dans *Casa de Lava*, sont réduits à trois personnages, dont deux sont échoués là dans la sinistre conséquence des crimes de Tarrafal. Edite, une mère, veuve d'un prisonnier mort dans le camp, et jamais retournée au Portugal - et son fils, qui dit d'elle : *« Elle parle créole, elle a oublié le portugais »*. Edite, une figure de souffrance absolue, est issue du camp des « Justes », de ceux qui ont été enfermés pour résistance au salazarisme, et dont la souffrance continuée fait preuve de la violence d'un régime qui pratiquait le crime dans le silence intérieur et dans la respectabilité internationale.

Le troisième personnage portugais est Mariana, de passage dans l'archipel, et elle ne cesse d'implorer qu'on lui parle en portugais, encerclée par les énoncés récurrents des cap-verdiens, énoncés qui lui rappellent *« qu'on ne se comprend pas ! »*.

***Mourir à Lisbonne, dernier legs du Portugal aux ex-colonisés du Cap-Vert ?***

Mariana est dans la révolte du constant départ des hommes vers le Portugal, précisément à Sacavem, sévère banlieue prolétaire des rives industrielles du Tage, située dans la périphérie orientale de Lisbonne, pour des contrats de travail avec ou sans titre de séjour régulier. Et à ces hommes, candidats résolus au départ du Cap-Vert pour le Portugal, elle adresse désespérément cet avertissement :

> *« On ne se soucie pas de vous à Sacavem ! »*[208].

Le film se termine pathétiquement sur l'imploration d'une vieille femme, cap-verdienne, conjurant Edite, la seule portugaise de cette communauté, de lui faciliter l'émigration au Portugal (la pension de veuve d'Edite lui permet d'aider ces départs) :

---

[206] Entretien avec Pedro Costa, 16 janvier 1995.

[207] Entretien avec Pedro Costa, 16 janvier 1995.

[208] Extrait du dialogue du film.

*« Ce sera quand mon tour ?*
*Tu avais promis ! Je veux mourir à Sacavem ! »*[209].

Dans la vision donnée par le cinéaste, *« mourir à Sacavem »* devient ainsi le dernier legs que le Portugal ait fait aux habitants de ce qui fut sa colonie pionnière du Cap-Vert, et, peut-être, le « laboratoire » de la colonisation portugaise dans le monde.

Quel pays le Portugal a-t-il donc ainsi laissé aux cap-verdiens si leur dernier rêve est de *« mourir à Sacavem »* ?

## *Pour juger du Portugal, s'en remettre à la sagesse de Vanda :* Ossos *(1997) et* Dans la Chambre de Vanda *(2000)*

### *La rencontre d'un quartier populaire avec un cinéaste*

Le retour du Cap-Vert à Lisbonne, *« avec des mots de passe, des lettres, des cadeaux, et des liens »*[210], mène Pedro Costa, dans le Bairro das Fontainhas, à « Estrela da Africa », le quartier d'*Ossos* (1997) et, plus tard, de *Dans la Chambre de Vanda* (2000) :

> *« C'est peut-être mon chemin. C'est l'histoire de comment ce quartier a rencontré Pedro Costa : pour cela, il a fallu faire* Le Sang, *partir au Cap-Vert, en revenir avec* Casa de Lava, *revenir avec des mots de passe, des lettres, des cadeaux, avec ces liens qui me font trouver le quartier d'*Ossos, *et trouver cette fille* [Vanda Duarte] *qui va cristalliser les choses : ne pas arrêter les choses, continuer les films »*[211].

> *« Le quartier où j'ai tourné - situé à la limite de Lisbonne, la banlieue - s'appelle* Estrela da Africa [Etoile d'Afrique] *; c'est le nom créole de ce quartier qui existe depuis trente ans et qui a été construit par des portugais pauvres.*
> *Après la '* révolution *', tous les africains qui venaient du Cap-Vert, d'Angola, du Mozambique, l'ont reconstruit pierre par pierre, en ciment, à l'image des quartiers africains ou marocains, comme un labyrinthe. Il y a même un petit marché à l'intérieur.*
> *Mais, dans mon film, ce quartier est plus « senti » que montré ; plus qu'un quartier créole, africain, capverdien, c'est plutôt une idée abstraite d'un quartier de Lisbonne »*[212].

Ces deux films trouvent donc leurs personnages dans ce quartier qui compte des ouvriers et des gens très pauvres, dont la presse écrite et la télévision portugaises font le lieu

---

[209] Extrait du dialogue du film.

[210] Entretien avec Pedro Costa, 16 janvier 1995.

[211] Entretien avec Pedro Costa, 26 octobre 2002.

[212] Propos de Pedro Costa, recueillis par Eugène Andréansky et Patrice Robin, feuillet sur *Ossos* du GNCR, Groupement national des cinémas de recherche, Paris, décembre 1997.

de la nouvelle dangerosité sociale[213], mais où Pedro Costa cherche à construire, dans le paradoxe d'une exposition de la misère et de la mort au travail, l'image de *« gens qui tiennent debout, qui résistent »*[214]. Pedro Costa disait, en préparant *Ossos* :

> *«* Ossos *vient dans la suite du film que j'ai fait au Cap-Vert* [Casa de Lava], *parce que je veux continuer à travailler avec un certain univers, quant aux personnes et quant à la sensibilité. Cependant, cela n'a rien à voir avec des questions de racisme ou de métissage »*[215].
>
> *« J'ai toujours tendance à choisir, pour filmer, les lieux où la terre est la plus souffrante. Le Cap-Vert, c'est un lieu de souffrance, et aussi de beauté, et de joie ... Il y a au Cap-Vert une espèce de damnation : il n'y a rien à faire, il n'y a pas de travail, les gens sont condamnés à vivre là, c'est une espèce de prison. Je voulais tourner* Casa de Lava *là, parce qu'il y a une souffrance d'origine. Dans le quartier d'*Ossos *aussi.*
> *Des lieux comme cela sont habités par des gens qui sont très désarmés. Très résistants, mais très désarmés »*[216].

Les personnages centraux que Pedro Costa met en scène dans *Ossos* et *Dans la Chambre de Vanda* procèdent d'un monde, majoritairement africain, qui réunit des travailleurs capverdiens immigrés à Lisbonne, des tsiganes, des indiens et des portugais que la migration des campagnes vers Lisbonne n'a pas sauvés des duretés de l'existence : il est significatif qu'ils soient le produit de la rencontre (quelquefois, même, dans le métissage, au sens biologique) entre des pauvres venus du nord du Portugal et des pauvres venus du Cap-Vert ; restés pauvres ou devenus pauvres, mais n'ayant trouvé à Lisbonne que ce monde de la pauvreté.

### *« Une émigration » hors de la conception classique du métier de cinéaste*

L'étrangeté des débuts, au quartier, est quasiment traitée comme une *« émigration »*, dans un autre *« pays »*, pour un cinéaste qui a décidé de refuser les cadres de travail ordinaires du milieu cinématographiques, et qui, au lieu de travailler avec *« le luxe, une parenthèse de sept ou huit semaines », « une équipe de trente personnes qui attendent un geste du réalisateur», « la voiture qui vient chercher celui-ci chaque matin chez lui », « des plans de*

---

[213] Je note qu'ayant, en 2004, dans la présentation d'une communication, sur ce film, à un colloque universitaire au Portugal, utilisé cette expression *(« lieu de la nouvelle dangerosité sociale »)*, pour introduire l'idée que les fabricants d'opinion au Portugal désignaient abusivement ce lieu (et ces classes pauvres) comme un lieu (et des classes) dangereux (selon l'expression de Louis Chevalier, « classes laborieuses, classes dangereuses »), cette expression s'est trouvée traduite par les responsables du colloque dans le sens de considérer comme effectivement le quartier comme un lieu de dangerosité sociale.

[214] Entretien avec Pedro Costa, 5 décembre 2002.

[215] *Os bons da fita,* 1996, op. cité.

[216] Feuillet du GNCR, 1997, op. cité.

*travail et des feuilles de service »*[217] invente un nouveau type de lien aux lieux et aux gens qu'il va filmer :

> *« Tout le monde me demande : - 'Pourquoi tu vas là ?'. J'y vais parce que c'est ma terre, parce que le cinéma a aussi à voir avec cela, pouvoir me déplacer d'un côté vers un autre, pouvoir aller filmer ... Je filme cette terre comme si elle était un pays, qui a déjà des contours, qui a déjà quasiment des frontières. Je suis allé dans ce pays parce que j'ai du trouver du travail dans un autre lieu. J'ai émigré. J'ai du apprendre la langue. C'est un pays qui n'était pas filmé ou, au moins, qui n'était pas bien filmé »*[218].

Un nouveau type de travail se met en place, un travail *« anonyme »* de « cinéaste seul », qui va, par exemple, réaliser *Dans la Chambre de Vanda*, film de 170 minutes, en deux ans de fréquentation des habitants, de travail d'enquête et de liaison aux gens, et pas seulement de tournage, avec une caméra digitale, un trépied, trois réflecteurs et 130 heures de tournage :

> *« Dans le cinéma, on devrait faire tout ce qu'on veut. Une des grandes inventions machiavéliques, c'est cette histoire de plans de travail, de feuilles de service et des heures de déjeuner : tout ce qui oblige à la rupture, au manque de concentration et de relation humaine dans une équipe de production.*
> *J'allais tous les jours au quartier, par le bus du matin, et je rentrais le soir. Je faisais ce que je voulais. Quelquefois j'y restais. J'ai essayé que ce soit un travail de tous les jours, et quand je n'y allais pas, j'étais désolé du fait que je puisse avoir manqué quelque chose. Il n'était plus possible de ne pas y être. Ce travail anonyme filmé seul ne plait »*[219].

### *« Malaise dans la fiction », réalisme et matérialité du monde*

Les personnages de ces films sont donc en même temps des êtres réels, si on peut dire, et non des acteurs professionnels. Le cinéma de Pedro Costa va, dans ces films, au plus loin de ce que le cinéma a déjà produit en matière de brouillage de la frontière entre fiction et documentaire, et pas seulement sous l'angle de ce recours à des acteurs qui soient des habitants du quartier où le film est tourné.

Au fond, Pedro Costa pense que la situation actuelle de l'art du cinéma, dans le monde, est celle de ce que j'appellerai un « malaise dans la fiction »[220], et son propos s'applique à situer sa propre entreprise artistique, qui se donne dans les apparences du film documentaire dans une histoire de la fiction, notamment par la mise en relation de *Dans la Chambre de*

---

[217] *« C'est un luxe social, que je n'aime pas. Ce n'est pas le luxe du temps »*. Pedro Costa, interview donnée à l'hebdomadaire *Expresso*, Lisbonne, 26 août 2000.

[218] Pedro Costa, interview donnée à l'hebdomadaire *Visao*, Lisbonne, 1er mars 2001.

[219] « Dans la Chambre de Vanda au Festival de Locarno », quotidien *Publico*, Lisbonne, 10 août 2000.

[220] Par écart à la lecture qui a vu dans *La Chambre de Vanda* un cas de *« film mutant »* exemplaire du « malaise dans le documentaire » : Jean-Louis Comolli, *« Malaise dans le documentaire ? L'anti-spectateur, sur quatre films mutants »*, dans le n°44 de la revue *« Images documentaires »*, Paris, 2002.

*Vanda* avec le *Journal d'un Curé de Campagne*, le film de Robert Bresson adapté du roman homonyme de Bernanos[221] :

> « Dans la Chambre de Vanda *n'est pas très loin du* Journal d'un Curé de Campagne. *Le curé va voir les gens, et il meurt à la fin. Vanda se drogue comme le petit curé boit du vin. Ce qui est elliptique dans le film de Bresson, plus net et plus descriptif dans le roman de Bernanos, l'alcool du curé, c'est la drogue de Vanda ... Dans* Le Journal d'un Curé de Campagne, *des gens viennent voir le curé. Dans* La Chambre de Vanda, *Vanda va voir les gens.*
> *Aujourd'hui, les romans ont changé, la fiction a changé, le temps de la fiction a changé. Pour montrer aujourd'hui une fille comme Vanda, avec la complexité, le drame qu'elle porte, il faut trois heures, quatre heures, cinq heures. Malgré les acteurs* [professionnels] *et le roman, chez Bresson (comme chez Renoir), on est dans le réalisme.*
> *C'est ce que j'appelle être dans le réalisme* (...). *Il reste une matérialité du monde, quelque chose de très puissant.*
> *En même temps, dans* Le Journal d'un Curé de Campagne, *tu as cette voix d'un être humain qui souffre, et tu as des voix du roman qui viennent lui dire :* « Tu vas mourir » *?*
> *Dans* La Chambre de Vanda, *c'est elle, Vanda, qui tient tous les rôles. C'est elle qui fait toutes les voix du roman, c'est elle qui fait les personnages du roman. Elle s'investit de différents rôles ».*

*Dans la Chambre de Vanda*, tout acteur professionnel a disparu, à la différence d'*Ossos*, qui mêlait acteurs professionnels (Isabel Ruth, Inês de Medeiros) et acteurs-habitants du quartier (déjà, Vanda Duarte), Pedro Costa n'y met plus en scène que ce type de gens réels/personnages.

Il les filme avec la plus grande dignité, en même temps qu'il donne à voir dans sa plus grande dureté ce qu'est leur vie, de sorte que la pensée sur le Portugal qui est présentée par le film ne passe plus que par eux, par leurs propres énoncés comme par la représentation qu'ils donnent de leur vie propre.

Ce sont des films où se donne à voir le travail de la mort et de la destruction : destruction des vies, par la drogue, notamment ; destruction du quartier menée dans la ligne d'une opération municipale de relogement, dans le film *Dans la Chambre de Vanda* ; en même temps qu'ils donnent à voir la dignité de soi et l'entraide, et même de la résistance, celle du *« petit peuple qui résiste »* :

> « Dans la Chambre de Vanda *est un film qui reprend des choses très sérieuses de l'histoire du cinéma : le petit peuple qui résiste. Cela va du Bresson le plus élitiste jusqu'à Renoir, de Rossellini à Mizoguchi ».*

C'est l'intention du cinéaste, pour qui, selon son expression, Vanda *« déborde »* au sens où elle *« ouvre un monde avec ses mots »* :

> *« Vanda n'est pas un personnage solitaire* (...), *elle est quelqu'un de très lucide, qui a un espace, qui sait qu'il y a des classes sociales, qu'il y a de l'argent au milieu des rapports entre les gens, et qui ne cesse de parler de*

[221] Ce film de Robert Bresson, adapté du roman de Bernanos, date de 1950.

*nous* (...). *Vanda* « déborde » *: elle* « déborde » *par des mots, par sa photogénie, sa présence sur le quartier, et le quartier* « déborde ». *Et quand çà* « déborde », *c'est contre la mort* »[222].

Et il s'agit bien, dans la peinture de cette résistance des petites gens de « Estrela da Africa », de suggérer un autre Portugal, comme une autre Lisbonne :

> *« Je crois que c'est Lisbonne, tout cela : il n'y a aucune différence, tout est à la fois centre et banlieue »*[223].

Ces deux films tournés au Bairro das Fontainhas, *« au quartier »,* comme le cinéaste lui-même nomme ce lieu, représentent, jusqu'en 2004, les images et sons que, depuis *Casa de Lava* et son retour du Cap-Vert, a produits Pedro Costa et qui nous parlent du Portugal[224].

### *Vanda, Amalia et la mélancolie portugaise*
### *« On vit quand même dans le pays le plus pauvre de l'Europe et le plus triste »*

Cette vision du Portugal, dans les films, peut passer directement par les énoncés et à la pensée portée par ces gens réels/personnages. C'est par exemple Vanda elle-même qui déclare :
*« On vit quand même dans le pays le plus pauvre de l'Europe et le plus triste ».* Et qui ajoute : *« Au Portugal, on vole des cubes Knorr, et pour cela on fait des années de prison »*[225]. Pedro Costa commente ainsi cette déclaration de Vanda :

> *« C'est un abrégé d'histoire économique, et cela vient de la bouche de Vanda.* Au Portugal, on vole des cubes Knorr, et pour cela on fait des années de prison, *des peines démesurées, et une peine déjà (car c'est démesuré une peine). Vanda ne cesse de parler de la peine »* [226].

Et il enchaîne immédiatement avec une comparaison, a priori surprenante, entre Vanda (Duarte), et la célèbre fadiste, universellement connue, qui fut à partir des années cinquante « la » voix du Portugal (dans le pays comme à l'étranger) : Amalia Rodrigues, que les portugais nomment affectueusement par son seul prénom, Amalia[227].

---

[222] Entretien avec Pedro Costa, 26 octobre 2002.

[223] Entretien avec Pedro Costa, 26 octobre 2002.

[224] Pedro Costa réalise en 2001 un film, tourné en France, au Studio national du Fresnoy, sur le couple de cinéastes Danièle Huillet et Jean-Marie Straub (*Où git votre sourire enfoui ?*). Après 2004, et donc hors de notre période de référence, il tourne, à Lisbonne, le long-métrage *Juventude em Marcha* (2006) ainsi que le court-métrage *Tarrafal* (2007).

[225] Extrait des dialogues *de Dans la Chambre de Vanda*, 2000.

[226] Entretien avec Pedro Costa, 26 octobre 2002.

[227] *« Amalia est née en 1920, avant dernière d'une famille modeste de neuf enfants, dont les parents travaillaient dans la Beira Baixa, région rurale de l'est du pays. Elle fut laissée très tôt aux soins de sa grand-mère, qui l'éleva dans le quartier populaire d'Alcântara à Lisbonne. L'argent n'était pas au rendez-vous, et pour tenter d'en gagner un peu, Amalia a tour à tour travaillé comme brodeuse,*

*« Vanda qui chante, même, le fado d'Amalia Rodrigues, qui aime et qui connaît très bien le fado d'Amalia. Elle le chante, elle le lit »*[228].

Pour le cinéaste, il y a la ressemblance des origines sociales (indiscutable) et la ressemblance physique (très discutable, en raison du physique androgyne de Vanda - et d'autres personnages/êtres réels qui jouent dans ces films de Pedro Costa -, là où le physique d'Amalia est plus directement féminin) :

*« Elles se ressemblent beaucoup, Amalia et Vanda, même physiquement. C'est la même classe sociale, c'est le même travail : Amalia était marchande de poisson*[229]*, faisait ses tournées. Vanda fait les siennes »*[230].

Cette comparaison s'appuie aussi sur des éléments de la réception critique du film au Portugal :

*« Un écrivain, un poète, a écrit qu'il y a là le plus bel hommage cinématographique au fado, avec cette fille qui vomit, couchée, au chaud : quelqu'un de très désespéré et de très inconfortable, en un certain sens. Il a fait toute une métaphysique de cela »*[231],

Et c'est pour finir, sinon une concordance des temps, au moins une coïncidence des dates, entre la date de la mort d'Amalia Rodrigues et la date de l'achèvement du film :

*« On finissait* Dans la Chambre de Vanda *quand Amalia est morte.*
*C'est une sorte d'hommage involontaire de Vanda à Amalia : Amalia qui fut l'incarnation totale, absolue, de la mélancolie portugaise.*
*Cette femme qui a un peu honte d'elle-même, de son intelligence, toujours en retrait, et en même temps qui travaille, qui pense, très affirmative »*[232].

---

*comme ouvrière dans une fabrique de gâteaux et comme marchande de fruits dans la rue. Depuis toute petite, elle aimait chanter, et le faisait si bien qu'un jour un de ses voisins l'entraîna au* Retiro da Severa, *le plus grand cabaret de fado de Lisbonne, pour y passer une audition. Elle fut embauchée sur le champ, et le succès ne se fit pas attendre ... »* (*Portugal, pays où le noir est couleur ?* Isabelle Lépine, mémoire de DEA de sociologie et anthropologie, Université Lumière-Lyon 2, 2002).

[228] Entretien avec Pedro Costa, 26 octobre 2002.

[229] Ou vendeuse de fruits, exactement comme Vanda ? Mais l'approximation de Pedro Costa sur le petit métier des rues d'Amalia est sans conséquence : *« La* fadista, *la chanteuse de fado, va main dans la main avec la* varina, *la vendeuse ambulante de poisson, au point d'ailleurs de se confondre parfois avec elle, en étant l'une et l'autre dans des temporalités différentes : la* fadista *pouvait très bien vendre du poisson ou des fleurs le jour, et chanter dans les* tascas *la nuit, comme Ana Maria, le personnage d'Amalia Rodrigues dans le film de Perdigao Queiroga,* Fado, historia duma cantadeira *(1947) »* (Isabelle Lépine, extrait de *Portugal, pays où le noir est couleur ?* op. cité).

[230] Entretien avec Pedro Costa, 5 décembre 2002.

[231] Entretien avec Pedro Costa, 5 décembre 2002.

[232] Entretien avec Pedro Costa, 5 décembre 2002.

***Un Portugal sans lumière***

Ce combat contre l'oeuvre de la mort et de la destruction, dont nous avons dit plus haut qu'il constitue l'essence du propos cinématographique de Pedro Costa, est donné à voir dans l'absence ou dans la rareté de la lumière :

- absence de lumière de *Ossos*, tourné dans une Lisbonne hivernale, sous des ciels gris et pluvieux, la pluie marquant les rues et les ruelles tout le contraire de la « ville blanche » et écrasée de soleil qui est filmée par les cinéastes étrangers au Portugal[233], ou même par les cinéastes portugais qui en tiennent pour la ligne du cinéma d' *« entertainment »* ;
- rareté absolue de la lumière, dans *La Chambre de Vanda* un film pour l'essentiel tourné à l'intérieur des ruelles labyrinthiques de « Estrela de Africa » et à l'intérieur même de la chambre de Vanda Duarte, avec de forts contrastes entre des intérieurs très sombres[234] (dominants) et des extérieurs lumineux (furtifs).

Dans cette raréfaction de la lumière, c'est un autre Portugal qui advient, comme un relais d'autres Portugal imaginés, un Portugal qui fait face à la violence économique et à la violence symbolique subie par ces êtres, et qui conduit Pedro Costa à magnifier ses pauvres personnages et à les réinscrire dans la mémoire nationale, en même temps qu'il convoque le spectateur à les compter dans le présent du pays.

Depuis *Ossos*, de Pedro Costa, en 1997, ce sont d'autres films de jeunes cinéastes portugais qui se sont inscrits dans le choix du tournage dans une Lisbonne, non seulement périphérique, mais hivernale et pluvieuse (par exemple, *André Valente*, de Catarina Ruivo), voire totalement nocturne (par exemple, *Fantasmas*, de Joao Pedro Rodrigues).

***Une maquette/métaphore du Portugal***

On finira par l'évocation d'une séquence où Vanda tente de persuader sa mère et ses proches de l'intérêt et de la valeur d'une trouvaille qu'elle a faite, et qu'elle rapporte avec passion comme un trésor. C'est une maquette de bateau, un bateau à voiles, ancien.

Elle la nomme *« antiquité »,* s'enthousiasme sur sa beauté, insiste sur le fait qu'elle est en bon état, qu'elle est complète, à l'exception d'un seul fil cassé, et que cela se répare. Elle prend beaucoup d'énergie et de temps (et la caméra de Pedro Costa lui donne tout ce temps) pour essayer de convaincre son entourage que cet objet (auquel elle ne donne pas qu'une valeur économique, mais aussi une valeur historique et esthétique) est « magnifique » - sans d'ailleurs emporter l'adhésion de ses proches.

Cette maquette est, en fait, une maquette de caravelle portugaise des Découvertes : on n'est pas sûr, sinon que Vanda le sache, du moins qu'elle y pense vraiment. Peu importe. Car le réalisateur, et le spectateur avec lui, voient, avant toute chose, la caravelle :

> *« Cette séquence n'est ni jouée, ni préparée. Et le bateau, c'est une caravelle. Alors, on s'en remet à la sagesse de Vanda »*[235].

---

[233] Deux exemples typiques de cette inversion de regard sur Lisbonne par les cinéastes étrangers sont *Dans la ville blanche*, du suisse roman Alain Tanner (1982), et *Lisbonne Story*, de l'allemand Wim Wenders (1994).

[234] Et d'autant plus sombres que le film est tourné sans l'éclairage artificiel du cinéma.

[235] Entretien avec Pedro Costa, 5 décembre 2002.

Alors le spectateur, comme le souhaite le réalisateur, *« s'en remet à la sagesse de Vanda »,* Vanda qu'il voit, dans cette scène non *« jouée »*, nommer « antiquité » et en même temps tenter de sauver la beauté d'une métaphore du Portugal.

Le réalisateur (conscient) livre au spectateur ce jeu (inconscient) de Vanda (elle qui vient de dire ce qu'elle a dit du Portugal, *« nous sommes quand même le pays le plus pauvre et le plus triste d'Europe »*), avec ce modèle réduit de caravelle portugaise des Découvertes, avec cette métaphore d'un Portugal « beau comme une antiquité », comme pour en préserver (inconsciemment) la « maquette/métaphore ».

# 3ème Partie

# L'évolution du métier de cinéaste au Portugal de 1974 à 2004

## Les batailles de la légitimité

## Introduction

Telle que nous l'avons définie, la *situation* du cinéma portugais[1] a donc conquis, dans la foulée de l'événement d'Avril, et généralement sous le simple nom de « cinéma portugais », qualification apparemment peu inventive mais d'une certaine robustesse empirique, une forte légitimité extérieure, dans les festivals internationaux, et elle a conquis en conséquence certaines positions dans l'espace de la distribution commerciale de certains pays (la France est le pays où sont le plus régulièrement distribués des films portugais, mais d'autres pays distribuent des films portugais : l'Italie, la Belgique, le Japon ...).

Cette conquête procède d'une dynamique portée par un groupe de cinéastes au nom d'une conception du cinéma, et au prix de confrontations à des conceptions adverses, de l'intérieur même du cinéma national.

Cette mobilisation a commencé, sous le régime salazariste et dans les années soixante, par l'action collective d'un groupe de cinéastes, entraînant avec eux des techniciens pour se constituer une légitimité interne et pour obtenir une loi protectrice du cinéma.

On nommera ce groupe, dans la suite de ce travail, le « groupe fondateur ». On utilisera aussi, comme on va le préciser plus loin, l'expression d' « auteurs/réalisateurs », qui est utilisée par les cinéastes du « groupe fondateur », dès son origine, pour se nommer eux-mêmes.

Cette légitimité interne, qui s'est toujours révélée précaire, dans une nation où le mépris de soi (en tant que pays), est une attitude culturelle majeure, s'est articulée à un effort de construction d'une reconnaissance extérieure, effort qui s'est affirmé quand le Portugal est sorti d'un relatif isolement, dans le contexte de la chute du vieux régime « étatiste/absolutiste »[2], en avril 1974.

---

[1] Nous l'avons donnée en introduction : *« Des œuvres traitant le cinéma comme art moderne, des cinéastes se concevant comme des résistants à une normalisation industrielle et/ou européenne, et pratiquant sur un mode majeur l'interrogation sur la question nationale. Voici ce qui fusionnait sous l'énoncé : il y a un cinéma portugais »* (Jacques Lemière, *Présence et absence de l'art du cinéma au Portugal, 1930-1994,* Cineluso, Rouen, janvier 1995).
Reprenant cette définition du cinéma portugais à partir de ses trois critères Denis Lévy soutient la *« pertinence de l'identification sous la simple dénomination de* cinéma *portugais comme résultat d'une triple volonté (invention artistique, résistance à la normalisation industrielle et interrogation sur la question nationale portugaise) de la constellation singulière des films des années 1970 et 1980 »* et, y appliquant le concept de « configuration artistique » forgé par Alain Badiou, donne à cette « constellation » le nom de *« configuration portugaise de la modernité cinématographique »* (introduction à *Manoel de Oliveira,* numéro spécial 21/22/23, de la revue *L'art du cinéma,* automne 1998, Paris).

[2] Douglas Wheeler, op. cité.

Cette reconnaissance par l'étranger s'est avérée d'autant plus nécessaire et bénéfique que la légitimité interne était ouvertement mise en danger, à partir du milieu des années 1980, sous l'effet d'une division du groupe fondateur, d'une part, et de la pression sur la société portugaise - et aussi sur le cinéma - accompagnant l'entrée du Portugal comme membre adhérant en 1986, puis en 1993 comme membre à part entière, dans l'Europe communautaire.

Si elle a besoin de la révolution de 1974-1975 pour s'affirmer dans une totale inventivité et liberté de création, la mobilisation des cinéastes pour une reconnaissance publique du cinéma comme art et pour un soutien étatique conforme à une telle reconnaissance est cependant antérieure au « 25 Avril ».

Posons-en deux bornes chronologiques, toutes deux utiles, chacune à sa manière, pour mesurer l'attachement de ce mouvement à la figure de liberté des réalisateurs en même temps qu'à un soutien de l'Etat, au nom du principe que le cinéma, conçu comme un art, mérite une place entière dans sa politique culturelle.

La première de ces bornes est le 25 février 1972 quand, dans le grand auditorium de la Fondation privée Calouste Gulbenkian, le « groupe fondateur » expose, devant les hautes autorités de l'Etat et la bourgeoisie salazariste de Lisbonne, le résultat de l'alliance que les « auteurs/réalisateurs » ont tissée avec leur fondation/mécène.

La seconde est le 25 avril 2002, quand les « auteurs/réalisateurs » se trouvent devant le péril d'une réforme du système de financement du cinéma fortement inspirée par les lobbies du cinéma d' « entertainment » pour les salles et du film conçu pour la télévision.

### *25 février 1972. Grand auditorium de la Fondation Calouste Gulbenkian, à Lisbonne. L'exposition publique, par les auteurs/réalisateurs, devant les hautes autorités de l'Etat, du résultat de leur alliance avec leur fondation/mécène*

Un événement culturel annonce, à Lisbonne, en 1972, la prise de pouvoir que les cinéastes vont *accomplir* au printemps de 1974, et dont les conditions ont été préparées par leurs initiatives des cinq années écoulées (1967-1972).

Placés face au mur d'un vieux cinéma académique et moribond et de l'inertie culturelle du salazarisme finissant, en dépit du « printemps marcelliste »[3], les artistes de cinéma se sont réunis en décembre 1967 à Porto pour une « Semaine d'Etudes sur le Nouveau Cinéma Portugais », et dix-huit cinéastes ont présenté, en mars 1968, à la prestigieuse Fondation Gulbenkian, un rapport très travaillé, intitulé *O Oficio do Cinema em Portugal*, c'est-à-dire « Le métier de cinéma au Portugal » :

> *« Une base programmatique comme aucun groupe de cinéastes n'en avait préparé depuis 1931 et depuis le rapport de la commission qui avait lancé les bases de l'industrie cinématographique au Portugal »*[4].

---

[3] Le régime salazariste ne chute qu'en avril 1974, mais Salazar lui-même, tombé d'une chaise longue et victime d'un accident cérébral en septembre 1968, est mort en juillet 1970 ; entre 1968 et 1970, Salazar fut entretenu dans l'illusion qu'il garde le contrôle du pouvoir. A partir du 28 septembre 1968 et jusqu'au 25 avril 1974, le pouvoir effectif est aux mains de Marcelo Caetano, premier ministre, et la séquence de 1968 à 1972, caractérisée par un certain assouplissement, et l'espoir d'une évolution du régime a été nommée « printemps marcelliste ».

[4] Joao Bénard da Costa, dans *Histoires du cinéma portugais*, collection « Synthèses de la culture portugaise », Commissariado para a Europalia 91, Imprensa nacional/Casa da Moeda, Lisbonne, 1991.

Dans ce rapport, ils proposent aux responsables de la Fondation de créer un « Centre Gulbenkian de Cinéma », prenant bien soin de protéger leur liberté d'artistes face au pouvoir possible de ce producteur d'un type nouveau :

> *« L'action du Centre dans le cycle de la production, si sa création se concrétise, devra se confiner à une aide matérielle, et s'abstenir de tout ce qui pourrait représenter une limitation du chemin librement choisi par les* auteurs/réalisateurs *»*[5].

*« Auteurs/réalisateurs »* : le choix, par ces cinéastes, de cette manière de se nommer eux-mêmes, dans ce document en forme de manifeste et de programme, est de toute importance, et d'autant plus qu'elle est référée au principe du *« libre choix de [leur] chemin ».*

Le mot « auteur » est là pour défendre une conception du cinéaste comme écrivain de son film. Cette manière de se nommer a évidemment à voir avec le fait que les réalisateurs, le plus souvent, sont les auteurs ou les co-auteurs de leurs scénarios et de leurs dialogues, mais il s'agit de plus que cela : d'une revendication complète de l'autorat d'une œuvre qui, parce que cinématographique, reste collective.

On gardera désormais cette expression d' « auteurs/réalisateurs », dans le présent texte, pour désigner les cinéastes qui vont se situer, et s'efforcer de perdurer (tous ne le feront pas), dans la filiation de ce manifeste fondateur.

Comme on l'a indiqué plus haut[6], la Fondation Gulbenkian a accepté, en novembre 1968, de signer, avec les « auteurs/réalisateurs », un « pacte de production » de trois ans, charge à eux de constituer, au lieu d'un Centre Gulbenkian de Cinéma (les responsables de la fondation ont refusé cette formule), une coopérative de réalisateurs, de sorte à gérer collectivement cet appui financier de la Fondation Gulbenkian à la réalisation d'un certain nombre de films. Ils sont dix-neuf cinéastes, pour l'essentiel trentenaires, à fonder cette coopérative nommée « Centro Português de Cinema » [Centre Portugais de Cinéma], CPC.

Manoel de Oliveira est du nombre, ce qui est important. Il est déjà un réalisateur d'un certain âge (il a soixante ans quand le groupe se constitue) et il est surtout le seul des cinéastes âgés à ne pas s'être compromis avec le régime, qui, en retour, entrave sa carrière, en refusant de subventionner ses projets de films. Les jeunes artisans de ce qui est alors le *« second souffle du* cinema novo *»*[7] (qui seront sept de plus en 1972, et trente-six au total en 1974), ont donc placé à leurs côtés la grande figure référentielle qu'Oliveira représente.

Ces « années Gulbenkian » auront des conséquences décisives sur les conditions de l'exercice du métier de cinéaste au Portugal : avec le mécénat de « la Gulbenkian » (c'est ainsi qu'on l'appelle au Portugal, en proportion de l'importance qu'elle a prise, sous le salazarisme et qu'elle a gardé ensuite, dans le financement et dans l'animation de la création au Portugal, et de la vie culturelle portugaise), les « auteurs/réalisateurs » vont faire l'expérience, déterminante par la suite, d'une part du principe de la subvention à 100% de leurs films, d'autre part d'une situation de liberté créative totale, du fait de l'annulation de la tutelle du producteur, au profit de la gestion coopérative des fonds alloués aux cinéastes.

---

[5] « O Oficio do Cinema em Portugal », dans *Cinema Novo Português, 1960-1974*, Actes du colloque de la Cinemathèque portugaise sur le « cinema novo », avril 1985.

[6] 2ère partie, *Cinq générations de cinéastes face à l'événement*, page 215 et suivantes.

[7] Joao Bénard da Costa, 1991, op.cité.

Ce 25 février 1972, dans le grand auditorium de son centre culturel, au cœur de Lisbonne, la Fondation Gulbenkian organise solennellement l'avant-première des deux premiers films qu'elle a financièrement soutenus, l'un dans le cadre du plan de production du Centre Portugais de Cinéma, *Le Passé et le Présent*, de Manoel de Oliveira et l'autre dans le cadre d'une commande directe de la Fondation, *L'Auberge des Plaies*, de Paulo Rocha.

Au nom du groupe du Centre Portugais de Cinéma, le cinéaste Fernando Lopes déclare, devant les plus hautes autorités du régime (le Président de la République, presque tout le gouvernement) et les cercles mondains qui lui sont liés :

> *« Aujourd'hui, quand le cinéma a atteint un demi-siècle d'existence, et que des noms comme ceux de Griffith, Eisenstein, Murnau, Dreyer, Rossellini, Bergman, Jean Renoir ou Godard comptent parmi les valeurs les plus importantes de la culture occidentale, au côté de ceux de Joyce, Picasso ou Stravinski, nous, portugais et cinéastes, nous commençons, avec plus de clarté et de confiance, à voir le cinéma, comme un fait culturel, publiquement et officiellement reconnu »*[8].

On est à peine plus de deux ans avant la chute du vieux régime, qui vient, trois mois plus tôt, en décembre 1971, sous pression de cet exemple donné par la grande fondation privée portugaise, de concéder à ces jeunes forces montantes du cinéma portugais une nouvelle loi de financement de l'activité cinématographique, qui doit remplacer la loi antérieure, de 1948.

***25 avril 2002. Les auteurs/réalisateurs au péril d'une réforme du système de financement du cinéma qui est fortement inspirée par les lobbies du cinéma d' « entertainment » et de la télévision***

Un nouveau gouvernement vient d'être formé, sous la direction de Manuel Durao Barroso, chef du parti de centre droit PSD, qui a fait alliance avec le parti de la droite populiste, dont le dirigeant a été nommé à un poste ministériel régalien, celui de la Défense.

En toute logique, le nouveau gouvernement doit reprendre le chantier d'une nouvelle loi sur le cinéma dont la conception n'a pas été menée à terme par le gouvernement de centre-gauche sortant[9] : cette loi s'annonçait déjà, dans sa phase de préparation par le gouvernement socialiste, fortement inspirée par les lobbies du cinéma d' « entertainment » et de la télévision.

La direction de l'Association Portugaise des Réalisateurs de Films (A.P.R.F), l'association la plus fidèle, historiquement, aux intentions « auteuristes » du « groupe fondateur », adresse ce texte au nouveau ministre de la culture :

> *« Nous pensons que la grandeur du Cinéma Portugais* [on reproduit ici les majuscules du texte original] *sera seulement maintenue si sont garanties les conditions minimales de liberté et de diversité pour lesquelles les cinéastes ont lutté au long de trois décennies.*

---

[8] *Cinema Novo Português, 1960-1974*, 1985, op. cité.

[9] On pourra convenir de ce que la droite portugaise est animée et principalement représentée par un parti (le Parti social-démocrate, PSD, antérieurement PPD, Parti populaire démocrate) qui peut être nommé de « centre-droit » (c'est-à-dire marqué par la social-démocratie, et bien qu'il ait connu ses dérives libérales thatchériennes), et que le Parti socialiste portugais, qui forme et dirige, depuis l'affaiblissement du Parti communiste portugais, tous les gouvernements de gauche est, de fait, un parti de centre-gauche.

*Nous faisons des films portugais, nous les aimons, et nous croyons que le Cinéma Portugais a été un véhicule fondamental et véritable de l'art et de la culture de ce pays.*
*Nous vous disons, Monsieur Le Ministre, qu'il n'y a pas, au monde, d'autre cinématographie - en dépit des coûts modestes de production, des appuis précaires et de toutes les autres difficultés, comme les conditions brutales et déloyales de concurrence - qui puisse s'enorgueillir, par exemple, dans une production de quatorze longs-métrages de l'année 2000, d'avoir montré trois d'entre eux au Festival de Cannes et neuf autres au Festival de Venise ; d'avoir gagné, en même temps, et progressivement, le respect des spectateurs portugais à qui, prioritairement, les films se destinaient »*[10].

Mais trente années ont passé, *« trois décennies de lutte »*, comme le souligne ce texte du 25 avril 2002 : une date anniversaire minutieusement choisie, pour une adresse au gouvernement, dans un moment où, on l'a souligné plus haut, la mémoire du « 25 Avril » n'est pas, au Portugal, si consensuelle qu'on pourrait le croire.

Il importe de mesurer ce qui sépare ces deux déclarations : la première (Fernando Lopes, au nom du Centre Portugais de Cinéma, en février 1972) est celle d'un groupe dans la pleine dynamique de l'offensive, et annonce sa prise de pouvoir complète avec la révolution de 1974 ; la seconde (l'APRF, en avril 2002) est celle d'un groupe contraint, depuis un certain temps déjà, mais plus nettement encore à cette date, de passer à une logique défensive.

En effet, si la présence, dans les grands festivals internationaux que sont Venise et Cannes, des films portugais produits en 2000 (en proportion surtout de cette production) est impressionnante autant qu'incontestable, il n'en est pas de même de l'effectivité de la présence des films portugais sur les écrans portugais, où leur fréquentation par le public est alors en chute. Les cinéastes de l'APRF, dans ce communiqué, ne l'ignorent pas : ils préfèrent donc parler de *« respect »* de la part des spectateurs portugais, plutôt que de fréquentation dans les salles, et de respect *« progressivement gagné »* ; et ils tiennent aussi à rappeler que ces spectateurs portugais sont les *« destinataires prioritaires »* de leurs films, face au procès instruit contre eux, dans les journaux comme dans les cabinets ministériels, par de puissants lobbies, parlementaires ou non, qui les accusent de faire leurs films pour la seule conquête de la légitimité internationale.

Examinons donc, dans les deux chapitres qui suivent, ces « batailles de la légitimité », telles qu'elles se développent pendant « trois décennies de lutte ». Dans l'examen de ces batailles de la légitimité, on distinguera deux périodes.

### *1974-1990. Les « auteurs/réalisateurs » à l'offensive, au plus loin de l'industrie*

La première, de 1974 à 1990, montre des « auteurs/réalisateurs » à l'offensive, dans un contexte national, certes marqué par un certain nombre de fragilités structurelles qui sont autant de contraintes, mais où « le groupe fondateur » a renforcé sur un mode multiforme ses positions ou ses relais de pouvoir (Fondation Calouste Gulbenkian, Institut portugais du cinéma, Ecole de cinéma du Conservatoire national, Télévision publique, Cinémathèque portugaise), de sorte que les « auteurs/réalisateurs » peuvent y faire prévaloir, au plus loin de

[10] Lettre de l'APRF au ministre de la Culture, 25 avril 2002, communiquée par le bureau de l'APRF.

l'industrie, et au plus près de la protection que leur apportent la loi de financement du cinéma et l'Etat, leur conception artistique et artisanale du cinéma.

***1990-2004. Les « auteurs/réalisateurs » sur la défensive. Industrialisation relative, européisation des institutions et des pratiques productives***

La seconde, de 1990 à 2004, montre un « groupe fondateur », d'une part plus divisé que jamais, et d'autre part contesté par d'habiles relais d'opinion, être obligé de passer à la défensive, dans un contexte de forte transformation subjective de la société portugaise : ils doivent alors confronter leur modèle à l'affirmation de velléités marchandes qui se fait jour dans une partie du monde cinématographique portugais, ainsi qu'à l'européisation, non seulement des institutions, mais aussi des pratiques de production dans le métier de cinéaste, ce dernier cessant alors, en partie au moins, d'être maître de ses préférences et de ses habitudes.

# 3ème partie – L'évolution du métier de cinéaste au Portugal, 1974-2004
# Les batailles de la légitimité

## Chapitre 1

## 1974-1990

## Les « auteurs/réalisateurs » à l'offensive *au plus loin de l'industrie*

### *Introduction*

On l'a dit : le 25 février 1972, le groupe du « cinema novo » portugais, qui s'est élargi au maître Oliveira, groupe plein d'audace et fort de l'unité qui le rassemble encore, sans trop de difficultés, jusqu'aux fractures de 1974, en dépit de sensibilités qui vont de l'extrême gauche aux démocrates de droite en passant par la gauche catholique[1], connaît *« la consécration de [sa] victoire »*[2].

Le vieux cinéma essouflé et académique des années 1950, déjà secoué par l'irruption des jeunes figures du « cinema novo », en 1963 et 1964, est définitivement et publiquement enterré par la puissante symbolique du retour effectif de Manoel de Oliveira au long-métrage de fiction, contre toute retraite, sous l'emblème du titre du film d'Oliveira, *Le Passé et le Présent,* qui est, de surcroît, impertinent et peu supportable au « bon goût » des bourgeois salazaristes.

Cette victoire, toutefois, ne sera totale qu'avec la mise en œuvre de la nouvelle loi de financement du cinéma (1971), par la nouvelle institution de régulation et de soutien au cinéma (1973), dans le contexte d'abolition de toute censure et de fonctionnement libre des institutions (1974), ce qui supposait la révolution d'Avril et l'avènement du nouveau régime.

Les années 1972-1974 sont donc des années préparatoires de cette victoire totale.

### 1.1. Une nouvelle loi de financement du cinéma

En février 1972, les « auteurs/réalisateurs » du cinéma portugais viennent en effet d'obtenir du régime autoritaire, dont des responsables ont lu, sans trop s'en vanter, leur rapport *Le Métier de Cinéaste au Portugal,* une nouvelle loi du cinéma et un nouvel Institut du cinéma.

Une nouvelle loi de financement du cinéma doit remplacer celle de 1948, qui taxait les films importés : c'est la loi du 7 décembre 1971 qui institue une taxe dite « additionnelle » de 15% qui est prélevée sur les billets de cinéma, de sorte à financer un « Institut Portugais de Cinéma » qui aura en charge le soutien à la production de films de long-métrage portugais, de

[1] Entretien avec Antonio da Cunha Telles, 13 janvier 2003.

[2] Joao Bénard da Costa, 1991, op. cité.

sorte à *« développer et réguler les activités cinématographiques nationales comme expression artistique, instrument de culture et de divertissement public»*[3].

Cet « Institut Portugais du Cinéma » va remplacer le *Fundo do Cinema* [Fonds du Cinéma] qui était dirigé par un *Conselho do Cinema* [Conseil du Cinéma] placé depuis 1948[4] sous la présidence du responsable du régime salazariste du SNI (*Secrétariat National de l'Information, de la Culture Populaire et du Tourisme*, antérieurement *Service National de la Propagande*), puis, entre 1969 et 1971, par le Directeur Général de la Culture Populaire et des Spectacles, dans le cadre du SEIT (*Secrétariat d'Etat à l'Information et au Tourisme*) créé en 1968. Ce « Conseil du Cinéma » contrôlait les subventions et prêts aux films de fiction et documentaires, ainsi que des bourses d'études.

Mais, compte tenu de la nature dictatoriale du régime, le « Fonds du Cinéma » et son « Conseil », plus qu'un organisme régulateur du cinéma, était surtout une instance marquée par l'idéologie du contrôle sur la production et sur les œuvres cinématographiques. Le résultat de cette politique, ou de cette absence de politique, fut l'effondrement quantitatif et qualitatif du cinéma portugais dans les années 1950 : en effet, outre la raréfaction de la production elle-même (deux films par an en 1950, un seul en 1955, deux en 1957, dont un documentaire de propagande sur le voyage au Brésil du chef de l'Etat ! et une moyenne annuelle de 4,5 films seulement sur la décennie 1950-1959), les films s'engluent dans l'exploitation de filons idéologiquement douteux et dans l'usage artificiel de pauvres recettes mélodramatiques recourant à des personnages supposés populaires (la chanteuse de fado, la vedette du football ou de la tauromachie) mais sans parvenir à enrayer cette crise[5].

Avec la loi de 1971, et l'instauration de l' « Institut Portugais de Cinéma », on assiste à un rapprochement *objectif* d'intérêts entre les auteurs/réalisateurs - qui ont besoin, comme artistes confrontés à un art coûteux, d'un système étatique et stable de financement de leurs films - et le gouvernement « marcelliste », second souffle du salazarisme, qui a besoin, lui, en tant qu'incarnation et qu'organe de l'animation étatique de la nation portugaise, d'un dispositif cinématographique de *« projection internationale »*. Les premiers, portugais mais anti-nationalistes (au sens où Salazar l'entendait[6]), veulent la possibilité et la liberté de leur art, en

---

[3] Loi 7/71 du 7 décembre 1971, reproduite dans le *Guia Profissional Cinema, Televisao, Video*, Editions Don Quixote, Lisbonne, août 1990 (relevons *divertissement* se dit *diversao*, en portugais].

[4] Loi 2027 du 18 février 1948, et décrets-lois 37369 et 37770 du 11 avril 1949.
L'activité de ce « Conseil du Cinéma » dans la décennie 1960, celle du « cinema novo », est étudiée par Fausto Cruchinho dans : « O Conselho do Cinema. Notas sobre o seu funcionamento, 1962-1971 » (*O cinema sob o olhar de Salazar*, Coord. Luis Reis Torgal, Circulo de Leitores, Lisbonne, 2000).

[5] Salazar, en conformité avec l'image de rigoureux comptable public qu'il a si bien utilisée, tenait le cinéma pour *« une industrie horriblement chère »*, et n'allait lui-même jamais au cinéma : la seule première à laquelle il assista fut celle de *A Revoluçao de Maio* [1937, La Révolution de Mai], film de Antonio Lopes Ribeiro] qui, dans l'histoire du cinéma portugais fut le film le plus directement articulé à la célébration de son régime. On dit qu'il en sortit en déclarant qu'il ne retournerait pas au cinéma, car cela le *« distrayait de ses tâches »*.

[6] *« Nous ne discutons pas Dieu, nous ne discutons pas la Nation* (...). *Nous ne discutons pas la Patrie, c'est-à-dire la Nation dans son intégrité territoriale et morale, dans sa pleine indépendance, dans sa vocation historique »* (Salazar, *Discursos*, II, p. 130 et 131, cité dans : Antonio de Oliveira Salazar, *Principes d'action*, Fayard, Paris, 1956).

même temps que le second, portugais et nationaliste, veut la présence du Portugal sinon sur les écrans du reste du monde, au moins dans de prestigieux festivals internationaux.

### *« Projection internationale du Portugal »*

Car la projection est aussi *« internationale »*, au sens d'une projection de la nation en dehors d'elle-même : cette « projection » semble indispensable au travail d'existence et de développement de l'Etat-nation, et c'est bien ainsi que les Etats-nations envisagent le cinéma. Si donc le cinéma est une industrie, il ne faut pas sous-estimer, dans toute une série de situations, l'importance de l'intervention de l'Etat à son endroit[7].

*« Projection internationale du Portugal »* : ce sont les termes exacts qu'utilise le préambule de la loi 7/71 qui institue l'Institut Portugais de Cinéma. Le préambule de cette loi 7/71 lui donne pour mission de :

> *« Protéger la production de longs métrages cinématographiques »* en tant que *« manifestation de vitalité culturelle, nécessaire au développement équilibré de la culture portugaise et de la culture des portugais »*, ainsi que de soutenir *« la projection internationale du Portugal »*[8].

Le cas du Portugal en cette séquence finale du salazarisme vient donc confirmer l'hypothèse de la « projection nationale » telle que la formule Jean-Michel Frodon, dans son essai de 1998 sur les relations entre cinéma et nation, qui est l'hypothèse d'un lien de type ontologique entre les deux phénomènes[9].

### *« Défendre le cinéma national »*

Joao Botelho a donc bien raison de rappeler cette origine *« de droite »* de la loi 7/71, autant que les notions, qui sont en son centre, de *« cinéma national »* et de *« défense du cinéma national »*, selon le terme usité (« cinéma national ») sous le régime salazariste pour désigner le cinéma portugais, Botelho qui déclare :

> *« L'Institut portugais de cinéma fut inventé dans les derniers temps de Marcelo Caetano pour défendre le cinéma national. C'est la droite qui l'a fait, etc ..., mais pour défendre le cinéma national. Les subventions à fonds perdus furent inventées parce que nous n'avons pas de marché »*[10].

---

[7] Jean-Michel Frodon, *La projection nationale*, collection « Le champ médiologique », Editions Odile Jacob, Paris, 1998.
Relevons qu'en 2004 un texte de l'ARCA, l'association des réalisateurs portugais favorable à une orientation « commerciale » du cinéma portugais, mobilise, avec deux autres arguments (l'emploi, la politique de la langue), l'argument de la *« projection de l'image du pays »* pour demander *« l'élaboration d'un Livre Blanc sur la situation du cinéma et de la télévision au Portugal »* (*Propostas para uma nova politica*, ARCA, 2004).

[8] Loi du 7 décembre 1971, 1990, op. cité.

[9] Jean-Michel Frodon, 1998, op. cité.

[10] Joao Botelho, « Uniamoci nella dissidenza. Conversazione tra Joao Botelho, Pedro Costa, Joao Mario Grilo », dans *Amori di Perdizione, Storie di Cinema Portoghese, 1970-1999*, sous la direction

Cette loi du 7 décembre 1971 est connue, dans l'histoire du développement du cinéma portugais, et a toujours été défendue par les cinéastes épris d'indépendance, et autres observateurs, pour ses incontestables effets progressistes. Il convient de relever qu'on n'a pas éprouvé le besoin de la modifier dans le contexte de la transformation révolutionnaire, en avril 1974. Et elle aura servi de cadre à une création cinématographique régulière, continue et libre jusqu'à sa modification en 1990.

Mais il est clair que sa définition du « cinéma national » porte encore, sous certains attendus, la marque du salazarisme, fût-elle atténuée par le « marcellisme ».

***Une loi pour des films « représentatifs de l'esprit portugais »***

La loi, par exemple, définit rigoureusement la nationalité portugaise du film, et mobilise, pour cette définition, une série de critères. Les uns sont des critères objectifs : producteur portugais pour l'essentiel de son activité, scénariste ou adaptateur portugais, version originale en langue portugaise, tournage au Portugal avec des équipes professionnelles portugaises, réalisation technique et post-production dans des établissements portugais. Les autres sont subjectifs et normatifs, puisque, aux termes de la loi, il est ainsi attendu que les films reflètent « l'esprit portugais », dans une formule, notons-le, qui ne réduit pas « l'esprit portugais » à la seule option d'une « psychologie collective » fermée sur une identité nationale strictement territorialisée, mais qui articule cet « esprit portugais » aux « grands thèmes de la vie et de la culture universelles ». La loi exige des films qu'ils :

> *« soient représentatifs de l'esprit portugais, soit qu'ils traduisent la psychologie, les moeurs, les traditions, l'histoire, l'âme collective du peuple, soit qu'ils s'inspirent des grands thèmes de la vie et de la culture universelles »*[11].

La formule légale, en même temps, restait d'une interprétation assez ouverte pour qu'elle soit acceptable par les « auteurs/réalisateurs ».

En 1973, en pleine crise de légitimité internationale du Portugal salazariste au motif de la guerre coloniale d'Afrique, et de légitimité interne au motif de la négation de toute vie démocratique, il était certes douteux que les sensibilités philosophiques, idéologiques et politiques des cinéastes du « groupe fondateur » fussent alors, aptes à la production de films allant dans le sens des attentes du gouvernement, qui continuait à faire fonctionner la rigueur de la censure.

## *Un compromis institutionnel avec des cinéastes situés à distance du salazarisme*

Indépendamment même de la question de la guerre coloniale, et évidemment de la question de la censure, il y avait en 1971 trop de contentieux accumulés, sur le plan de la sensibilité et du jugement politiques, entre le monde des artistes et le régime, pour que les artistes, en termes d'opinions politiques, ne cessent alors de camper sur leur position de dissidence, contentieux qui dessinent en même temps le tableau d'un régime aux abois.

---

de Roberto Turigliatto et de Simona Fina, Festival International du Film, Turin, Editions Lindau, Turin, 1999.

[11] Loi du 7 décembre 1971, 1990, op. cité.

Dissidence, plus que résistance, pour s'en tenir à la vérité historique, et à la distinction proposée par Augusto M. Seabra[12].

Cette dissidence s'était affirmée dans le mouvement du « cinema novo », dans les années 1960. José Alvaro Morais l'exprime ainsi :

> « *Le* cinema novo, *à cette époque, pour les gens de mon âge* [Morais a une vingtaine d'années à l'époque], *c'étaient des gens qui n'aimaient pas le régime et qui s'insurgeaient contre lui. Cela concernait les gens de cinéma, et de quelques théâtres, quelques peintres aussi. Le cinéma était associé au sentiment qui existait contre le régime.*
> *Un autre facteur a été également important pour notre génération : ce sont les énormes bouleversements que connaissait l'Université. Beaucoup d'hommes politiques, comme l'actuel président de la République portugaise* [Jorge Sampaio, qui dirigeait l'association étudiante de la faculté de droit de Lisbonne en 1961] *sont apparus à cette époque comme dirigeants de mouvements universitaires. Il y a encore aujourd'hui des complicités entre une partie de la classe politique au pouvoir* [propos antérieur aux législatives de 2002, qui désigne donc la majorité socialiste] *et des personnes du milieu du cinéma* (...).
> *Cette idée de dissidence est juste, car ce qui se passait a été, dès le début, très individualisé. Cela s'appliquerait d'ailleurs à tous les artistes portugais de l'époque, et c'est extensible au cinéma. Il existait, c'est important, un sentiment de clan. Oui, dissidence, absolument, et exprimée par des gens très différents* »[13].

Le point de contact de ces dissidents avec le régime a été ponctuel et éphémère, point obligé pour les jeunes cinéastes sans moyens de production qui veulent néanmoins faire des films, et passa par la figure de leur producteur, au moment de surgissement du « cinema novo », dans les premières années de la décennie 1960. Avant qu'il ne devienne leur producteur, et qu'il n'évolue sur un mode critique dans la relation au régime, Antonio da Cunha Telles, de retour au Portugal, après s'être diplômé en réalisation, en 1961, à l'IDHEC de Paris, avait dirigé le journal d'actualités cinématographiques *Imagens de Portugal*, avait été à la tête des services de cinéma de la Direction Générale de l'Enseignement primaire, et avait dirigé les cours de cinéma de la *Mocidade Portuguesa*, l'organisation de jeunesse de l'Etat salazariste.

Fernando Lopes, l'auteur de Belarmino, produit par Cunha Telles en 1964, le rappelle :

> « *Il convient de ne pas oublier que Antonio da Cunha Telles, quand il apparaît au Portugal pour faire de la production, a un énorme appui du régime en vigueur. Il était un homme du régime et à travers le cinéma fit un parcours qui, graduellement, le conduisit à devenir critique* [à l'égard du régime] »[14].

---

[12] Augusto M. Seabra, « La scène de l'Histoire », *Les regards du cinéma portugais*, Revue belge de cinéma, n°26, Bruxelles, 1989.

[13] Entretien avec José Alvaro Morais, 6 septembre 2001.

[14] Fernando Lopes, « Duas ou três coisas que eu sei dela » (Lisboa), *Lisboa a 24 imagens*, Manuel Costa e Silva, Caminho, Lisbonne, 1994.
D'autres figures liées au cinéma de l'ancien régime parviendront à effectuer sans difficulté le tournant du nouveau régime. C'est le cas, en 1974, de Felix Ribeiro, directeur de ce qu'on appelle encore la « Cinemateca nacional » [Cinémathèque nationale], et pas encore la « Cinémathèque portugaise ».

Cette proximité avec le régime n'empêche pas (à moins que cette prise de distance critique n'en soit l'explication) le Conseil de Cinéma du SNI de n'accorder au producteur Cunha Telles l'aide financière du Fonds national du cinéma qu'à trois longs-métrages, entre 1962 et 1969, sur les quatorze demandes de subventions qu'il lui a adressées[15]. Antonio da Cunha Telles, cette fois comme réalisateur, laissera en 1970 un film *O Cerco* qui reste aujourd'hui un des meilleurs témoignages sur l'atmosphère de Lisbonne et la vie sociale de sa petite bourgeoisie dans la période dite « marcelliste ».

En ce début des années 1970, pèsent donc, dans les consciences, les stigmates de la campagne du général Delgado en 1958 et de son assassinat en 1965[16], de la contestation étudiante de la « crise académique » du printemps 1969 et sa répression, et de la désillusion générale devant le faux « printemps marcelliste » engagé en 1969.

Rappelons, par exemple, que le cinéaste Fernando Lopes dut par exemple démissionner de la télévision en 1959, où il ne fut réembauché que deux ans plus tard, pour avoir participé à la campagne électorale du général Delgado. Ou encore, comme nous l'avons vu plus haut, que le 8 décembre 1963, dans leur lettre-pétition au Président de la République, demandant *« la libération immédiate de Manoel de Oliveira »*, les signataires, membres du groupe du « cinema novo », *« réalisateurs, techniciens, critiques et journalistes »*, élargissaient leur protestation, au-delà de cette seule atteinte à la liberté d'Oliveira, à une protestation contre une action policière injustifiée considérée comme :

> *« un fait hautement perturbateur qui s'est observé pendant les derniers temps avec une fréquence inquiétante »*[17].

S'y ajoute, dans l'année universitaire 1973-1974, qui est l'année de la création effective de l'Institut Portugais de Cinéma, en application de la loi 7/71, une atmosphère de *« cocotte-minute sociale et politique »* (l'expression est de l'historien du salazarisme Fernando Rosas), avec le boycott, par l'ensemble de l'opposition, des élections législatives de 1973, la fermeture des coopératives culturelles, l'occupation policière permanente des universités, l'interdiction

---

Dans ces fonctions, sous l'ancien régime, il a rendu la programmation cinématographique de la Cinémathèque conforme aux exigences de la censure d'Etat. Pourtant, quand *« le 1er mars 1976 il atteint l'âge de 70 ans »*, il est lui est rendu *« un hommage unanime et il est loué le gouvernement en la personne du Secrétaire d'Etat à la culture, David Mourao Ferreira : bien qu'en retraite, il restera à la tête de la Cinémathèque »*, écrit Luis de Pina qui y fut son bras droit, dans une publication de la Cinémathèque portugaise qui célèbre le dixième anniversaire du 25 Avril 1974 (Luis de Pina, « Cinema de Abril : cronologia », dans *25 Abril Imagens*, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa, 1984).

[15] Fausto Cruchinho, 2000, article cité.

[16] Le général d'aviation Humberto Delgado (1906-1965) fut le candidat de l'opposition modérée au salazarisme aux élections présidentielles de juin 1958, obtenant, dans une élection pourtant très contrôlée, 230.000 voix, contre 750.000 pour l'amiral Américo Tomas, le candidat officiel du régime et du parti unique, l'Union nationale. Exilé après cette campagne électorale, il fut assassiné par la PIDE en avril 1965, dans une ville espagnole proche de la frontière portugaise.

[17] *Manoel de Oliveira, uma fotobiografia*, Julia Buisel, Lisbonne, Figueirinhas, 2002.

BU LILLE I

de la quasi-totalité des associations étudiantes et les arrestations de dizaines d'étudiants, et, au total, l'augmentation généralisée de la violence politique de la police[18].

Il reste que le succès durable de cette loi, bien au-delà de 1974[19], était inscrit dans ce subtil croisement des intérêts, intérêts différents, mais « objectivement » composés et compatibles, de l'Etat, d'un côté, et des « auteurs/réalisateurs », de l'autre.

Les nécessités stratégiques de la « projection internationale » et de la défense de la production cinématographique portugaise, défense aggravée par la petite dimension et la faiblesse du cinéma portugais dans les rapports de force mondiaux, d'une part, et, la relative liberté de gestion qu'elle accorde à la profession cinématographique, d'autre part (à défaut de liberté d'expression – mais ces cinéastes habitués à être les propres maîtres de leur production sont les interlocuteurs du nouvel Institut Portugais du Cinéma, sans devoir en passer par la figure du producteur), expliquent alors qu'une loi décidée sous le salazarisme (finissant) ait pu, après l'abolition de la censure, devenir, sans modifications majeures, le cadre législatif de référence de vingt années de cinéma portugais, et inclusivement d'une période révolutionnaire.

Un original système public de production est donc établi, qui va assurer, à partir de 1973, date de la création effective de l'Institut Portugais du Cinéma, une aide dite « à fonds perdus » à une dizaine de longs-métrages par an, fictions et documentaires.

Dans la pratique, le dispositif de sélection de projets sur scénario reposait sur des jurys dont la composition, dans les débuts du système, favorisait la présence d'écrivains et de gens de lettres et renforçait des choix « littéraires », point dont Joao Botelho rappelle ainsi « l'importance » :

> *« Les membres des jurys qui classaient nos films dans les candidatures aux subventions de l'Institut Portugais du Cinéma étaient des intellectuels, des gens liés à la littérature, qui attachaient la plus grande importance aux textes, dans les projets des films »*[20].

Ainsi, le cadre légal de 1971, associé à un investissement complémentaire de la télévision publique dans les films sélectionnés, allait incontestablement favoriser, dans une totale liberté du cinéaste, l'orientation artistique des projets.

### *Une situation qui présente cinq grandes caractéristiques*

Les « auteurs/réalisateurs » reçoivent désormais cet appui de l'Etat, dans un pays où l'économie du cinéma (sur l'ensemble de la filière, production, distribution et exploitation) et

---

[18] Fernando Rosas, « La révolution et la démocratie », *Mémoires d'Avril*, revue *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n°80, Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, Nanterre, 2005.

[19] Il y eut bien, dans la séquence révolutionnaire de 1974-1975, des tentatives de modifier la loi 7/71, mais, en raison des conflits qu'elles générèrent, elles n'aboutirent pas. Certaines dispositions de la loi furent toutefois révoquées en mai 1975, de sorte à permettre à l'IPC *« de subventionner entièrement les films, ouvrant ainsi le chemin à la nationalisation, en termes pratiques, du système productif »* (Luis de Pina, 1984, op. cité). Mais la loi 7/71 l'emporta, sans altération fondamentale, sur ces tentatives.

[20] Entretien avec Joao Botelho, 16 janvier 2003.

l'exercice du métier de cinéaste présentent alors un certain nombre et un certain type de caractéristiques, qu'il convient d'identifier et de détailler.

Ces caractéristiques sont au nombre de cinq : 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.

Le tout conduit, chez les « auteurs/réalisateurs », quant au « métier de cinéaste », à l'existence d'un système de valeurs, valeurs à peu d'exceptions près partagées par tous, qui confère des vertus paradoxales à la précarité dans laquelle ils se trouvent, par effet de système, placés.

On examinera successivement, et dans cet ordre, ces cinq traits caractéristiques, pour finalement conclure sur ce système de valeurs et sur les vertus paradoxales de la précarité.

## 1.2. L'absence d'un marché cinématographique national ou extérieur permettant de rentabiliser les investissements dans les films

La part de marché intérieur des films portugais au Portugal est extrêmement faible : elle ne dépasse pas aujourd'hui 2% du total de la fréquentation et, même si elle n'a jamais été si basse qu'aujourd'hui, le phénomène est, dans la période qui nous intéresse dans le présent travail, structurel.

Précisons, pour écarter toute ambiguïté, que nous parlons de marché pour des films destinés à, et conçus pour, la projection publique en salles de cinéma, et non de films réalisés pour la télévision et destinés à la diffusion audiovisuelle.

L'extension de la langue portugaise dans le monde pourrait laisser penser que les pays lusophones, autre que le Portugal, constituent des marchés extérieurs pour le cinéma portugais. Ce n'est pas le cas, et, selon les espaces géographiques concernés, pour des raisons différentes.

### *L'Afrique lusophone trop peu dégagée des conséquences des guerres civiles et du développement inégal*

L'Afrique lusophone est trop peu dégagée des conséquences des guerres civiles (Angola) ou de l'instabilité politique (Guinée-Bissau) qu'elle a connu après la décolonisation, ainsi que du développement inégal (Mozambique), pour être un espace d'exportation des films portugais.

Le réseau urbain de salles y est hiératique et obsolète (on ne parle pas des campagnes, qui n'ont pas de salles de cinéma), le pouvoir d'achat des potentiels spectateurs de cinéma y est extrêmement faible, l'électricité même n'est pas présente ou disponible partout, et la télévision occupe tout l'espace des loisirs urbains.

On sait combien ce problème préoccupe les cinéastes africains eux-mêmes. Parmi les cinéastes africains qui ont essayé de réagir à cette situation structurelle désespérante pour la diffusion du cinéma en Afrique, on pourrait citer, par exemple, le réalisateur burkinabé Idrissa Ouedraogo, qui a tenté d'orienter sa carrière en fonction de ce problème, ajoutant à sa pratique cinématographique des expériences de création télévisuelle, de sorte à toucher le public africain, et à ne pas se contenter d'une reconnaissance auprès du public cinéphile d'Europe

occidentale[21]. On pourrait aussi, pour rester dans l'espace de l'Afrique lusophone, citer le cas du cinéaste bissau-guinéen Flora Gomes, présentement auteur de quatre long-métrages, dont les films sont incontestablement mieux connus à Paris ou à Lisbonne qu'en Guinée-Bissau[22].

Et le Brésil, si anciennement lié au Portugal, si vaste et si peuplé ? Le Brésil, en fait, tout lusophone qu'il est, ne peut pas, pas plus que l'Afrique lusophone, être ce marché extérieur « sauveur », mais c'est pour d'autres raisons.

## *« Les Brésiliens regardent maintenant le Portugal comme un arrière grand-père vieillot qui ne dit que des bêtises »*

La première raison est linguistique : les usages de la langue portugaise, notamment sur le plan phonétique, se sont trop éloignés, entre les deux pays, pour qu'une exportation des films portugais au Brésil ne nécessite, au niveau d'une exploitation cinématographique commerciale, un doublage ou un sous-titrage.

La seconde raison est culturelle. L'univers culturel des Brésiliens est désormais plus proche aujourd'hui de celui des Etats-Unis que celui du Portugal, ce qui compromet l'intérêt du public brésilien pour les problématiques et les formes du cinéma portugais, dès lors que :

> *« Les Brésiliens regardent maintenant le Portugal comme un arrière grand-père vieillot qui ne dit que des bêtises. Les Etats-Unis ont remplacé le Portugal, le lien est cassé »*[23].

L'auteur de cette observation, Antonio da Cunha Telles, hier producteur du « cinema novo », et aujourd'hui principal producteur exécutif des films français tournés au Portugal, rappelle qu'il n'en a pas toujours été ainsi, et que le cinéma portugais des années 1930 et 1940, faste période pour le cinéma populaire au Portugal, pouvait au contraire compter sur les ressources du marché brésilien :

> *« La comédie portugaise des années 1930 et 1940 s'exportait au Brésil et on trouve dans des archives de l'administration de la* Tobis Portuguesa [les studios de cinéma historiques à Lisbonne] *la preuve de la vente d'un film de José Leitao de Barros qui s'est vendu 800.000 escudos* [soit 40.000 Euros] *de l'époque, ce qui représente une petite fortune.*
> *C'est la guerre qui a cassé la pénétration du cinéma portugais au Brésil, qu'avait réussie une petite industrie de cinéma portugais très compétente. Quand, ensuite, le cinéma portugais est devenu un cinéma de boulevard, de*

---

[21] *Idrissa Ouedraogo, cinéaste et burkinabé, 1981-1990,* documents de la *6ème Journée cinématographique de sociologie et d'anthropologie*, Jacques Lemière, 28 janvier 2000, Université de Lille 1.

[22] « The construction of national culture : the case of Guinea-Bissau. 2. The movies », Jacques Lemière, communication à la *Fifth European Social Science History Conference*, ESSHC, Humboldt Universität, Berlin, 24 mars 2004 (titre de la communication en français, « Quand des cinéastes bissau-guinéens reprennent l'initiative du regard cinématographique sur leur pays »).

[23] Entretien avec Antonio da Cunha Telles, 13 janvier 2003.

*mauvais goût, de mauvaise qualité, complètement refusé par le public portugais, les Brésiliens étaient déjà fascinés par les Etats-Unis »*[24].

Joao Bénard da Costa confirme que :

*« Jusqu'aux années 1970, rares furent les films portugais bénéficiant d'une distribution à l'étranger, excepté le Brésil, et les colonies que possédait alors le Portugal - ainsi que, dans les années 1940, l'Espagne. Au Brésil, la distribution, qui était courante dans les années 1920, 1930 et 1940, cessa pratiquement à partir des années 1940 et de l'échec de la co-production* Vendaval Maravilhoso, *de Leitao de Barros, en 1949 »*[25].

***L'illusion d'un retour à « l'âge d'or » des années 1930 et 1940***

Antonio Cunha Telles, en producteur volontaire et non complètement désespéré, voudrait toutefois continuer à croire que des efforts peuvent être faits pour reconquérir des positions d'un certain cinéma portugais au Brésil :

*« Le Brésil, c'est l'Europe d'il y a quarante ans, avec le culte des vedettes, de la* telenovela *et du cinéma américain »*[26].

Mais absolument rien n'indique, dans les chiffres d'exportation et de fréquentation de films portugais au Brésil, que cette reconquête ait aujourd'hui quelque réalité.

On serait même tenté de voir dans certaines mésaventures de co-production luso-brésiliennes la preuve que cette idée de reconquête est une grande illusion. C'est par exemple le cas de l'échec commercial du film *A Selva* [La Forêt], que le producteur portugais Paulo Trancoso (*Costa do Castelo Filmes*, Lisbonne) co-produit, en 2001, soutenu par le protocole de co-production cinématographique luso-brésilien (une aide publique spéciale des deux Etats), avec deux sociétés brésiliennes (*CCF-BR Produçoes* et *Sky Light Cinema* ; ainsi qu'une société espagnole et la RTP, la télévision publique portugaise).

Le film, tourné en Amazonie à partir d'un roman qui fut, au 20ème siècle, un des plus célèbres romans écrits en langue portugaise, dépassait à l'évidence les conditions de financement du cinéma au Portugal[27]. Il reste le film le plus cher de la production portugaise récente et a coûté 3,5 millions d'euros[28]. Il est filmé en Panavision, un format complètement

---

[24] Entretien avec Antonio da Cunha Telles, 13 janvier 2003.

[25] Joao Bénard da Costa, « Le cinéma portugais après la révolution, 1974-1999 », dans *Amori di Perdizione, Storie di Cinema Portoghese, 1970-1999*, sous la direction de Roberto Turigliatto et de Simona Fina, Festival International du Film de Turin, Editions Lindau, Turin, 1999.

[26] Entretien avec Antonio da Cunha Telles, 13 janvier 2003.

[27] Le roman, partiellement autobiographique, qui raconte les souvenirs d'adolescence d'un jeune aristocrate portugais en pleine Amazonie, est de Ferreira do Castro. Le film, du réalisateur « commercial » Leonel Vieira, est sorti au Portugal, avec une distribution dans tout le pays (ce qui n'est pas le cas de tous les films portugais, loin de là) le 1er novembre 2002.

[28] En comparaison, le dernier film de Pedro Costa, *Juventude em Marcha* [En avant, jeunesse ! - 2006] a coûté 700.000 euros :

étranger aux habitudes du cinéma portugais, il est principalement joué par des acteurs brésiliens, et, selon un critique de l'hebdomadaire lisboète *Expresso*, ... *« ne semble pas être un film portugais »*[29] !

Le résultat de cette grande co-production internationale, où le caractère portugais du film fut annulé par cette internationalisation, fut un échec de box-office, des deux côtés de l'Atlantique. Cet échec a provoqué la quasi-faillite de la société portugaise de Paulo Trancoso - et en tous cas la perte de sa fortune personnelle -, l'obligeant à quitter ses superbes installations du quartier historique situé au pied des remparts du Château Sao Jorge (d'où sa société de production tirait son nom, « Costa do Castelo Filmes », en même temps que ce nom était un clin d'œil aux fastes années 1930 et 1940 du cinéma portugais[30]) pour des bureaux situés dans une périphérie ingrate de Lisbonne :

> *« Homme polyvalent dans le milieu du cinéma, de la télévision et de la publicité, Paulo Trancoso a comme point le plus élevé de sa carrière* A Selva, *un film où il a investi personnellement une fortune, bien exprimée dans les facteurs de production du film, mais qu'il n'a jamais récupérée dans la billetterie »*[31].

Ce rêve, porté en ce début de 20ème siècle par Paulo Trancoso, d'une association Portugal/Brésil en matière de production cinématographique et audiovisuelle n'est d'ailleurs pas, dans la concrétisation d'alliances financières transatlantiques, un chemin pavé de roses :

> *« Au début des années 1990, Paulo Trancoso fonde avec le brésilien Walter Arruda, la* Maquina dos Sonhos [La Machine à Rêves], *une entreprise de production de télévision qui fera les séries* Procura-se *(RTP, 1992),* Giras & Pirosas *(SIC, 1992),* A Viuva do Enforçado *(SIC, 1993) et la tele-novela* A Banqueira do Povo *(RTP, 1993). C'est durant la production de cette dernière que la société Costa do Castelo abandonne la* Maquina dos Sonhos, *ce qui n'empêcha pas pour elle de graves responsabilités financières quand, quelques mois plus tard, en mai 1994, Walter Arruda disparut de l'entreprise, ayant fui au Brésil »*[32].

---

*« Nous avons donc eu un petit peu d'argent d'*Arte, *puis on a trouvé des coproducteurs, et rassemblé 700.000 euros au total. Pour la première fois, j'ai payé un petit salaire à tout le monde* [c'est-à-dire aux habitants du Bairro das Fontainhas qui jouent dans le film]. *Le film reste toutefois beaucoup moins cher que la seule fête de* Marie-Antoinette *à Cannes* [le film de la cinéaste américaine Sofia Coppola], *fête qui a coûté, je viens de l'apprendre, un million d'euros »*, Pedro Costa, propos recueillis par Isabelle Régnier, *Le Monde* du 29 mai 2006.

[29] Jorge Leitao Ramos, hebdomadaire *Expresso*, 1er novembre 2002 : *« No compûto geral - até em pormenores tao pouco irrisorios como o facto de ter sido filmado em Panavision -* A Selva *nem parece filme português ».*

[30] *O Costa do Castelo* est le nom d'un film de 1943, du cinéaste Artur Duarte, film représentatif du genre, de l'époque, qu'on appelé « la comédie de Lisbonne ».

[31] Jorge Leitao Ramos, *Dicionario do Cinema Português, 1989-2003*, Caminho, Lisbonne, 2005.

[32] Jorge Leitao Ramos, 2005, op. cité.

La grave mésaventure financière de Paulo Trancoso avec la super-production *A Selva* est, y compris dans ses dimensions symboliques (la quasi-faillite d'une société de production dont le nom réfère aux beaux jours du cinéma populaire portugais), la sanction d'un déni de la réalité selon laquelle il n'y a pas, comme dans les années 1930 et 1940, de marché brésilien pour le cinéma portugais, et même pour un cinéma portugais qui, pour justement conquérir ce marché acquis aux valeurs spectaculaires nord-américaines, ne se voudrait plus « portugais », et a fortiori pas de marché portugais pour de telles productions, si coûteuses d'une part, et si étrangères au caractère propre du cinéma portugais, de l'autre.

### *« Nous avons une langue qui n'a pas de marché »*

Disons, pour conclure ce point, que cette double absence de marché, à l'intérieur du Portugal, et dans l'espace des pays lusophones, est une caractéristique fondamentale et incontournable du cinéma portugais depuis la fin de l'« âge d'or » de la comédie portugaise des années 1930 et 1940, et qu'elle est très fortement et très joliment exprimée par le cinéaste Joao Botelho quand il déclare, en 1999 :

> *« [Les subventions à fonds perdus furent inventées parce que nous n'avons pas de marché]. Nous avons une langue qui n'a pas de marché »*[33].

## 1.3. Un environnement télévisuel longtemps limité à l'existence de deux chaînes publiques

La télévision a fait ses débuts au Portugal en 1955, directement sous contrôle de Marcelo Caetano, alors ministre de la présidence du Conseil des Ministres. La radiodiffusion d'Etat portugaise devient alors RTP, Radio Télévision Portugaise.

*« Au contraire de ce qui est arrivé dans le reste de l'Europe, au Portugal, comme en Espagne, la télévision est apparue en pleine dictature et au service du régime »*[34], et le Portugal *« fut le dernier pays de l'Union européenne, durant le dernier gouvernement de Cavaco Silva, à autoriser l'apparition de chaînes privées »*, écrit Antonio Pedro Vasconcelos, qui pense d'ailleurs que ce stigmate, d'être née sous la dictature, continuera à peser comme un lourd héritage dans la période démocratique :

> *« Ce stigmate ne quittera pas la télévision publique portugaise, et tous les gouvernements, après le 25 avril, tentèrent, avec plus ou moins d'intention, avec plus ou moins de succès, de contrôler la RTP* (...).
> *Sauf l'exception d'une brève période, de mars 1978 à la moitié de 1980, la RTP s'est maintenue dans une stagnation lamentable, avec des administrations politiques nommées par les gouvernements, des journalistes pour diriger les programmes, et sans jamais se libérer de la suspicion de connivence avec les pouvoirs du jour »*[35].

---

[33] Joao Botelho, « Uniamoci nella dissidenza », 1999, op. cité.

[34] Antonio Pedro Vasconcelos, *Serviço publico, interesses privados. O que está em causa na polémica sobre a RTP*, Oficina do livro, Lisbonne, 2003.

[35] Antonio Pedro Vasconcelos, 2003, op. cité.

La Constitution de 1976, premier texte constitutionnel postérieur au 25 avril 1974, établissait, dans son article 38/7, que *« la télévision ne peut être l'objet de propriété privée ».*

La télévision resta entièrement publique jusqu'en 1992, la loi ne mettant fin qu'en 1990 au monopole d'Etat[36].

### *Les relations entre cinéma et télévision dans le temps du monopole public*

Les relations entre cinéma et télévision furent fortement marquées par le caractère tardif de l'abolition du monopole. Et des hommes du « groupe fondateur » ont joué, dans ces relations, un rôle déterminant et stratégique pour le développement du cinéma portugais voulu par ce « groupe fondateur ».

D'un côté, en termes d'engagement de la télévision dans la co-production du cinéma, le caractère public de la télévision a longtemps renforcé la dimension de « cinéma aidé par l'Etat » homogène à la politique de l'Institut Portugais du Cinéma, ce qui allait dans le sens d'un soutien aux projets de films des « auteurs/réalisateurs » portugais. Et on trouvait, à des postes de décision en la matière, des hommes-clés du « groupe fondateur », comme Fernando Lopes qui dirigea pendant quinze ans le Département de co-production de cinéma de la RTP, de 1979 jusqu'en 1993, c'est-à-dire jusqu'au moment où la télévision publique changea, en conséquence de ce qu'elle était désormais placée dans la concurrence de la télévision privée.

De l'autre, en termes de programmes, où là encore des hommes-clés du groupe fondateur, comme Fernando Lopes (1978-1979), Antonio-Pedro Vasconcelos ou Alberto Seixas Santos (1985-1986), ont pu jouer un rôle marquant, des lignes d'action et des expériences étaient possibles qui seraient inconcevables dans le cadre actuel du « nouveau paysage audiovisuel » avec les nouvelles relations entre cinéma et télévision qui en découlent.

Il convenait même qu'il y ait une articulation directe entre les deux volets (co-production et programmation), ce qui ne fut pas toujours le cas, et ce qui tint, en fait, à la présence d'un homme-clé du « groupe fondateur » au pouvoir de la Direction de la programmation, comme en témoigne Fernando Lopes :

> *« Le problème* [du Département de co-production de la RTP, dont Fernando Lopes est le responsable] *était que les Directions de la Programmation – qui entre-temps allaient changer – n'étaient pas, le plus souvent, d'accord avec les décisions que je prenais.*
> *Le résultat était que les films* [portugais que la RTP co-finançait] *n'étaient pas montrés sur la chaîne.*
> *La série* 'Fados', *que nous produisions, passa encore parce que Alberto Seixas Santos était encore directeur de programmes de la 2ème chaîne, et que Antonio Bras Teixeira était encore vice-président.*
> *Mais par exemple José Eduardo Moniz n'accorda aucun intérêt à une autre série, «* Les 4 Eléments » [1992, une série de quatre moyens-métrages, réalisée par quatre cinéastes différents, sur la Terre, l'Air, l'Eau et le Feu].

---

[36] C'est le 31 décembre 1990 qu'a lieu l'approbation du règlement du concours pour la concession de la 3ème et de la 4ème chaîne de télévision à des opérateurs privés, et le 22 février 1992 qu'est divulgué le résultat du concours.

*Ce qui se passa d'ailleurs avec cette série de quatre films est extraordinaire : ils avaient déjà été montrés en salles de cinéma, et la direction des programmes de la RTP ne profita pas de cette synergie ; ils étaient déjà passés sur* Arte *en France et en Allemagne, et ils ne furent pas même montrés à la RTP.*
*Un grand, bon et bel effort avait été fait, qui resta sans mise en valeur par la télévision »*[37].

***Co-produire le cinéma à la télévision : « un second Institut Portugais de Cinéma, ou plus »***

Fernando Lopes fut à l'origine de la création, en 1979, du Département de co-productions de la RTP, qu'il présente rétrospectivement, en 1996, comme un enjeu de *« préparation de la RTP pour l'arrivée de l'Europe ».*

Notons que dans cette formulation [dans le texte portugais : « a chegada da Europa »], ce n'est pas le Portugal qui entre dans l'Europe, qui *« intègre »* l'Europe, pour s'en tenir au langage institutionnel, mais que c'est l'Europe qui *« arrive »* au Portugal ». Relevons aussi que l'initiative de Fernando Lopes est en phase directe avec l'ajustement européen qui se prépare dès cette époque[38], et que le « groupe fondateur » est donc également, et très précocément, impliqué dans cet ajustement :

*« Je proposai alors la création d'un Département de co-productions capable de préparer la RTP à l'arrivée de l'Europe. Ce qui me permettait d'aider Antonio da Cunha Telles*[39] *et d'autres producteurs à s'organiser »*[40].

Fernando Lopes témoigne de cette fonction, qu'a alors tenu la télévision publique portugaise, consistant à intervenir dans le financement du cinéma portugais au point d'être une espèce de *« second Institut Portugais de Cinéma, - ou plus - avec la capacité de décider sur tous les films qui allaient se faire »*[41] :

*« C'est en 1979, avec l'administration de Bras Teixeira et de Coelho Ribeiro, que fut érigée en ligne d'action l'idée de faire du service public un appui au cinéma portugais, de sorte que la RTP devienne un élément important de la production cinématographique. Dans ce rôle, les intérêts de la RTP n'étaient pas commerciaux, mais strictement culturels. Aujourd'hui* [1996], *le service*

---

[37] « Entrever Fernando Lopes », 1996, op. cité.

[38] Le gouvernement portugais a créé dès 1979 un « Conseil de ministres pour l'intégration européenne », une « Commission pour l'intégration européenne » et des « Cabinets pour l'Intégration européenne » dans les ministères les plus en relation avec ce processus, la demande d'adhésion à la CEE ayant été présentée le 28 mars 1977.

[39] Notons que le producteur Antonio da Cunha Telles, le producteur du « cinema novo » dans la première partie de la décennie 1960, fit son retour comme administrateur de l'Institut Portugais de Cinéma de février 1979 à février 1980. Nous reviendrons plus loin (pages 415 à 418) sur sa politique à la tête de l'Institut.

[40] « Entrever Fernando Lopes », par José Navarro de Andrade, dans *Fernando Lopes Por Ca*, Cinemateca Portuguesa, Lisbonne, 1996.

[41] « Entrever Fernando Lopes », 1996, op. cité.

*public ne pourrait bien sûr fonctionner dans les termes où il fonctionnait à l'époque, vu que la RTP, alors seule station de télévision, contrôlait tout le marché publicitaire, ce qui lui donnait des marges bien confortables. Bras Teixeira considérait, alors, que la RTP était dans les conditions de pouvoir être une sorte de second IPC - ou plus – avec la capacité de décider sur tous les films qui allaient se faire ».*

Cette intrusion de la télévision (RTP) n'est pas toujours bien perçue par l'institution d'appui au cinéma, l'Institut Portugais de Cinéma (IPC)[42], et le cinéaste responsable du département de co-productions de la RTP doit jouer entre les deux institutions, et ce jeu décide littéralement du destin de nombreux films :

> *« Par exemple, pour* Recordaçoes da Casa Amarela [1990, Souvenirs de la Maison Jaune] *de Joao César Monteiro, le film n'aurait pas existé s'il n'y avait pas eu la RTP, dès lors que le film avait été refusé au concours par le jury de l'IPC. Sauf qu'il y avait une petite clause qui obligeait l'IPC à co-participer à la production d'un film si quelqu'un y entrait à une certaine hauteur de financement. Comme il est évident, la RTP a joué un rôle décisif et fondamental dans le déblocage et l'arrangement de certaines situations.*
> *Il y eut des cas plus complexes comme* O Processo do Rei [1989, Le Procès du Roi] *de Joao Mario Grilo ou* Rosa da Areia [1989, Rose des Sables] *de Antonio Reis et Margarida Cordeiro. C'est moi qui ai « vendu », disons-le ainsi, ces films à Teresa Patricio Gouveia* [la secrétaire d'Etat à la Culture de l'époque] *dans un accord direct de collaboration entre la RTP et le Secrétariat à la Culture, dans laquelle les deux entités entraient chacune pour 50% de leur production. Et cela sans aucune intervention de l'IPC ».*

On voit donc comment ce pouvoir, conquis par le « groupe fondateur » de co-produire le cinéma portugais par les moyens de la télévision publique constitue un renforcement puissant du face-à-face, dans le système de financement, entre les auteurs/réalisateurs et l'Etat.

Mais ce pouvoir s'exerce aussi dans le champ de la programmation télévisuelle.

### *Programmer à la télévision : « récupérer une mémoire cinéphile populaire » ?*

Pour les cinéastes du « groupe fondateur », la télévision est un outil pour travailler sur le lien, distendu, voire rompu, entre le peuple portugais et l'art du cinéma.

Fernando Lopes, celui des cinéastes portugais qui, de tous, et dès ses débuts de cinéaste, fut le plus lié à la télévision[43] *(« J'ai été fait par la télévision, et même comme cinéaste, je*

---

[42] Dans la période où Fernando Lopes dirige le Département de co-productions de la RTP (1979-1993), l'IPC connaît quinze directions différentes, qui furent de 1975 à 1982 des directions administratives collectives (de deux à cinq administrateurs), et seulement par la suite des présidences ; mais dans ce commentaire il mentionne le président de l'IPC qui a le plus long mandat, de septembre 1983 à août 1990, Luis Salgado de Matos.

[43] Fernando Lopes est entré à la RTP dès 1957, d'abord comme employé administratif, pour y devenir très vite membre de l'équipe chargé des informations, intégrant ensuite le Département de cinéma de la RTP, comme assistant de production et, sporadiquement, comme monteur. Il doit en démissionner en 1959 pour raisons politiques, part à Londres étudier, jusqu'à la fin de 1961, à la *London Film School*, et réintègre la RTP à son retour, où il devient un des deux réalisateurs du journal télévisé.

*n'oublierai jamais cela, et j'ai toujours considéré comme très créatives les relations entre le cinéma et la télévision »*) défend la thèse selon laquelle la télévision doit être dirigée par des artistes :

> *« J'ai compris une chose essentielle : c'est que la télévision doit être dirigée par des créateurs – des gens du spectacle, des cinéastes, des gens du théâtre. A l'inverse, la RTP a été dirigée par des journalistes et des administratifs. Et c'est probablement un des plus grands problèmes du service public de télévision »*[44].

Fernando Lopes, en charge dès 1978 des programmes de *Canal 2*, la 2ème chaîne de la RTP, dont le président de l'époque a pour ligne de *« véritablement fonder cette 2ème chaîne »*[45], signale [1996] que, parmi un certain nombre d'innovations, *« projets de caractère expérimental »* et *« projets d'émissions bien audacieux »*, figurait l'objectif central de *« récupérer une mémoire cinéphile populaire »* :

> *« Une des grandes contributions de Canal 2 fut la récupération d'une mémoire cinéphile populaire. Pour cela je suis allé des* serials *que nous avions vus au* Coliseu *et au* Politeama [deux cinémas du centre de Lisbonne, de l'époque de la grande fréquentation populaire du cinéma] *: Dick Tracy, Flash Gordon, l'Homme Araignée. C'est clair que, dans cette stratégie, fut essentiel le* CineClube *présenté par Antonio-Pedro Vasconcelos, qui montrait du cinéma classique »*[46].

Le cinéaste Alberto Seixas Santos, questionné sur sa fonction de directeur des programmes à la RTP[47], restitue ainsi, dans les propos qui suivent, son expérience de l'année 1985-1986, et ses contraintes politiques. Cette expérience se situe sur le dernier bord d'une période où certaines choses étaient encore possibles, avant la transformation de la télévision publique, elle-même liée à l'européisation accomplie de la société portugaise. En matière de programmation de cinéma à la télévision, elle excède la visée d'une réconciliation avec « une cinéphilie populaire », pour celle d'une mise en visibilité de l'art cinématographique le plus contemporain, voir le plus difficile (le cinéma du couple Straub/Huillet, par exemple) :

> *« C'était une époque de récession économique (il n'y avait pas un sou à la télé) et c'était la période dite du Bloc central PS-PSD. C'était dur, l'administration était moitié PS, moitié PSD, avec un président sensé être indépendant : il fallait composer tout le temps, trouver des compromis, écouter le président, et je garde un mauvais souvenir de cette époque.*
> *J'ai quand même réussi à créer quelques espaces nouveaux qui pendant cinq années ont eu un certain prestige :* « Arts et lettres », *sur des artistes, peintres, écrivains, cinéastes ... C'était un espace d'une heure, le dimanche vers 21*

---

[44] « Entrever Fernando Lopes », 1996, op. cité.

[45] C'est précisément la *« période d'exception »*, signalée par Antonio Pedro Vasconcelos, où la RTP fait preuve du maximum de dynamisme et du minimum de soumission à l'injonction gouvernementale et aux pouvoirs du moment : *« période où est introduite la couleur ; où est ouverte la 2ème chaîne, dirigée par un créateur, le cinéaste Fernando Lopes ; et où sont acquises les installations de l'avenue du 5 octobre »* (Antonio Pedro Vasconcelos, 2003, op. cité).

[46] « Entrever Fernando Lopes », 1996, op. cité.

[47] Entretien avec Alberto Seixas Santos, 1er août 1993.

heures, avant le ciné-club de 22 heures. Je me souviens, par exemple, avoir *programmé un film sur Frank Lloyd Wright, avant* Johnny Guitar, *de Nicholas Ray. Le mardi, sur la deuxième chaîne, «* Cinema 2 *» était supposé ne passer que les films de metteurs en scène apparus après 1960. C'est là qu'on a passé les Straub :* Nicht Versönnt, Amerika, De la Nuée à la Résistance, *et, dans une émission d'opéra,* Moïse et Aron.
*Un an après, le gouvernement de coalition est tombé, arrivait alors le premier gouvernement de l'actuel premier ministre, Cavaco Silva. J'ai démissionné, et j'ai été remplacé par un journaliste, Carlos Pinto Coelho. Mais comme j'avais commencé à définir et à différencier le profil des deux chaînes publiques, fait qui n'existait pas depuis longtemps (1ère chaîne généraliste, 2ème chaîne pour des publics minoritaires), j'ai donc pu consolider le travail que j'avais créé, avec une grande marge de manœuvre : long métrage, documentaire, série, tout ce qui touchait à la production étrangère passait par mes mains, le directeur gardant pour lui la production portugaise.*
*Quand en 1989, on m'a contacté pour devenir directeur-adjoint, après la chute de Pinto Coelho, j'ai refusé. Je n'avais pas de place dans une télévision qui allait dépenser la plupart de son budget à produire des jeux, des concours, des* talk shows[48]. *La télévision devenait bête et américanisée ».*

***L'art du cinéma à la télévision car il n'est pas beaucoup dans les salles***

Face au risque d'hégémonie du feuilleton brésilien, qui a été la grande mode de la télévision portugaise dès les années 1980, 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, de sorte à ce que *« le pays se rende compte que le cinéma portugais existait ».*

La programmation de cinéma à la télévision publique a clairement et volontairement compensé, à cette époque, ce que la distribution au Portugal et le réseau de salles commerciales n'étaient pas en mesure, ou dans la volonté, de proposer :

*« Prenons mes élèves* [de l'Ecole de cinéma du Conservatoire National] *: s'ils ont vu les films dont je leur parle, ils les ont vus à la télévision. A l'époque de cette programmation, une demi-heure avant* Cinema 2, *on avait créé* Cine-Magazine, *pour que le pays se rende que le cinéma portugais existait. Ce programme est toujours là, mais maintenant* [1993] *on ne peut le voir qu'à une heure du matin, et les gens qui le produisent sont devenus paresseux.*
*J'ai aussi commis le sacrilège par excellence à la télévision portugaise : retirer le feuilleton brésilien à l'heure de grande écoute de la 2ème chaîne.*
*Je sais que j'ai fait la meilleure programmation de cinéma jamais diffusée par la RTP, et je ne suis pas sûr qu'à l'époque on en ait pu trouver une autre d'égale qualité, même à l'étranger. J'ai montré des films que personne ne pouvait voir dans le circuit commercial. Des Godard. Pas mal de Straub. Des films de Rivette, Pialat, Doillon, Téchiné, Garrel. Les nouveaux metteurs en*

[48] Le talk-show est néanmoins introduit à la RTP, et donc au Portugal, en 1978, par un responsable de programmation du « groupe fondateur », Fernando Lopes : *« Fondamental, aussi, fut d'apporter au Portugal l'idée du talk-show comme aujourd'hui nous le connaissons – l'ancien* Zip-Zip *ne correspondait pas vraiment à ce modèle : ce fut* Directissimo, *de Joaquim Letria »* (« Entrever Fernando Lopes, 1996, op. cité).

*scène des pays de l'Est, Tarkovski, Mikhail Kov. En même temps, je montrais des Eisenstein, des Dovjenko, des Murnau. Des choses aussi fabuleuses que trois Griffith, une copie teintée de* Naissance d'une Nation, *une autre d'*Intolérance, *une troisième du* Lys Brisé. Les Rapaces *de Stroheim, et le* Napoléon *de Gance ont été aussi diffusés. Des films de jeunes metteurs en scène étrangers et même portugais dont les distributeurs portugais ne voulaient pas, je les achetais et j'en faisais des premières à la télévision »*[49].

***Des effets d'une certaine perduration du noir et blanc à la télévision***

Il faut signaler, en outre, que les émissions de la télévision publique sont restées en noir et blanc jusqu'au 7 mars 1980. Les films portugais qui, jusqu'à cette date, y étaient diffusés sans avoir encore connu la distribution en salles n'y étaient donc découverts qu'amputés de leurs couleurs, ce qui contribua à créer ou à alourdir des mésententes majeures entre films portugais et (télé)spectateurs portugais. Ce fut le cas, avec des conséquences considérables – comme nous l'avons vu[50] - pour un des chefs d'oeuvre du cinéma portugais, *Amour de Perdition, Mémoires d'une Famille,* de Manoel de Oliveira, montré en 1978 par la RTP, en épisodes, mais seulement sorti en salle, à Lisbonne, le 24 novembre 1979.

## *Le processus d'ouverture de la télévision au secteur privé*

La question de l'ouverture de la télévision au secteur privé fut d'abord posée, dès les années 1980, par l'Eglise catholique qui cherchait à obtenir des gouvernements de droite l'élargissement à la télévision *« du condominium Etat/Eglise que connaissait déjà la radio »*[51]. *Radio-Renascença*, la radio de l'Eglise [Radio-Renaissance, un des plus grands taux d'écoute du pays] fut co-fondatrice de la RTP, et a toujours espéré obtenir une chaîne de télévision.

Les réformes se sont accélérées après les élections qui donnèrent en 1987 la majorité absolue au PSD de Cavaco Silva : la disposition constitutionnelle gênante fut modifiée par le Parlement le 11 mai 1989 ; une « Haute Autorité pour la Communication Sociale » fut créée par une loi, votée par le Parlement le 8 mars 1990 ; l'ouverture de la télévision à l'activité privée, moyennant concours public, fut approuvée par le Parlement le 12 juillet 1990, dans une loi publiée le 30 Septembre ; le concours public, dont le règlement fut approuvé par le gouvernement le 27 décembre 1990, était ouvert au début de 1991.

Par la loi 21/92 du 14 août 1992, la télévision publique portugaise (RTP), après avoir perdu son monopole d'Etat, perdit son statut d'établissement public et devint société anonyme (de capitaux exclusivement publics, toutefois).

Après la création d'une Haute Autorité compétente pour l'audiovisuel, deux canaux hertziens furent attribués en février 1992 à l'exploitation privée.

Le premier fut cédé à un grand groupe de presse, le groupe *Sojornal*, dirigé par Francisco Pinto Balsemao, un ancien premier ministre, qui créa la *SIC,* « Société Indépendante de Communication », qui commença à émettre en octobre 1992, promettant alors 30% de production nationale. Au moment où il est candidat à l'attribution d'une chaîne privée, Francisco Pinto Balsemao est membre du conseil national du PSD, le parti gouvernemental ; il

---

[49] Entretien avec Alberto Seixas Santos, 1er août 1993.

[50] 2ème partie, chapitre 3, page 300.

[51] Mario Mesquita, « Les moyens de communication sociale », dans *Portugal, vinte anos de democracia*, dirigé par Antonio Reis, *Temas e Debates*, Lisbonne, 1996.

est propriétaire de l'*Expresso*, principal hebdomadaire du pays. Il présente une candidature fondée sur une mosaïque de groupes multimédia, dont 25% à la holding dont il est propriétaire majoritaire, 12,5% au circuit de cinémas *Lusomundo* et 15% à *Rede Globo*, le géant de la télévision brésilienne. Dès sa naissance, la SIC est donc liée d'une part au distributeur portugais des films commerciaux américains (*Lusomundo*), d'autre part au producteur brésilien de « tele-novelas » (feuilletons télévisés).

Le second est cédé à l'Eglise catholique, qui créa la TVI, « I » comme « *Igreja* » [Eglise], qui débuta ses émissions en février 1993, promettant 40% de production nationale. Le capital de TV-I, inférieur à celui de la SIC[52], vient à 24% de *Radio-Renascença*, à 20% de congrégations religieuses, à 12,5% de mouvements caritatifs de l'Union des miséricordes et à 10% de la Compagnie luxembourgeoise de télévision.

La création de deux nouvelles chaînes au Portugal va poser la question du partage du marché publicitaire portugais, que beaucoup d'experts estiment alors être taillé pour deux chaînes *« fortes sur le marché publicitaire »*, et non quatre. Et des responsables de la RTP, qui doit faire face à l'abolition par le gouvernement de la redevance télévisuelle, et dont la part du marché publicitaire en 1990 (44%) a baissé depuis 1987 (53%), ne manquent pas de faire part de leurs vives inquiétudes[53].

## 1.4. L'éviction de la figure du producteur et la revendication par les cinéastes d'un artisanat du cinéma

Le cinéma portugais se donne, dans cette séquence, dans l'évidence d'une histoire de réalisateurs, bien plus que dans celle d'une histoire de producteurs.

On verra, en même temps, que les questions de production n'en pèsent pas moins lourdement sur les « auteurs/réalisateurs », paradoxe que Joao Botelho exprime ainsi :

> *« Le cinéma, au Portugal, c'est si précaire ... Quand on fait un film, cela devient très lourd ... »*[54].

C'est le temps où les « auteurs/réalisateurs » prétendent, et peuvent, renvoyer le producteur à une stricte figure de comptable et de logisticien, et donc de le réduire au rôle *de fait* d'un directeur de production placé sous leur pouvoir, même si les génériques les mentionnent bien comme producteurs (par ailleurs flanqués d'un directeur de production).

Le producteur Paulo Branco des débuts, c'est-à-dire du tournant des années 1970 aux années 1980, c'est-à-dire aussi de l'époque où il suivait de très près les films et leurs tournages, ce qu'il cessa de faire quand il devint un important producteur européen, témoigne ainsi, en 1999, de ce qui était la nature de sa fonction à l'époque, consistant à *« donner des coups de main un peu partout »* :

---

[52] Le capital de départ de la SIC est de 6 millions de contos, contre 5 pour la TV-I (un million de contos vaut alors 40 millions de francs).

[53] « Télévision portugaise. Le PAP déchaîné », *Le Monde*, Paris, décembre 1991.

[54] Entretien avec Joao Botelho, 16 janvier 2003.

> *« La proposition* [qu'on me fit de devenir producteur au Portugal] *me plaisait. On m'a imposé un premier film,* Oxala, *d'Antonio Pedro Vasconcelos* [en fait c'est Vasconcelos qui propose à Paul Branco d'être producteur d'Oxala][55].
> *Le film est allé à Venise en 1979* [en fait, en septembre 1980]. *Je n'ai même pas pu faire le voyage car, sur le film suivant, j'étais à la fois directeur de production, assistant à la mise en scène* [ce film suivant, présenté au festival de Cannes en mai 1981, est *Francisca*, de Manoel de Oliveira ; le générique n'en crédite comme assistants à la mise en scène que Jaime Silva et Joao Canijo, ne mentionnant Paulo Branco que comme producteur exécutif] *et je donnais des coups de main un peu partout.*
> *Le Portugal manquait totalement de personnel. J'ai formé des équipes en associant quelques vieux techniciens à des jeunes de 18 à 20 ans, des gens de ma famille parfois, dont le seul diplôme était de vouloir travailler sur des films »* [56].

Et encore, en 2002 :

> *« Au début, j'étais moi-même toujours sur les tournages et je m'occupais de tout.*
> *[Le côté financier de la production, çà m'emmerdait. Je l'ai payé par quelques revers de fortune, des sociétés que j'ai perdues en route ; mais à l'époque je ne connaissais pas tous les méandres des mécanismes d'aide ...] »*[57].

Une telle situation - où le producteur « s'occupe de tout », où il n'accompagne pas le film au festival de Venise car il est réduit à la fonction *de fait* de directeur de production du film suivant, et donc où le réalisateur est seul à accompagner son film à Venise - est évidemment le produit, en matière de financement et de production des films, de la genèse singulière du système de mécénat, ensuite relayé et en quelque sorte stabilisé par un système étatique. Ces systèmes, que nous avons décrits, ont tous deux comme trait central de donner une grande place et une grande liberté à la figure de l'auteur/réalisateur, qui est constitué en interlocuteur quasi-exclusif de l'entité qui le finance « à fonds perdus » et qui reste le maître du projet du film.

Il y a en même temps, dans ces témoignages de producteur, une volonté de rappeler que cette présence polyvalente du producteur, comme producteur exécutif surtout, sur les tournages, est le début possible d'une prise de contrôle du producteur sur le « plan de travail ». On y sent néanmoins l'écho de la résistance de l'auteur. C'est le cas de Paulo Branco, évoquant en 2000 le tournage de *Francisca*, en novembre et décembre 1980, qui est son second film comme producteur[58] et sa première production avec Manoel de Oliveira :

---

[55] Le cinéaste Antonio Pedro Vasconcelos appelle Paulo Branco pour être co-fondateur de la société *V.O. Filmes* et lui propose d'être producteur, dans ce cadre, de son film *Oxala*, tourné en 1977-1980.

[56] Paulo Branco, hebdomadaire *Le Nouvel Observateur*, Paris, 20-26 mai 1999.

[57] Paulo Branco, hebdomadaire *Télérama*, Paris, 13 mars 2002.

[58] A l'exception d'un court-métrage produit pour Marguerite Duras, le premier long-métrage de Paulo Branco étant *Oxala*, d'Antonio Pedro Vasconcelos, en 1980.

*« J'ai tout fait. J'étais à mes débuts, j'avais des collaborateurs jeunes. Nous avons porté un coup au système de production qui existait alors, et c'est pourquoi j'ai du être présent moi-même. Le plan de travail a été fait presque entièrement avec ma collaboration ou par moi directement. Manoel disait toujours et dit encore :* - Je tournerai dans l'ordre qui te convient, du moment qu'il y a ce que je veux. *Il n'a jamais cherché à imposer un ordre de travail »*[59].

Une photographie de Joaquim Gabriel de Andrade Lopes, sur le tournage de *Francisca*, traduit bien, me semble-t-il, cette ambivalence des relations entre réalisateur et producteur, et cette volonté des « auteurs/réalisateurs » de ne pas être désaisis *« de ce qu'ils veulent »* : on y voit le réalisateur (Manoel de Oliveira) regardant le photographe sur un mode distant, réservé, presque mélancolique, pendant que le producteur (Paulo Branco) se tient derrière la caméra du tournage, l'œil sur l'œilleton de l'objectif[60], de sorte que le spectateur de cette scène photographiée est conduit à se demander si celui-ci est bien à sa place.

## *Ce n'est pas que les producteurs n'ont pas existé*

Ce n'est pas que les producteurs n'ont pas existé, ou qu'ils n'existent pas.

On peut tracer à grands traits le paysage de la production cinématographique portugaise de cette période, y dessiner quelques figures marquantes, sans toutefois chercher à limiter à ces seules figures l'activité de production qui a pris de multiples formes (y compris de petites sociétés de production) et qui a été incarnée par de multiples personnalités (y compris des francs-tireurs, par rapport aux principaux pôles de production)[61].

Le producteur du premier réveil du cinéma portugais, le « cinema novo » du début de la décennie 1960, fut Antonio da Cunha Telles, qui s'est alors lancé, à l'âge de vingt-cinq ans, dans la production de quatorze longs-métrages. Parmi ces films, on compte en premier lieu des films portugais qui, entre 1963 et 1968, engagent sept cinéastes différents, formant un ensemble dont les jeunes plus jeunes, à peine trentenaires, sont aussi les plus ambitieux et les plus doués[62] ; certains de ces films sont, pour toujours, des œuvres marquantes dans l'histoire du cinéma portugais : *Os Verdes Anos* [1963, Les Vertes Années, de Paulo Rocha], *Belarmino*, [1964, de Fernando Lopes], *Mudar de Vida* [1966, Changer de Vie, de Paulo Rocha].

Mais dans cette production Cunha Telles de l'époque, on compte aussi la co-production de cinq films français, longs-métrages surtout (de Pierre Kast, *Vacances portugaises*, et de François Truffaut, *La peau douce*, notamment) mais aussi courts-métrages, entre 1962 et 1964.

---

[59] Paulo Branco, propos recueillis par Maria Joao Seixas dans *Manoel de Oliveira* (numéro 12/13 de la revue *Camoes*, Lisbonne, Instituto Camoes, janvier/juin 2001)

[60] « Manuel de Oliveira e Paulo Branco durante a rodagem de *Francisca* (1981) ». Collection Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema. *Manoel de Oliveira* (numéro 12/13 de la revue *Camoes,* page 45.

[61] Comme Joaquim Pinto, au début des années 1990, avec *GER Filmes*, ou Armando Coroado, avec *Rosa Filmes*, dans la deuxième moitié des années 1990.

[62] Paulo Rocha (né en 1935), Fernando Lopes (né en né en 1935), Faria de Almeida (né en 1934), Antonio de Macedo (né en 1931), Carlos Vilardebo, Augusto Cabrita (né en 1923), Manuel Guimaraes (né en 1915).

C'est le premier l'indice de l'existence, dans l'histoire de la production cinématographique au Portugal, d'un axe luso-français, un axe qui est logistique et pas seulement culturel, et qu'on retrouvera plus tard, comme la courbe d'une spirale, au cœur de l'entreprise de production de Paulo Branco, ainsi que dans la spécialisation dans la production exécutive de films étrangers au Portugal du même Antonio Cunha Telles, après 1983[63].

***« Cinema novo », succès critique et non rencontre avec le public***

Les films portugais de cette période du « cinema novo » et de la production Cunha Telles, n'eurent pas le succès public conforme aux espérances des artistes et de leur producteur :

> *« Avec les premiers films du* cinema novo, *les réalisateurs voulaient atteindre le public, en faisant un cinéma authentique. On pensait qu'on allait faire un cinéma grand public, ce qu'on n'a pas obtenu. On a eu un succès d'estime, un succès d'auteurs. Au lancement des* Vertes Années [Paulo Rocha, 1963], *tous les écrivains portugais étaient présents. Une semaine après, le film quittait l'affiche. De ce point de vue, ce fut un mauvais moment pour le cinéma portugais »*[64].

Après cette production de *« quatorze films dans le cinéma portugais »*, Cunha Telles, découragé et endetté, *« au bord du tout ou rien, très déterminé à faire un film pour le public et jetant son va-tout »*, abandonna son activité de producteur. Sur le conseil de Joao Bénard da Costa, responsable pour le cinéma à la Fondation Gulbenkian, qui finançait la coopérative Centre Portugais de Cinéma (CPC), il intégra le CPC alors que cette coopérative de réalisateurs était déjà constituée : *« Tu dois y rentrer pour avoir la chance de faire un film »*.

Cunha Telles se tourna donc, avec succès commercial cette fois, vers la réalisation, avec son film *O Cerco* [1969, *Le Siège*], obtenant comme réalisateur la fréquentation que n'avait pas connu les films qu'il avait produits six ans plus tôt. Le mécanisme de ce succès, entre réception nationale et réception étrangère, ne nous est pas inconnu, avec les cas, examinés plus haut, d'*Amour de Perdition* et de *Tras-Os-Montes*, bien qu'il s'agisse ici d'un autre type de film et d'un autre contexte politique. En effet, *O Cerco* fournit un des exemples de films portugais que dans un premier temps *« tous les distributeurs et les salles ont refusé de sortir »*, distributeurs qui se ravisent après que le film ait reçu un bon accueil critique à l'étranger ; en l'occurrence, ici, après qu'à Paris un article très favorable soit paru dans *Le Monde,* et que *Elle* ait fait sa couverture sur Maria Cabral, la jeune actrice qui tient le rôle principal :

> *«* Le Monde *touchait les milieux évolués et* Elle *avait une forte pénétration au Portugal. Cet effet de l'extérieur a changé le destin du film au Portugal : il n'y a pas un seul magazine portugais qui n'ait fait sa couverture avec Maria Cabral, et le* Diario Popular *de Lisbonne a consacré ses pages centrales à des compte rendus de chacun de ses journalistes, soit dix ou quinze.*
> *Le film a tenu trois mois dans une salle à Lisbonne où les matinées et soirées étaient pleines, et il rapporté en bénéfices 50% de son coût de production »*[65].

---

[63] Mais les auteurs des films français que la production exécutive de Cunha Telles encadre actuellement au Portugal ne sont plus, en termes artistiques, de la qualité des Kast et des Truffaut.

[64] Entretien avec Antonio da Cunha Telles, 13 janvier 2003.

[65] Entretien avec Antonio da Cunha Telles, 13 janvier 2003.

Il se tourne ensuite vers la distribution avec sa société *Animatografo,* créée en 1970, se *« faisant distributeur »*, de son propre aveu, *« de façon forcée »*[66]. Il rénove alors, avec *Animatografo,* l'esprit et le catalogue de la distribution cinématographique au Portugal, en achetant et diffusant, à Lisbonne, des films du patrimoine cinématographique (Eisenstein, Renoir, Bresson, Vigo ...) comme du cinéma contemporain (Glauber Rocha, Sanjines, Tanner, Eustache, Bertolucci ...) qui ne faisaient pas l'horizon habituel de la distribution portugaise.

De cette activité de distribution, Cunha Telles dit aujourd'hui :

> *« J'ai voulu sortir les films que j'aime, récents et anciens, des films comme* Ivan le Terrible *que personne ne voulait sortir, parce qu'il était trop long, obligeant à une séance par jour, théâtral et en noir et blanc (j'ai eu un immense succès avec* Ivan le Terrible *!), comme* Antonio das Mortes, *de Glauber Rocha, ou* La Règle du Jeu, Mouchette, La Maman et la Putain ... *300 ou 400 films, qui m'obligèrent souvent, jusqu'en 1974, à essayer de négocier les coupures avec la censure, qui voyait dans les films, par exemple dans* Mouchette, *des choses qui n'existaient pas ».*

***Certains ont même œuvré, dès 1979, pour « un retour des producteurs »***

En février 1979, Antonio da Cunha Telles, qui est aussi devenu administrateur de la société *Tobis Portuguesa* (les studios, équipements techniques et laboratoires où se fait, à Lisbonne, le cinéma portugais), entre comme administrateur à l'Institut portugais du cinéma, fonction dans laquelle il va rester un an[67].

Convaincu que *« la Gulbenkian et la révolution ont abouti à un cinéma portugais très subventionné dans lequel tout le pouvoir est donné aux réalisateurs »*, que *« le cinéma était en train de disparaître »* et qu' *« il fallait un retour des producteurs »*, il aborde cette fonction avec une volonté, très précise et très déterminée, de rationalisation de la production des films :

> *« Il y avait beaucoup d'argent à l'Institut, avec le système de la taxe additionnelle de 15% sur la billetterie. Ces immenses recettes étaient traitées sans aucun souci, comme une caisse sans fin. Quand je suis entré à l'Institut (après Alberto Seixas Santos), la situation était catastrophique : il y avait trente-six films arrêtés. Quand j'en suis sorti, il n'y en avait plus que quatre à l'arrêt ».*

Le système marginalise alors effectivement la fonction de producteur. Par exemple, le plan de production de l'IPC de 1977, par exemple, sur 14 longs métrages subventionnés, attribue huit de ces subventions à des coopératives de cinéastes, en attribue trois directement au réalisateur sans truchement d'une coopérative ni d'un producteur[68], et seulement trois à des

---

[66] Entretien avec Antonio da Cunha Telles, 13 janvier 2003.

[67] Comme on l'a vu (page 397), Cunha Telles n'a pas eu dans son parcours qu'une activité de producteur ; il a une tradition de fréquentation des institutions qui remonte au régime antérieur.

[68] C'est le cas d'Antonio Reis et Margarida Cordeiro (pour *Dezembro,* qui deviendra *Ana*), de Lauro Antonio (pour *Manha Submersa*) et d'Antonio Campos (pour *Historias Selvagens*).

producteurs privés, dont la société *Animatografo*, c'est-à-dire Antonio da Cunha Telles/producteur lui-même, pour un projet de film d'Antonio da Cunha Telles/réalisateur[69].

Cunha Telles/administrateur de l'Institut Portugais de Cinéma impose un producteur aux cinéastes, selon le principe « pas de producteur, pas d'argent » :

> *« Les deux mesures que je prends quand j'arrive à l'IPC sont les suivantes : d'abord, j'en finis avec l'idée que l'IPC était un centre de production, dans le sens technique de la production (il y avait par exemple des tables de montage) ; ensuite, je veux un producteur dans chaque film. J'impose l'idée selon laquelle sans producteur il n'y a pas d'argent, l'idée qu'il fallait quelqu'un à pouvoir mettre en prison si les choses tournaient mal »*[70].

Ces deux mesures (en finir avec l'IPC en tant que centre de production ; vouloir un producteur dans chaque film) sont liées puisque avait été formé, à l'Institut portugais du cinéma, dans la période révolutionnaire, en juin 1974, un « noyau de production » intégré dans ce qu'on appelait des *« unités de production »*, qui se substituaient à la figure du *« producteur privé »*, comme l'expose Luis de Pina[71] :

> *« [Ce système avait été justifié au début, par l'idée de] protéger les travailleurs du secteur de la menace du sous-emploi*[72]*, mais de fait se dirigeait vers la nationalisation du cinéma et, de cette manière, vers une prise de contrôle de l'activité par l'Etat* (...).
> *Les nouvelles* unités de production *remplaçaient, de fait, la figure du producteur privé, alors en pleine crise, et étaient placées sous la dépendance administrative du noyau de production, vrai service qui oriente et coordonne l'action de ses travailleurs à l'intérieur de l'Institut.*
> *Etait ainsi consommée la nationalisation des secteurs productifs, mais les secteurs de la distribution et de l'exploitation, paradoxalement, résistaient à cette idée, démontrant une convergence d'attitudes entre patrons et travailleurs, peut-être par crainte de salles vides après la nationalisation »*[73].

---

[69] Pour le projet *Esboço para uma vida*. Les autres producteurs privés sont Joao Martins, pour le réalisateur José de Sa Caetano *O Delfim*), et Bourdain de Macedo, pour le réalisateur d'ancien régime Jorge Brum do Canto (*O primeiro crime de Simao Bolandas*). Les deux premiers films ne seront pas réalisés, et la réalisation du troisième dura de 1978 à 1984.

[70] Entretien avec Antonio da Cunha Telles, 13 janvier 2003.

[71] Luis de Pina, 1984, op. cité.

[72] Quelques entreprises de production sont occupées, comme les *Produçoes Perdigao Queiroga* le 26 avril 1975 et *Planigrafe*, le 8 août 1975. Les deux autorités de tutelle de l'IPC, *« le commandant Correia Jesuino, nouveau ministre de la Communication sociale, et l'ingénieur Pinto Leite [Directeur général de la Culture populaire et des Spectacles] donnent des instructions, nécessairement centralisatrices, quoique visant des objectifs concrets, comme le* 'plein emploi des travailleurs' *très affectés par la crise »* et assigne au nouveau plan de production de l'IPC *« deux objectifs clairs : l'adéquation du* 'parc filmique portugais' *au moment révolutionnaire qui traverse le Pays et son placement au service des classes travailleuses »* (Luis de Pina, 1984, op. cité).

[73] Luis de Pina, 1984, op. cité.

Précisons, face à cette interprétation par la « nationalisation » étatique des moyens de production du cinéma, à la fois pour des raisons de contrôle économique et de contrôle politique de l'Etat sur l'activité cinématographique, que les cinéastes s'opposent alors à cette politique gouvernementale (relayée par ailleurs dans des organisations professionnelles), et que leurs raisons de ne pas passer par la figure du « producteur privé » sont de nature différente, qu'ils veulent produire dans le cadre de leurs coopératives, ou qu'ils veulent produire eux-mêmes.

***En finir avec le double héritage de « la Gulbenkian et de la révolution »***

En 1979, Antonio Cunha Telles, représentant de cette figure, déchue dans la période, du « producteur privé », dont il a été un brillant représentant dans la première moitié des années 1960, organise donc le « retour des producteurs » :

> *« Et j'organise un plan de production, par arrêté ministériel signé de* [l'écrivain et poète] *David Mourao Ferreira, le ministre de la Culture, un plan qui appuie le retour vers la fiction : on avait des documentaires sur la révolution, mais aucune fiction.*
> *Le cinéma était en train de disparaître.*
> *Il fallait un retour des producteurs. La Gulbenkian et la révolution avaient abouti à un cinéma portugais très subventionné (la Fondation Gulbenkian subventionnait à 100% !), dans lequel tout le pouvoir était donné aux réalisateurs »*[74].

Notons que Paulo Branco, qui devient producteur en cette même année 1979, pour s'affirmer ensuite comme le producteur des « auteurs/réalisateurs », surtout dans les années 1990, ne dit pas autre chose, quand il est invité à considérer rétrospectivement (ici en 2002) cette période qui a précédé les débuts de son parcours de producteur :

> *« Il n'y avait pas de véritable responsable vis-à-vis des subventions d'Etat. Des films entamés avec l'argent public ne se terminaient pas, et il n'y avait personne pour rendre des comptes »*[75].

Mais la politique tentée pendant cette année 1979 par le producteur Cunha Telles à la tête de l'Institut Portugais de Cinéma, est sans nul doute la première en même temps que la radicale tentative d'en finir avec le double héritage *« des années Gulbenkian et de la révolution »* :

> *« Il fallait en finir avec les habitudes des années Gulbenkian - 80% du financement du film en financement sélectif, c'est-à-dire sur la base de la décision d'un jury, et non en financement automatique, c'est-à-dire sur la base des entrées en salle d'un précédent film - qui ont donné un cinéma qui devient un produit d'érudition, et rien d'autre »*[76].

---

[74] Entretien avec Antonio da Cunha Telles, 13 janvier 2003.

[75] « Le joueur », entretien de Paulo Branco avec Laurent Rigoulet, *Télérama*, 13 mars 2002.
Sur cette proximité de vues, entre le producteur issu des années 1960 (Antonio da Cunha Telles) et le producteur qui surgira des années 1980 (Paulo Branco) quant à « l'irresponsabilité financière » des cinéastes qui régnait à la fin des années 1970, voir plus loin (pages 419 et 516).

[76] Entretien avec Antonio da Cunha Telles, 13 janvier 2003.

Et Cunha Telles d'ajouter (on est en 2003) :

> *« C'est un cycle qui a commencé là* [avec « les années Gulbenkian et la révolution »], *et qui est en train de finir de nos jours »*[77].

A partir de 1983, Antonio da Cunha Telles est redevenu producteur, dans le cadre d'*Animatografo* (qui réduit alors son activité de distribution) et, avec Maria Joao Mayer, de la *Companhia de Filmes do Principe Real* (rachetée en 1992 à un cinéaste). Il s'est surtout spécialisé dans la production exécutive, et cela dans deux voies : d'une part, l'activité extrêmement rémunératrice de la production exécutive de films étrangers tournés au Portugal, et notamment français ; d'autre part, la production exécutive des téléfilms de la SIC, la plus puissante des chaînes privées. Nous reviendrons sur ce point dans le second chapitre.

***Les prémisses des entreprises de production qui feront l'après 1990***

Pour voir ensuite émerger, du côté du « cinéma d'auteur », une nouvelle entreprise relativement stabilisée de production, il faut ensuite attendre Paulo Branco (né en 1950), qui apparaît en 1979 (cette même année où Cunha Telles veut *« un producteur derrière chaque film »*) avec la société *V.O. Filmes*, qu'il co-fonde avec le cinéaste Antonio Pedro Vasconcelos. Cette nouvelle entreprise de production intervient après l'échec d'une coopérative, *Artistas Associados*, regroupant quelques figures centrales de réalisateurs : Manoel de Oliveira, Joao Botelho, Paulo Rocha, Antonio Pedro Vasconcelos.

En ce sens, *V.O Filmes*, qui sera une aventure de trois années (en 1983, c'est la faillite) apparaît encore comme une figure de transition, qui semble se situer entre la coopérative d'auteurs (du type du CPC) et l'*entreprise* de production (du type du groupe Branco aujourd'hui). V.O Filmes apparaît dans un moment clé du point de vue de l'affirmation de leur liberté par les réalisateurs, comme le souligne Joao Botelho :

> *« L'année 1981 est une année importante, où le cinéma a commencé à emprunter d'autres directions, déjà ouvertes par l'*Amour de Perdition *d'Oliveira* [1976-1977] *: primat du texte, des textes importants de la culture portugaise, et sur la forme, enregistrement du théâtre. On commençait à affirmer une conception que le cinéma est en train de perdre : il y a les images, il y a les sons, on peut montrer la physique du cinéma.*
> *Cette année-là, sortent* Francisca [d'Oliveira], Conversa Acabada [de Botelho] *et* Silvestre [de Joao César Monteiro], *tous produits par V.O. Filmes.*
> *Avec ces trois films on est allés à Cannes (à la Quinzaine des réalisateurs, Oliveira et moi), à Venise (Joao César Monteiro) et à Rotterdam (moi), puis partout dans le monde. Suivra de près* L'Ile des Amours [1982] *qui finalement fut produit par Paulo Rocha lui-même »*[78].

Dans ce désir de liberté, les réalisateurs pensent encore pouvoir prolonger l'idée de structures coopératives, mais cela ne fonctionne plus :

---

[77] Entretien avec Antonio da Cunha Telles, 13 janvier 2003.

[78] Entretien avec Joao Botelho, 16 janvier 2003.

> *« Ce regroupement de projets s'était formé dans le cadre de* Cineastas associados, *une sorte de reprise du schéma du* Centro Português de Cinema *qui avait réveillé le cinéma portugais au début des années 1970. Cette coopérative* Cineastas associados, *qui regroupait Oliveira, Rocha, Antonio-Pedro Vasconcelos, Jorge Alves da Silva et moi, avait obtenu l'appui de la Fondation Gulbenkian en 1978.*
> *Cela a duré moins d'un an, et cela a été remplacé* V.O Filmes, *où Vasconcelos nous a apporté Paulo Branco : Vasconcelos tournait son propre film,* Oxala [1981] *et comme l'argent lui manquait, il fit venir Paulo Branco avec* V.O. Filmes *pour produire son film »*[79].

*« Vasconcelos* [cinéaste] *nous a apporté Branco* [producteur] », dit le cinéaste Botelho. Dans ses derniers entretiens publiés, Paulo Branco déclare avec récurrence que c'est le producteur et président de l'Institut Portugais de Cinéma, Antonio da Cunha Telles, qui l'a dirigé vers l'activité de production au Portugal, et non le cinéaste Antonio Pedro Vasconcelos, dont il minore le rôle dans cette conversion de la direction d'une salle parisienne à l'activité de producteur :

> *« Cunha Telles lui-même est venu en France* [Branco y dirigeait la salle de cinéma Action-République depuis octobre 1977] *me demander de devenir producteur. A l'époque, il était président de l'Institut Portugais de Cinéma.*
> *Il est venu me dire :* 'Nous avons besoin de producteurs au Portugal. Actuellement, le système fonctionne ainsi : on commence les films, puis les réalisateurs les interrompent en attendant que l'Etat ajoute de l'argent. Nous avons besoin d'en finir avec ce système, et de producteurs qui prennent leurs responsabilités financières par rapport à l'Etat' »[80].

Ce ne sont que les débuts, dans la production, de Paulo Branco[81] qui connaîtra dans les années 1990 une ascension comme une figure difficilement contournable de producteur chez les « auteurs/réalisateurs » portugais, sur la politique de laquelle nous reviendrons dans le second chapitre.

Construisant son activité de producteur entre Portugal et France, partageant chaque semaine entre Lisbonne et Paris, et sachant jouer, en aventurier « bi-national » des affaires,

---

[79] Entretien avec Joao Botelho, 16 janvier 2003.

[80] « Con lui non si poteva barbare », propos de Paulo Branco recueillis par Simona Fina et Roberto Turigliatto, Lisbonne, 21 septembre 2000, *Manoel de Oliveira*, Torino Film Festival, Turin, 2000. Voir aussi *Le Nouvel Observateur* du 20-26 mai 1999, *Télérama* du 13 mars 2002, ainsi que *Manoel de Oliveira*, Instituto Camoes, Lisboa, 2001 :
*« Entretemps, Antonio da Cunha Telles qui était président de l'Institut portugais de cinéma m'a défié de devenir producteur ».*
Dans ce dernier entretien, Paulo Branco rappelle en même temps que son *« unique passage pour le cinéma fut celui du contact avec Antonio Pedro Vasconcelos et le tournage de Perdido por Cem »*, le premier long-métrage Antonio Pedro Vasconcelos (sorti en avril 1973, et tourné de mars à septembre 1971) dont Paulo Branco fut un des six assistants de production.

[81] Après sa rupture avec Vasconcelos, qui n'apparaît déjà plus, en 1981, aux génériques de *Francisca* et de *Silvestre*, Paulo Branco fait cavalier seul. Paulo Branco insiste aussi sur le fait que, pour sa première collaboration de producteur avec Manoel de Oliveira (*Francisca*), le contrat avec l'artiste précisait qu'il était le seul producteur (*Manoel de Oliveira*, 2000, Turin, op. cité).

avec les divers registres nationaux et européens de l'appui financier au cinéma, Paulo Branco réussira plus tard à constituer un axe très important de production, portugaise mais aussi européenne, subtilement adossé sur cette double implantation en même temps que sur une intégration entre activité de production et activité de distribution : à Lisbonne (*Filmargem*, puis *Madragoa Filmes* et *Clap Filmes* pour la production, liées à *Atalanta Filmes* pour la distribution et *Medeia Filmes* pour l'exploitation) et à Paris (*Hors-Champ*, *Les Films du Passage*, puis *Gemma* et *Gemini Films*).

Au prix de faillites successives de ses sociétés de production (jusqu'à celle, récente, des activités de distribution et d'exploitation de son groupe *Madragoa Filmes)*, par rapport auxquelles il s'efforce à chaque fois de rebondir, il deviendra ce qu'on appelle un « important producteur européen » : entre 1989 et 2003, Paulo Branco a été producteur de 121 films, dont 62 films portugais et 59 films français (ou franco-suisses), et producteur associé de douze films, pour l'essentiel des co-productions françaises avec l'Allemagne ou avec l'Espagne. Il a été le producteur de tous les films de Manoel de Oliveira tournés par ce cinéaste entre 1980 et 2003.

Du côté du cinéma qui nourrit des velléités d'industrie, il faut attendre 1988 (et donc la fin de la période qui nous intéresse ici) avec la création de MGN Filmes, dirigée par Tino Navarro (né en 1954).

Entre 1988 et 2003, Tino Navarro, qui est également producteur de spectacles musicaux, a été le producteur ou le co-producteur de vingt films, dont dix-sept films portugais, parmi lesquels on compte les principaux succès de billetterie du cinéma portugais des années 1990 (*Adao e Eva*, *Adeus Pai*, *Tentaçao*, *Zona J*) [82], mais aussi les principaux revers de billetterie du début des années 2000 (*Inferno*, *A Bomba*, *Portugal S.A.*)[83].

La production au Portugal s'est progressivement concentrée autour de ces deux pôles, le pôle Paulo Branco représentant en 2003 environ 85% de la production de films portugais.

Mais l'ascension de ces deux nouvelles figures de producteurs, Paulo Branco du côté des « auteurs » et Tino Navarro du côté du « grand public » concerne donc avant tout notre seconde séquence (1990-2004) et nous y reviendrons donc dans le chapitre suivant.

### *Une culture de l'absentement du producteur*

Pendant un temps, et notamment dans cette séquence 1974-1990 que nous examinons ici, les producteurs, quand ils existent, sont placés sous la contrainte d'une culture dominante, chez les cinéastes, qui, au nom de « l'artisanat » et de la « polyvalence extrême », et au prix de la « précarité », vise à les éloigner, voire à les absenter, en tout cas au sens du pouvoir que le producteur, en régime de production habituel, exerce sur le film et sur la création, ce que le cinéaste Botelho exprime ainsi, en 2003 :

---

[82] *Adao e Eva*, 254.925 spectateurs (1995, 3ème rang sur la période 1980-2001), *Adeus Pai*, 100.461 spectateurs (1996, 10ème rang), *Tentaçao* (1997, 361.312, 1er rang), *Zona J* (1998, 246.073, 4ème rang).

[83] *Inferno* (1999), *A Bomba* (2001), *Portugal S.A.* (2003).
Produit trois ans après *Zona J*, le film *A Bomba*, du même réalisateur, Leonel Vieira, sort en janvier 2003 sur 29 écrans du circuit *Lusomundo* et plafonne à 23.099 spectateurs, soit environ dix fois moins que le résultat moyen escompté par son producteur, et à peine quatre fois plus que les deux films que Manoel de Oliveira a réalisés cette année-là : le long métrage *O Principio da Incerteza* [Le Principe d'Incertitude], 6150 spectateurs (sur 6 écrans) et le moyen métrage *Porto da Minha Infância* [Porto de mon Enfance], 6178 spectateurs (sur 3 écrans).

> « [Par opposition à la période antérieure au 25 avril,] *la censure est désormais seulement économique : c'est l'artisanat, la polyvalence extrême, la précarité. Et aussi, chose très importante, l'absence de producteur, au sens où le producteur de nos films n'était qu'un comptable, qui gérait l'argent, mais n'avait aucun pouvoir de création. Nous étions alors les auteurs de la politique – ce qui n'était pas « la politique des auteurs » - ! »*[84].

Le même, en 1991, utilisant déjà un temps grammatical passé quand il évoque *« la chose sans prix »* qu'était l'absence de producteurs et *« la chose sacrée »* qu'était l'auteur, explique que l'heure est alors à la « résistance » contre les nouvelles prétentions des producteurs, qui veulent :

> *« des co-productions, avec des acteurs de nationalités différentes, qu'il faut doubler, et des séries à un million d'escudos, soit dix à vingt fois le coût d'une production portugaise* (...).
> *Il s'agit d'organiser la résistance. Il faut résister au producteur. Il demande une actrice espagnole ? Il faut lui dire : non, je veux une actrice portugaise amateur. Il veut doubler ? Il faut lui dire : non, je veux du son direct. On va le faire.*
> *Ce n'est pas seulement la résistance aux intentions des pouvoirs portugais qui veulent en finir avec la singularité cinématographique portugaise, c'est la résistance du cinéma mondial. Parce qu'ici on possédait une chose sans prix : l'absence de producteurs. L'auteur, ici, était une chose sacrée. Ce qui a donné des résultats irréguliers, mais c'était notre richesse : cet amour pour la liberté »*[85].

Les *« auteurs de la politique »* affirment donc leur *« amour de la liberté »*, mais le producteur lui-même, s'il existe, est encore contaminé par cette atmosphère de liberté, comme le dit le producteur Paulo Branco en évoquant le milieu des années 1980. Il constitue donc une menace moindre devant l'exigence de liberté des auteurs, car il n'anticipe alors pas, comme ce serait le cas aujourd'hui, sur le goût et les attentes supposées du public :

> *« A l'époque, il n'y avait pas de pression forte de la part du public, un producteur avait plus de liberté. C'est une fois le film achevé que la bataille commençait pour qu'il atteigne un public »*[86].

***Une culture de l'artiste/artisan qui puise dans des origines multiples***

Cette culture de l'absentement du producteur qui s'est affirmée dans cette atmosphère d'Avril procède de successives expériences, qui ont pris place dans le cinéma portugais entre

---

[84] Entretien avec Joao Botelho, 17 janvier 2003. « Politique des auteurs » est une allusion à la ligne, à la fois ligne d'orientation critique et mot d'ordre pour l'action des cinéastes, qui fut portée par le groupe de la Nouvelle Vague française et la rédaction des *Cahiers du Cinéma* au moment de la Nouvelle Vague.

[85] Entretien avec Joao Botelho, 1er août 1991.

[86] Paulo Branco, propos recueillis par Roberto Turigliatto et Simona Fina, dans *Manoel de Oliveira*, 2000, op. cité.

1963 et 1975 : l'expérience de l'échec de solution commerciale aux initiatives du « cinema novo » (1963-1966), l'expérience du Centre Portugais de Cinéma (1969-1974), puis l'expérience des coopératives nées du 25 avril (1974-1980), c'est-à-dire ce double héritage des « années Gulbenkian » et de la révolution, dont il était question plus haut.

Les films sont très souvent, dans la période 1974-1990, produits par le réalisateur lui-même, avec un groupe d'amis, ou produits dans un cadre coopératif. Le cinéaste aspire à contrôler la production de son propre film.

Au producteur, le cinéaste préfère le directeur de production, qui prend en charge, sous sa conduite, les problèmes liés à la production.

C'est par exemple le cas de Paulo Rocha qui, avec sa société *Suma Filmes*, s'efforce de s'autonomiser de la tutelle d'un producteur : depuis l'échec commercial de la première entreprise de production Cunha Telles, au début des années 1960, il n'a rallié aucun des pôles de production qui se sont constitués dans le cinéma portugais, et s'efforce de s'attacher le service empathique et fidèle de directeurs de production. Mais cela ne l'a mis finalement à l'abri ni de déconvenues dans les alliances tissées avec des co-producteurs étrangers, français notamment (successivement celui du film *Les Montagnes de la Lune*, 1987, puis celui de ses films *Le Fleuve d'Or,* 1997 et *A Raiz do Coraçao*, 2000), ni de déconvenues dans la production au Portugal même.

Cette culture de l'absentement du producteur a aussi pour origine la légitimité, aux yeux des « auteurs/réalisateurs » de la posture d'artiste de Manoel de Oliveira qui a été, par la force des choses, le producteur de ses propres films, quand les moyens de production de l'Etat salazariste lui étaient refusés, et qui, au regard de ses cadets de toutes générations, incarne prestigieusement, la figure *« solitaire »* du cinéaste artiste et artisan, à la fois producteur et monteur des films qu'il met en scène.

C'est cette représentation en artiste total qu'exprime cet extrait d'un texte de Paulo Rocha, texte de présentation de son documentaire *Oliveira, l'Architecte* [1993][87], où l'artiste Oliveira des *« temps héroïques » d'un « cinéma sans polissage industriel, direct et* 'imparfait' *»* est rapporté à l'image d'un Picasso. Le cinéaste, figure d'un art supposé collectif, mais *« seul à la caméra » et « filmant sans équipe »*, est rapporté à la figure solitaire du peintre :

> *« Je voulais surtout faire converser le Manoel/Manchot de* La Chasse, *le Judas de l'*Acte du Printemps, *le conducteur de bœufs de* Travail Fluvial, *le bateau noir du* Peintre et la Ville, *autant d'images du nord* [du pays] *et des temps héroïques, dans lesquels Manoel, réalisateur inconnu, solitaire et seul à la caméra, filmait sans équipe, et sentait son poing trembler, le regard hésitant au milieu du plan, tâtant les pulsations des corps et les dilemmes de la conscience. Images rudes, impressions digitales, marques au feu d'un cinéma sans polissage industriel, direct,* 'imparfait' *et obstiné comme un trait de Picasso ».*

Cette importance contemporaine de l'image d'Oliveira comme « artiste total » des temps « primitifs » influence jusqu'à Pedro Costa, dans la figure actuelle de « cinéaste seul » qu'il a redessinée, revient, comme en spirale, à la figure d'un cinéma « art solitaire », qui ne manque pas, en un sens, d'évoquer l'art si peu collectif de l'Oliveira des origines (excepté *Aniki-Bobo*,

[87] Paulo Rocha, texte de présentation de *Oliveira l'Architecte*, 14 octobre 1993, à la Cinémathèque Portugaise.

1942, un film « de maison de production », dûment planifié à la manière des productions Antonio Lopes Ribeiro des années 1940 ).

Pedro Costa, insistant sur le modèle de polyvalence artisanale que représente pour lui l'Oliveira des débuts, rappelle son talent de monteur :

> « *Oliveira, c'était* les films d'avant. *C'est comme quand on parle de Godard, on dit toujours que* c'était mieux avant (...). *Et je me souviens qu'Oliveira était un grand monteur* »[88],

Et en même temps dit sa dette, dans les années 1980, à la figure, plus proche de lui, de Paulo Rocha comme artiste/producteur :

> « *Ce qui m'intéressait dans cette histoire de* L'Ile des Amours [1978-1982], *c'était l'effort de titan de Paulo Rocha de monter un tel projet. Il n'avait pas les moyens de financer ce qu'il avait en tête : le Japon, Camoes, les bateaux, des milliers de figurants, des pirates, Macau ... Cette espèce de délire, comment il a trouvé une forme qui soit compatible avec l'argent dont il disposait ... cela m'intéressait beaucoup.*
> *Ce n'est plus le cas avec ces films qui sont des espèces de mise en scène dans des châteaux à trois sous, et qui ne sont que çà : une pauvreté idéologique, formelle, cinématographique.*
> *Le côté* producteur *de Paulo Rocha m'intéressait beaucoup, car il générait de l'intelligence formelle : c'était formellement riche* »[89].

***« Aventures de production » et atmosphère de catastrophe***

Toutes ces « espèces de délire », toutes ces « aventures de production » sont loin d'avoir tourné à la catastrophe, mais, pour un certain nombre de cas, elles ont connu le risque de dilatation du temps dans l'aboutissement des films, exposant ces derniers à toutes sortes de conséquences et de complications : interruption du film, faute d'argent, pendant ou après le tournage ; reprise du projet par un producteur dans de mauvaises conditions ; vieillissement ou disparition d'acteurs ...

Plusieurs grands films portugais, immédiatement reconnus comme des œuvres majeures à l'étranger, dès leur présentation en festival, ont connu de telles aventures de production.

Pour ne prendre que deux exemples dans cette séquence 1974-1990, citons *O Bobo* [1987, Le Bouffon], de José Alvaro Morais (primé avec le Léopard d'Or du festival de Locarno en 1987), ou *Amor de Perdiçao* [1978, Amour de Perdition] de Manoel de Oliveira, qui ont connu des processus complexes de production qui n'ont pu se régler que sur de longues périodes.

Trois ans pour *Amour de Perdition*, qui a été *« un cauchemar »*, rappelle Joao Botelho, qui a assisté à son tournage :

> « *Monsieur Oliveira contre tous ! Personne ne voulait produire* Amour de Perdition. *Cela a duré trois ans, dans des conditions insupportables* (...). *Et*

[88] Entretien avec Pedro Costa, 5 décembre 2002.

[89] Entretien avec Pedro Costa, 5 décembre 2002.

*pourtant,* Amour de Perdition *est un des grands films d'Oliveira et de tout le cinéma portugais »*[90].

Le film *Le Bouffon*, commencé avec une très faible subvention en 1979, fut arrêté pendant plusieurs années, entre 1980 et 1987, ces deux dates indiquant le temps qui s'est écoulé entre les premières scènes du film et les dernières scènes qui ont été tournées :

> *« J'avais reçu* [du CPC, Centre Portugais de Cinéma, dont *Le Bouffon* fut le dernier projet] *une subvention minimale. J'avais à choisir entre ne pas faire le film ou me débrouiller avec les 3500 contos*[91] *qu'on m'avait donnés. J'ai décidé de me débrouiller. A cette époque c'était l'unique source de financement. Plus tard, j'ai eu une petite subvention de la Fondation* [Calouste Gulbenkian] *et deux suppléments de l'IPC* [l'Institut Portugais du Cinéma], *parce qu'à l'évidence les 3500 contos n'étaient pas suffisants »*[92].

> *« J'ai du arrêter le film parce que je n'avais pas d'argent pour continuer. Presque tout était filmé (...) quand j'ai repris le film en 1985. J'avais un directeur de production qui faisait des miracles, et qui a réussi des choses extraordinaires, Henrique Espirito Santo. J'avais commencé un film subventionné par le CPC, une subvention qui, même à l'époque, était ridicule, mais j'avais du sortir du CPC pour faire le film.*
> *C'est pour cela que le film a été arrêté et c'est un refrain journalistique de dire que le film a mis sept ans pour être réalisé. Non, le film a été arrêté pendant sept ans. Le film a commencé, la production a été ouverte, le film a été tourné, et ensuite l'argent a manqué. Et jusqu'à ce que je réussisse à trouver l'argent pour le montage et pour la post-production, se sont passées six ou sept ans.*
> *C'est un cliché absolu que je sois resté sept ans au montage du film, comme si je l'avais travaillé centième de photogramme par centième de photogramme. C'est une pure invention.*
> *La vérité, c'est que le film était bloqué dans les coffres de la* Tobis Portugusesa *et qu'alors je n'y avais plus accès »*[93].

Les exemples d'*Amour de Perdition* et du *Bouffon* illustrent ce que Pedro Costa (cité plus haut) appelait « *la malédiction qui a frappé l'ensemble des bons films faits* [au Portugal] *depuis trente ans »,* même si Pedro Costa pensait sans doute d'abord à *L'Ile des Amours* [1978-1982], de Paulo Rocha, qui fut une *« aventure de production »* d'au moins quatre ans, et aux films d'Antonio Reis :

---

[90] Joao Botelho, « Uniamoci nella dissidenza », 1999, op. cité.

[91] Dans un autre entretien, plus récent le cinéaste dit 1500 contos, et non 3500 : « Conversa com José Alvaro Morais », de septembre 2002, Saguenail, dans *Reinos Desencantados*, Santa Maria de Feira, 2005.

[92] José Alvaro Morais, « Ume filme espelho », entretien avec M.S. Fonseca, *Expresso*, Lisbonne, 5 janvier 1991.

[93] « Conversa com José Alvaro Morais » (2002), 2005, op. cité.

*« Dans les cas les plus extrêmes, cela a donné de purs délires, des œuvres absolument uniques qui risquent tout dans la tension entre obsession, audace et argent. Qui font forme cinématographique de cette tension même »*[94].

Cette *« histoire d'aventures de la production »* se décline alors en des histoires en spirale dans les liens entre réalisateur et producteur (avec les essais répétés d'alliances nouvelles) autant qu'à la figure du réalisateur maître de sa propre production (elle aussi tentation sans cesse rejouée).

***Histoire en spirale des relations entre réalisateur et producteur***

Suivons par exemple, sur ce registre précis du rapport à la figure du producteur, le déroulement de la carrière de Joao Botelho, qui est exemplaire de ce type de liens en spirale. Spirale au *double* sens :

- où on voit le cinéaste aller et revenir, en dehors des cas spécifiques de commande d'une institution particulière, entre la propre production de ses propres films, et l'adossement de la production du film sur un producteur.
- où, quand le cinéaste cesse de s'en remettre à lui-même sur la question de la production, il oscille entre deux pôles de production, sans jamais se résoudre à entrer dans une relation vraiment stabilisée avec un unique producteur de référence.

Le cinéaste Botelho fait son premier long-métrage *Conversa Acabada* [1980-1982[95], Moi, l'autre] dans le cadre de *V.O. Filmes*, avec Antonio-Pedro de Vasconcelos.

Il créé sa propre maison de production, *Produçoes Off*, pour faire son second long-métrage, *Um Adeus Português* [1985-1986, Un Adieu Portugais]. Il est encore son propre producteur pour son troisième long-métrage, *Tempos Dificeis. Este Tempo* [1987-1988, Temps Difficiles], avec l'appui anglais, pour cette adaptation d'un roman de Charles Dickens, de *Artificial Eye Productions*. En 1992, sur commande et avec l'appui financier de la Télévision portugaise, il réalise un des quatre moyens-métrages de la série « Les Quatre éléments » (il a choisi l'air), *No Dia dos Meus Anos* [1992, Le Jour de mon Anniversaire].

Dans le même temps, il a vendu sa société de production, *Companhia do Principe Real*, installée dans le Bairro Alto, au producteur Antonio da Cunha Telles. Il troque donc la valeur de sa propre société de production contre une partie du financement du film suivant, le long-métrage *Aqui na Terra* [1992-1993]. En 1994, il réalise le moyen-métrage *Três Palmeiras* [Trois Palmiers] dans le cadre d'une commande particulière de Lisbonne, 1994, capitale européenne de la culture (projet qui engage trois cinéastes, qui doivent chacun raconter une histoire se tenant sur 8 heures de la vie de Lisbonne).

Il quitte ensuite Antonio da Cunha Telles pour rejoindre le groupe de Paulo Branco (Madragoa Filmes) qui va produire son film suivant, *Trafico* [1998, Trafic], un long-métrage.

Il redevient son propre producteur pour produire deux films, un court-métrage situé dans le cadre de la commémoration des 25 années du 25 avril, *Se a Memoria Existe ?* [1999, Si la Mémoire Existe] puis un long-métrage de fiction, *Quem es-tu ?* [2001, Qui es-tu ?] : il re-crée pour l'occasion une société de production *39 Graus* [39 Marches], qui existe toujours. Et il fait alors l'expérience que le film lui coûte plus cher, en raison de la concentration qui règne

---

[94] Entretien avec Pedro Costa, 16 janvier 1995.

[95] Les dates données ici couvrent l'ensemble de la période de tournage, de réalisation, jusqu'à la date de sortie du film en festivals et en salles.

dans le secteur de la production cinématographique : quand Joao Botelho produit *Quem es-tu ?*, le coût des laboratoires et des services pour le montage du film auprès de la société *Tobis*, lui coûtent 30% plus cher qu'ils n'auraient coûté à son producteur Paulo Branco qui, lui, fait tellement travailler ces laboratoires qu'il obtient 40% de rabais sur les tarifs de la *Tobis,* et qui, en gardant 15% pour sa société *Madragoa Filmes*, obtient une économie réelle de 30% sur le film.

En 2002, il revient vers le producteur Paulo Branco pour la production de son long-métrage *A Mulher que Acreditava ser Presidente dos Estados Unidos da América* [2002, La Femme qui Croyait être Présidente des Etats-Unis d'Amérique], avec qui il fera également son adaptation de *Jacques Le Fataliste*, de Diderot : *O Fatalista* [Le Fataliste]. Entre-temps, il a vendu à ce producteur, qu'il a passé une partie de sa carrière à contourner, les droits des films dont il était resté propriétaire, vente valant pour une durée de temps déterminée, jusqu'à ce que ces droits retournent ensuite au bénéfice de ses enfants.

Cet *« épisodique producteur de lui-même »,* selon l'expression de Jorge Leitao Ramos [96] est sans doute bien davantage un *« récurrent producteur de lui-même »*, qui ne s'abandonne à la production de ses films par autrui que par résignation : il assure lui-même la conception des affiches de promotion de ses films et, avec un soin extrême, la conception, la rédaction et la présentation graphique des dossiers de distribution de ses films.

Il oscille en permanence entre l'idéal de l'indépendance absolue et la résignation à se faire produire par un producteur. Aucune des deux situations ne lui convient : la première position est exténuante pour qui n'est plus le jeune cinéaste qui part à l'assaut de la mise en œuvre de son premier long-métrage, et pour qui ne bénéficie plus, pour supporter les duretés de la double activité de producteur et de réalisateur, de l'atmosphère ambiante d'un milieu professionnel où le temps n'est pas compté ; quant à la seconde position, elle est insupportable dès qu'il faut obéir aux injonctions du producteur, tant sur la constitution des équipes que sur la restriction des temps de tournage, voire sur le montage du film lui-même. Nous y reviendrons.

Mais il reste significatif qu'un cinéaste tel que Joao Botelho veuille encore croire que l'alternative existe, pour lui, au Portugal, et qu'il puisse être, au moins le temps d'un film, son propre producteur.

### *La revendication, par les cinéastes, d'un artisanat du cinéma*

Cette position, partagée par les « auteurs/réalisateurs » de la période, sur l'éviction de la figure du producteur s'exprime dans leur revendication d'un artisanat du cinéma.

Questionné en 1993 sur les raisons de la densité particulière, au Portugal, de cinéastes tenant fermement sur la conception du cinéma comme art, le cinéaste Alberto Seixas Santos était tenté de faire du cadre artisanal la première des explications :

> *« En premier lieu, le Portugal n'a pas d'industrie du cinéma. C'est depuis toujours un artisanat. La norme, au sens industriel, n'existe pas chez nous. C'est la première des raisons, et la plus importante, si ce n'est pas la seule. Une industrie, cela implique une production régulière, de la division du travail, des*

[96] Jorge Leitao Ramos, 2005, op. cité.

*règles très précises, des metteurs en scène qui les acceptent, et la marginalisation de ceux qui n'acceptent pas ce style dominant »*[97].

José Alvaro Morais définit ainsi le contenu de ce travail artisanal, dans une argumentation qui est l'occasion de souligner que, comme lui, beaucoup de grands cinéastes portugais ont été en même temps de grands monteurs :

> *« Le côté artisanal du cinéma me fascine beaucoup ... l'efficacité, l'élégance, l'intelligence de la forme* (...).
> *C'est comme dans le premier travail* [que j'aie fait à l'INSAS, l'Ecole de cinéma de Bruxelles] *avec Michel Fano* [comme professeur] *: le travail de construction de la bande sonore, dans son rapport à l'image. La dialectique. En 1ère année, le premier exercice qu'il donnait était un travail sur une « banque de son » et sur des bouts de films. Les sujets étaient abstraits, les exercices des constructions formelles. Je me souviens de ce premier travail : sonoriser des débuts de bobine aux couleurs changeantes. Cette forme artisanale, c'est ce qu'on refait des fois et des fois ...C'est pouvoir raisonner de façon abstraite sur la matière même dont on fait les films. Abstraite, mais aussi intuitive qui est à l'origine d'un raisonnement sur la matière »*[98].

Ce qui définit l'artisanat, au cinéma, et le distingue de l'industrie, c'est donc le temps. L'artisanat tient, au cinéma, dans ce point essentiel, qui le définit : la valeur donnée au temps y est le bien le plus précieux, plutôt que l'argent.

> *« Exactement. C'est le temps. J'en ai fait l'expérience dans le travail du Bouffon, quand Vasco Pimentel* [l'ingénieur du son] *et moi avons entièrement re-sonorisé le film, à l'exception de la voix de Joao Guedes. Ce fut un travail fou ... C'était de la création tous les jours ! »*[99].

C'est ce que Joao Botelho confirme, induisant l'idée, sur laquelle nous reviendrons plus loin, des vertus de la précarité financière, pourvu qu'existe le temps de la maturation et de la composition des œuvres, qui permette alors de la compenser :

> *« L'avantage du cinéma portugais est qu'on n'a pas beaucoup d'argent, mais beaucoup de temps pour composer »*[100].

C'est ce cinéma *« sans industrie normale »* parce que fait par des *« créateurs sans routines professionnelles »* que salue le grand acteur portugais Luis Miguel Cintra, un des grands acteurs contemporains dans le panorama international, en soulignant sa « grande chance d'être portugais », qui est celle de pouvoir travailler avec de tels créateurs (il a travaillé avec Manoel de Oliveira, Paulo Rocha, Joao César Monteiro, José Alvaro Morais, Joao Botelho, Pedro Costa ...), plutôt que d'aller gagner de l'argent à l'étranger :

---

[97] Entretien avec Alberto Seixas Santos, 1er août 1993.

[98] Entretien avec José Alvaro Morais, 6 septembre 2001.

[99] Entretien avec José Alvaro Morais, 5 septembre 2001.

[100] Entretien avec Joao Botelho, 1er août 1991.

*« Je pense que j'ai beaucoup de chance d'être portugais, car il n'existe pas ici d'industrie normale de cinéma, et il est plus facile de toujours travailler avec des créateurs qui ne sont pas des travailleurs routiniers de la profession, chose très difficile à trouver pour un acteur étranger, même bon »*[101].

## 1.5. Une situation de la distribution et de l'exploitation très défavorables aux films portugais

Une fois posées ces caractéristiques objectives et subjectives du système de production, il convient d'indiquer les spécificités du dispositif de la distribution des films et de leur exploitation commerciale dans les salles de cinéma.

La langue portugaise dit « exibiçao » [exhibition] quand la française dit « exploitation » ; elle parle des directeurs de salle de cinéma comme d' « exibidores » quand le français parle d' « exploitants » : si la langue disait vrai, on semblerait donc être dans un pays où on « montre » les films plutôt qu'on en « exploite » la valeur marchande, ce qui pourrait être un signe de présence, dans la langue, de l'absence de cadre industriel.

En fait, au Portugal, les films sont moins « exhibés » que dans d'autres pays d'Europe, et, pour la séquence qui nous occupe, ils le sont dans un dispositif très fragile, avec un réseau de salles particulièrement dévasté.

En outre, au déséquilibre de ce dispositif d'exploitation, entre grandes villes d'un côté, et petites villes et campagnes de l'autre, s'ajoute un profond déséquilibre entre films américains et films d'autres nationalités, qui tient à la structure quasi-monopolistique du secteur de la distribution des films, situation qui est extrêmement défavorable aux films portugais, à leur exposition réelle sur les écrans et à leurs chances de rentabilité commerciale.

C'est cette situation qui conduisait le cinéaste Paulo Rocha à déclarer, en novembre 1990, en pointant ses conséquences directes pour qui veut, au Portugal, *« sortir un film portugais »*, autant que pour l'Etat quand il prétend à « réguler » le secteur :

*« Au Portugal, il y a 200 salles et 12 millions de spectateurs de films américains. Depuis 1950, il n'y a pas de cinéma portugais commercial. Sortir un film portugais ne paie ni les copies, ni la publicité, il n'y a pas de marché »*[102].

### *La chute de la fréquentation*

L'effondrement de la fréquentation des salles de cinéma est considérable entre la veille de la révolution d'Avril et le début de la décennie 1990. Ce mouvement, qui a affecté tous les pays d'Europe occidentale, y a été toutefois plus tardif qu'ailleurs.

En 1973, il y avait 29 millions d'entrées au cinéma, soit quatre fois plus qu'en 1991. Et il y avait 452 salles, soit plus du double qu'en 1991.

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

[101] Luis Miguel Cintra, quotidien *Diario de Noticias*, 21 avril 1991.

[102] Entretien avec Paulo Rocha, 8 novembre 1990.

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 moeurs ».

Mais, dès cette date, des salles commencent à fermer, phénomène qui s'accélère en 1978. En 1979, il y a déjà 11 millions d'entrées de moins qu'en 1976. On ne compte plus que 435 salles, au lieu de 482 en 1975. Entre 1980 et 1990 disparaissent près de 140 salles, soit presque un tiers du parc de 1980, qui était de 420 salles.

Certes, en restructurant les salles, en les faisant évoluer, comme ailleurs, de la structure architecturale de la grande salle en structure de complexe multisalles, on augmente le nombre de sessions, et, en rentabilisant les espaces, on distribue plus de films par an, mais c'est l'augmentation de la fréquentation des films américains qui en profite.

La crise de fréquentation s'aiguise dans les années 1980 : de 31 millions de spectateurs en 1980, on passe à moins de dix millions en 1990, et à 7 millions en 1991.

Les sorties commerciales de films ont diminué de moitié entre 1980 et 1986, et retrouvent en 1990 le niveau de 1972[103].

### *Un dispositif d'exploitation très fragile et très déséquilibré*

Les chiffres de la fréquentation globale sont le produit de cette faiblesse et de cette dégradation du parc de salles dans l'ensemble du pays, mais tout spécialement dans les campagnes et dans les villes moyennes.

Au début des années 1980, 20% de la population portugaise vit dans des communes où il n'y a pas de séances cinématographiques ; dans quatre districts portugais du Nord et du Nord-est du pays (les districts de Viseu, Guarda, Bragança et Vila Real de Tras-Os-Montes), plus de 80% des communes étaient sans spectacles de cinéma[104].

Au milieu des années 1990, des villes, y compris des villes de province d'une certaine importance, n'ont pas de salle du tout. C'est encore le cas à cette période, d'Evora, ville universitaire et capitale régionale de l'Alentejo.

Beaucoup de salles de cinéma gérées par des municipalités sont conduites à la fermeture. On en comptait 40 en 1992, et elles ne seront plus que 25 en 1997[105].

Dans bien des villes moyennes, c'est un ciné-club qui assure seul la subsistance de la projection du cinéma en salle. Un rapport officiel le soulignera, en 1997 :

> *« Le Portugal possède un important réseau de ciné-clubs, qui représentent approximativement 2,5% du total de la fréquentation, et qui sont particulièrement importants dans des espaces géographiques qui ne disposent pas des infrastructures traditionnelles de cinéma »*[106].

C'est l'exemple, jusqu'au milieu des années 1990, dans une ville moyenne comme Faro, capitale régionale de l'Algarve, où c'est encore un ciné-club qui doit, dans des séances non

---

[103] Les chiffres de ce passage sont empruntés à Eduarda Dionisio, « Les pratiques culturelles », dans *Portugal, vinte anos de democracia*, dirigé par Antonio Reis, *Temas e Debates*, Lisbonne, 1996.

[104] Joao Bénard da Costa, 1991, op. cité.

[105] *Rapport de la Commission Interministérielle pour l'Audiovisuel*, Ministère de la Culture, Lisbonne, 1997.

[106] *Rapport de la Commission Interministérielle pour l'Audiovisuel*, 1997, op. cité.

commerciales, prendre en charge la projection des films européens, sans qu'ils soient ce qu'on appelle des films d'art et essai, donc inclusivement des films très « grand public », l'unique salle commerciale de la ville ne montrant que des films américains[107].

Pour les films européens, et spécialement pour les films dits « d'art et essai », même à Lisbonne, la situation des salles est extrêmement délicate : à la fin des années 1980, à Lisbonne une seule salle commerciale est susceptible de présenter des films dits d'art et essai (le *Quarteto*). On comprend alors le rôle que peut jouer à Lisbonne la salle, à vocation culturelle et non commerciale, de la Cinémathèque Portugaise.

Sur le versant de la diffusion des films, cette fois, et non plus de leur production, on retrouve donc le rôle éminent de l'Etat, qui est conduit à prendre en charge des tâches que le secteur privé n'assure pas. L'historique *Cinemateca Portuguesa* de la rue Barata Salgueiro devient alors, de facto, et par volonté « réparatrice » de sa direction, qui est très favorable aux « auteurs/réalisateurs », le lieu où, sauf une *unique* mono-salle commerciale (le *Quarteto*), le spectateur cinéphile lisboète peut voir du cinéma mondial non américain, ou américain dit « indépendant ».

### *Une distribution qui sert de « tête de pont au cinéma américain au Portugal »*

Dans le Portugal de la période que nous examinons (1974-1990), la situation du secteur de la distribution est, d'une part extrêmement déséquilibrée, d'autre part principalement orientée vers la diffusion du « mainstream » du cinéma américain.

La société de distribution *Lusomundo Audiovisuais* qui domine la distribution portugaise y a progressivement affaibli les petits distributeurs, et elle détient l'exclusivité pour le Portugal des films de l'*United International Pictures* (UIP) et de *Disney* ; l'essentiel des autres distributeurs ont également des accords prioritaires avec des sociétés américaines, comme *Castello Lopes* avec la Fox et Miramax, et *Sony-Warner* avec la Warner.

Cette situation de domination des films américains dans la distribution portugaise s'est aggravée depuis la veille de la révolution de 1974-1975. Eduarda Dionisio nous rappelle qu'elle a doublé entre 1973 et 1991, soit précisément dans la période que nous examinons présentement (1974-1990) :

> *« En 1973, les films américains représentaient un quart des films distribués au Portugal ; en 1991, ils en représentaient la moitié »*[108].

La croissance de cette emprise du film américain au Portugal ne s'est d'ailleurs pas démentie dans la période suivante (1990-2004), puisqu'un rapport officiel du Ministère de la Culture établira en 1997 que :

> *« Les films américains font pratiquement 95% des résultats des billetteries portugaises, ce qui est la proportion la plus élevée de l'Union européenne) et les principaux distributeurs nationaux sont soit des filiales américaines soit des*

[107] Observations d'avril 1996 et de novembre 1997.

[108] Eduarda Dionisio, « Les pratiques culturelles », 1996, op. cité.

*entreprises de d'exploitation locales qui diffusent les produits des* majors *américaines »*[109],

ce qui fera dire en 2002 à l'Association des Producteurs de films de cinéma (APC):

*« La situation portugaise est préoccupante dès lors que, au niveau de la distribution, une seule société de distribution, la* Lusomundo Audiovisuais, *au-delà d'être clairement dominante sur le marché, détient l'exclusivité pour le Portugal de l'UIP (United International Pictures) qui regroupe les principales majors nord-américaines »*[110],

et à un « auteur/réalisateur » que la *Lusomundo* constitue :

*« un quasi-monopole qui sert de tête de pont au cinéma américain au Portugal »*[111].

Ajoutons que *Lusomundo* qui distribue donc, aujourd'hui encore, les films américains et les films portugais calibrés pour une exploitation « grand public », est une firme ibérique ; et que, en même temps, les films espagnols ne sont toujours pas vus au Portugal, et que les films portugais ne sont pas vus en Espagne, ce qui, pour le producteur Antonio da Cunha Telles, relève *« d'une question culturelle, probablement, et, en tous cas, reste une énigme »*[112].

### *Une distribution et une exploitation au Portugal non garantie pour les films portugais, et très souvent retardée*

En conséquence, la distribution et l'exploitation commerciales des films portugais n'est pas garantie au Portugal, et quand elle advient, elle est souvent retardée par rapport à la date d'achèvement des films ainsi qu'à la date de leur première présentation dans les festivals internationaux.

Cette situation est une caractéristique majeure de cette période, qui s'aggravera dans la période suivante, puisque, selon l'Association des Producteurs de Cinéma, la société de

---

[109] Rapport de la Commission Interministérielle pour l'Audiovisuel, Ministère de la Culture, Lisbonne, 1997.
En 1997, dans un marché partagé entre cinq sociétés de distribution, *Lusomundo* contrôlait une part estimée à 51% du marché de la distribution cinématographique au Portugal, *Sony Warner* à 19%, *Castelo Lopes* à 16% et *Edifilmes* à 6%. Il restait 4% pour *Atalanta Filmes*, le distributeur des films « d'auteur » portugais, européens et indépendants américains.
*Lusomundo* et *Lusomundo-Warner* contrôlaient ensemble, selon une estimation de la même étude, 55% du marché de l'exploitation, contre 13% à la société américaine AMC, 15% à la société portugaise *Castello Lopes* et 17% à la société portugaise *Medeia*. Restaient 2,5% pour les salles de gestion municipale et autant pour les ciné-clubs.

[110] *Associaçao de Produtores de Cinema*, rapport sur la situation du cinéma au Portugal (dactylographié), 2002, et entretien avec Paulo Trancoso, son président, janvier 2003.

[111] Entretien avec Joao Botelho, 14 janvier 2003.

[112] Entretien avec Antonio da Cunha Telles, janvier 2003.

distribution *Lusomundo Audiovisuais* a commercialisé au Portugal, en 1998, ... 53 films américains pour 2 films portugais[113] !

C'est là encore la Cinémathèque Portugaise qui, très souvent, doit prendre en charge la première présentation au public de films portugais qui ne trouvent pas de distributeur au Portugal et qui, sans cet accueil de la structure publique d'exposition des films, ne seraient pas même montrés une fois dans leur propre pays[114]. Mais ce dispositif d'avant-première à la Cinémathèque Portugaise ne règle pas, au fond, le problème de la distribution commerciale pour nombre de films portugais.

Parmi les très nombreux exemples possibles des retards dans la diffusion des films portugais au Portugal, retenons-en trois : *L'Ile des Amours*, de Paulo Rocha, *Les Montagnes de la Lune*, du même Paulo Rocha, et *Le Bouffon*, de José Alvaro Morais parmi lesquels figurent deux films (*L'Ile des Amours* et *Le Bouffon*) ont reçu une consécration festivalière et un succès critique notables.

*A Ilha dos Amores* [1978-1982, L'Ile des Amours], co-production Portugal/Japon, est un film de Paulo Rocha qui a reçu un succès critique considérable au festival de Cannes, où il fut présent en compétition en mai 1982, et après ce festival, puis qui fut primé en Italie (Sorrente) et au Japon, où il obtient en 1983 le prix du second meilleur film sorti commercialement). Au Japon, le film reste dix-huit semaines à l'affiche. Doté d'un distributeur portugais (*Atalanta Filmes*, de Paulo Branco), le film n'est sorti à Lisbonne « commercialement », dans une salle du Forum Picoas, que huit ans et demi plus tard, en mars 1991, dans une opération spéciale curieusement nommée « Opération Paulo Rocha », organisée par le producteur (et distributeur, et exploitant) Paulo Branco ; cette opération tenait plus de la semaine festivalière que de la distribution commerciale classique. Huit années séparent donc l'avant-première portugaise, à la Cinémathèque Portugaise, le 6 mai 1983, et cette sortie « commerciale » en mars 1991.

*O Desejado* ou *As Montanhas da Lua* [1987, Les Montagnes de la Lune], co-production Portugal/France du même Paulo Rocha, fut sélectionné au festival de Venise en septembre 1987 ; il fut commercialement sorti à Paris au début d'octobre 1987, où toutefois il ne tint sur l'écran qu'une courte période, en dépit d'une couverture, dans la presse parisienne, assez importante, et servie par la notoriété du film antérieur, *L'Ile des Amours*. Excepté la rituelle avant-première, en projection unique, le 2 octobre 1987 à la Cinémathèque Portugaise, le film n'est sorti à Lisbonne que trois ans et demi plus tard, en février 1992. Il ne fut même diffusé à la RTP-2 que le 23 mars 1997, soit dix ans après sa réalisation.

*O Bobo* [1979-1987, Le Bouffon], de José Alvaro Morais a reçu le Léopard d'Or au Festival de Locarno, en août 1987, un festival important sur la carte européenne des festivals. Il fut présenté au festival portugais de Figueira da Foz, connut également le rituel de l'avant-première à la Cinémathèque Portugaise, le 31 octobre 1987, mais il n'est sorti en salle, à Lisbonne, que le 4 janvier 1991, trois ans et demi plus tard.

Après avoir gagné le prix, le réalisateur veut complètement refaire un mixage qu'il estime imparfait. La non exploitation commerciale au Portugal de ce film, dès le lendemain des jours

---

[113] Memorandum adressé au Ministre de la Culture, Direction de l'Association des Producteurs de Cinéma (APC), 2002.

[114] On pourrait faire la même observation pour ce qui concerne l'activité éditoriale relative au cinéma, où là encore la Cinémathèque Portugaise est alors seule à jouer un rôle.

où il avait triomphé à Locarno, reste d'autant plus une étrangeté - mais une étrangeté explicable dans le contexte général de la production et de la distribution au Portugal - que le film avait un distributeur portugais (*Animatografo*, de Antonio da Cunha Telles, *« un homme très spécial »*[115]) ; distributeur qui en était également le dernier producteur, puisqu'il avait repris le film en production finale, de sorte à le « débloquer » de l'arrêt de production où il était enfermé, en acquérant les droits du film (à l'auteur/réalisateur) principalement contre la mise à disposition du réalisateur et de son ingénieur du son de tables de montage, qui permettaient l'achèvement du montage et la construction de la bande son du film :

> *«* Le Bouffon *a été arrêté, puis repris en production par quelqu'un qui possédait des tables de montage et qui s'est contenté de nous fournir des tables de montage et de l'électricité : on avait le temps ... mais on n'avait pas d'argent ! Mais on n'a eu que quatre jours pour réaliser le mixage du film de sorte à adresser le film dans les délais au Festival de Locarno. Tout l'argent que j'ai gagné à Locarno est passé dans le re-mixage du film, après le festival. Le producteur était furieux, il voulait sortir le film immédiatement : il avait raison ... et il a été assez tordu pour ne le sortir que quatre ans après ! »*[116].

Ces temps de latence, entre la présentation en festivals étrangers et la sortie commerciale au Portugal, ces non sorties commerciales ou ces « fausses sorties » ont évidemment des conséquences sur le déroulement du travail et de la carrière des cinéastes.

## 1.6. Trois traits spécifiques de la carrière des réalisateurs

La carrière des réalisateurs prend dès lors des traits spécifiques, qui sont au nombre de trois, et qu'on peut formaliser de manière ideal-typique.

Ces trois traits constitutifs sont : la 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 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).

Ces traits, sans nul doute, pourraient être identifiés dans d'autres situations cinématographiques nationales, et il n'est pas sûr qu'ils dessinent à eux seuls une singularité de la situation cinématographique portugaise. Mais il est sûr qu'ils concourent à la définition du « modèle » de cinéma national qui s'est dessiné alors au Portugal, qu'ils y sont identifiables et même qu'ils y sont vécus, par les cinéastes concernés, dans une intensité incontestable, qui a pu donner aux destins personnels des artistes, pour ce qui concerne les deux seconds surtout (marge forcée du documentaire, interruptions de carrière), des tournants souvent assez dramatiques.

Les noms et les exemples qui sont associés à tel ou tel trait constitutif de l'ideal-type sont ceux qui sont les plus expressifs, dans la période considérée, d'une forme pure de ce trait constitutif.

---

[115] « Conversa com José Alvaro Morais » [2002], 2005, op. cité.

[116] Entretien avec José Alvaro Morais, 7 septembre 2001.

### *Non professionnalisation des réalisateurs*

La non professionnalisation reste la règle pour les « auteurs/réalisateurs » du cinéma portugais : dans cette période (et même encore dans la période suivante) on ne vit pas de son travail de réalisateur, qui est *toujours* couplé à une autre activité.

Certains exercent des professions situées dans l'univers du cinéma. Ils sont enseignants de cinéma à l'Ecole de cinéma du Conservatoire, comme Antonio Reis, Paulo Rocha, Alberto Seixas Santos, Manuel Costa e Silva et José Nascimento, ou plus tard à l'Université, où le cinéma fait une timide et tardive entrée dans les programmes d'enseignement (Joao Mario Grilo[117]). Ou bien ils exercent des responsabilités, liées au cinéma, à la télévision publique, que ce soit sur longue période (Fernando Lopes) ou de façon plus séquentielle (Alberto Seixas Santos). Ils peuvent encore être fonctionnaires de la Cinémathèque Portugaise et, plus tard, quand il sera rénové et développé, de son département de conservation, l'ANIM, Archives nationales des images en mouvement (Manuel Mozos, Rita Azevedo Gomes).

D'autres mettent leurs talents au service de la réalisation de films, mais dans une autre fonction que celle de réalisateur : par exemple, dans des proportions différentes, José Alvaro Morais (plus réalisateur, fût-ce irrégulier) et José Nascimento (plus monteur que réalisateur, au total) se retrouvent au montage d'autres films que les leurs propres. Joaquim Pinto, qui fut d'abord un ingénieur du son (1979), continue cette activité d'ingénieur du son, sur des films de ses collègues, quand il est passé à la réalisation (1987) ; Manuel Mozos combine une activité de monteur avec celle de réalisateur. Certains travaillent, secondairement, comme metteurs en scène de théâtre, comme Joao Canijo, pour ne pas parler de ceux dont l'activité principale est le théâtre, comme Jorge Silva Melo. Et il y a ceux encore qui se sont engagés dans la production des films des autres (Joaquim Pinto, de 1989 à 1995, avec *GER Filmes*).

L'activité journalistique, sous la forme de la critique cinématographique, peut compléter d'autres activités. Avant d'être cinéastes, et tout en le devenant, les pionniers du « groupe fondateur » ont été aussi des critiques et des journalistes (Joao César Monteiro, Antonio Pedro Vasconcelos, Fernando Lopes, Alberto Seixas Santos), et certains représentants de la génération d'Avril vont poursuivre, dans un contexte différent, cette tradition (comme aujourd'hui Joao Mario Grilo, dans l'hebdomadaire grand public *Visao*).

D'autres encore exercent des métiers complètement extérieurs au cinéma : le graphisme pour Joao Botelho (qui a par exemple conçu la maquette du magazine de la *TAP Air Portugal*, la compagnie aérienne nationale), la médecine psychiatrique pour Margarida Cordeiro. En tous les cas, on vit sans rouler sur l'or, en gardant des standards de vie qui restent simples et en tous cas non ostentatoires. L'ostentation restera du côté des producteurs.

Dans certains cas, qui ne sont toutefois pas nombreux, le patrimoine familial vient constituer un précieux arrière économique aux impondérables du statut d'artiste : par exemple, Paulo Rocha et la gestion de l'Hôtel Impala, à Lisbonne, héritage de famille ; Manoel de Oliveira et la propriété de production de vin de Porto, dans le Alto Douro, patrimoine issu de la famille de sa femme ; José Alvaro Morais et l'aide financière de sa famille dans les périodes d'inactivité.

---

[117] Premier docteur en cinéma de l'Université portugaise, au Département de communication sociale de la Faculté de sciences sociales et humaines de l'Université Nouvelle de Lisbonne, avec une thèse sur le cinéma hollywoodien (*A Ordem no Cinema. Vozes e Palavras de Ordem no Estabelecimento do Cinema em Hollywood*, Colibri, Lisboa, 1993), le cinéaste Joao Mario Grilo en est aussi le premier enseignant de cinéma.

C'est ce qu'indique José Alvaro Morais, en 2002, répondant au cinéaste Saguenail, qui lui demande ce qu'il faisait pendant les sept années d'interruption forcée du *Bouffon* :

> *« Je ne sais pas. Si je n'avais pas eu quelque aide de ma famille, j'aurais du changer de vie. Sincèrement, je ne sais pas à quoi je me suis occupé. J'ai été monteur pour les films de Jorge Marecos. J'ai collaboré avec José Nascimento pour l'écriture d'un scénario. J'ai fait des choses sporadiques »*[118].

Précisons que dans sa réponse *(« j'ai fait des choses sporadiques »)*, marquée par le refoulement d'une période difficile à vivre, le cinéaste oublie ... deux ans de préoccupation pour le projet du film *La Cour du Nord* et de travail sur l'adaptation du roman[119]. Cette manière d'accorder peu de valeur à ces « choses sporadiques » indique, outre qu'elles ne constituaient pas le corps du projet du cinéaste, qu'elles n'étaient pas l'objet de rémunérations signifiantes, voire non rémunérées.

***La preuve de la non professionnalisation (dans cette période) par celle de la possibilité de son contraire (dans la période suivante)***

La règle de la non professionnalisation ne souffre pas d'exception dans la séquence considérée. Pour cette période (1974-1990), cette règle est d'ailleurs confirmée par le fait que la professionnalisation, entendue au sens de pouvoir vivre entièrement des revenus de son activité de metteur en scène de films, et sans céder sur les principes de son art, ne se constatera que dans la période suivante.

La professionnalisation est effectivement un trait possible de la séquence suivante, même si elle reste l'exception.

Manoel de Oliveira ne pourra, par exemple, se professionnaliser complètement comme cinéaste qu'à partir de 1990, et il est alors âgé de 82 ans. Il entre alors dans le processus de rémunération régulier par un producteur, qui générera d'ailleurs un conflit d'ordre financier avec son producteur, Paulo Branco, dont il se séparera en 2003. Joao César Monteiro peut être considéré comme un réalisateur professionnalisé, d'ailleurs, par le même producteur, à partir de 1995, et après que le succès international de *Souvenirs de la Maison Jaune* ait relancé, en 1990, sa carrière.

Dans la jeune génération (la cinquième génération de notre ensemble), il semble d'ailleurs que le seul cas complètement accompli de professionnalisation soit celui de Pedro Costa, qui ne vit que de la réalisation de ses propres films tout en s'éloignant, paradoxalement, d'un mode d'exercice habituel du métier de cinéaste[120].

On remarquera, dans les trois cas qui viennent d'être donnés, et qui correspondent à des profils générationnels complètement différents (Oliveira né en 1908, Joao César Monteiro né en 1939, Pedro Costa né en 1958) que la professionnalisation fait écho à une stabilisation de la réputation sur la scène internationale.

---

[118] « Conversa com José Alvaro Morais » [2002], 2005, op. cité.

[119] Sur ce refoulement et cet oubli, on reviendra plus loin (page 439)..

[120] Souligner que ce cinéaste parvient à vivre jusqu'à présent de son travail de réalisateur ne signifie pas qu'il soit à l'abri de revers de fortune « productive ». En constituent un avertissement récent (c'était en 2006) les vicissitudes récentes rencontrées par Pedro Costa avec son producteur portugais *Contracosta* ainsi qu'avec le co-producteur français et le distributeur, français également, de son dernier long-métrage, *Juventude em Marcha*.

## *Repli dans la marge du documentaire*

Le repli dans la marge du documentaire[121] est également un des traits de la carrière de l' « auteur/réalisateur » portugais : elle fut une contrainte pour certains cinéastes, et non des moindres, dans la période examinée.

Certes, cette figure du repli, dans la marge du documentaire, de cinéastes qui ambitionnent de construire une œuvre complète, et donc aussi des œuvres dites « de fiction » est une figure connue dans bien des milieux cinématographiques, dans le monde, diversement situés dans le temps et dans l'espace. Mais au Portugal, elle prend une signification historique particulière.

Symboliquement, elle résonne d'autant plus dans le monde du cinéma portugais, et dans la société portugaise, que ce fut exactement le destin de Manoel de Oliveira sous le salazarisme, quand il fut empêché pendant trente ans de réaliser ses projets de fiction - entre 1942 (*Aniki-Bobo*) et 1971 (*Le Passé et le Présent*) exactement - en raison de sa non-conformité au cinéma « édifiant » rêvé par les hiérarques culturels salazaristes, au centre desquels figurait Antonio Ferro, le responsable du Secrétariat National de la Propagande de l'Etat salazariste, qui a autorité sur le cinéma. On a signalé plus haut qu'il a même connu l'emprisonnement en 1963 pour avoir déclaré publiquement que la censure existait au Portugal.

Pour marquer la prégnance dans les esprits portugais du souvenir de ce sort fait à Oliveira sous Salazar, rappelons-en donc les grandes lignes, concernant le sort fait, jusqu'en 1970, de cet empêchement fait à Manoel de Oliveira, pendant ces trois décennies, de réaliser ses projets de fiction.

Puis donnons deux exemples, contemporains ceux-là, d'une telle mise dans la marge du documentaire, intervenue l'un comme l'autre à partir de 1987, soit dans la partie finale de la séquence nous avons appelée « offensive des auteurs/réalisateurs » (1974-1990), et dans un effet de « bord » par rapport à la seconde séquence, celle de la défensive (1990-2004, que nous allons étudier au chapitre suivant). La marginalisation dans le documentaire ici constatée est en effet un premier indicateur de modifications de la politique des autorités centrales de régulation du cinéma portugais, qui ne sont déjà plus acquises, comme avant, à ce que le cinéaste Paulo Rocha a appelé « le cinéma de poésie », par opposition au « cinéma de prose ».

### *Le précédent « Oliveira », sous le salazarisme, entre 1942 et 1972*

Comme on l'a indiqué plus haut[122], Oliveira fut, entre 1942 et 1972, réduit à ne tourner que quelques (intéressants) documentaires, courts et moyens métrages : le plus souvent, il les autofinance, et alors il filme sa ville, ainsi que ses amis artistes (des peintres, ce qui lui permet un propos cinématographique sur la question de la représentation, et sur les rapports entre cinéma et peinture) dans sa ville ou près de sa ville.

---

[121] Ce terme, rappelons-le, est utilisé comme une classification conventionnelle (comme celle qui est utilisée aux concours pour l'obtention de subsides, ou dans les genres définis par les télévisions qui en passent commande) sans prétention à accréditer, comme on l'a mentionné plus haut (page 207) en suivant l'analyse de José Manuel Costa, l'idée qu'un mouvement documentariste soit identifiable dans l'histoire du cinéma au Portugal.

[122] 2ème partie, chapitre 1 : *Cinq générations de cinéastes face à l'événement* (page 211).

C'est, par exemple, sur ses fonds propres qu'Oliveira va se former à la technique de la couleur aux laboratoires *Agfa* en Allemagne, formation qu'il applique ensuite à ses documentaires *O Pintor et A Cidade* en 1956 [Le Peintre et la Ville] et *As Pinturas do Meu Irmao Julio* en 1965 [Les Peintures de mon Frère Julio]. Le cinéaste ne reçut son premier subside public qu'en 1958 pour son court-métrage de « fiction documentaire » *La Chasse* (1963), qui échappa de justesse à la censure qui imposa au cinéaste une fin moins désespérée, ne se trompant pas sur la signification et la puissance symboliques du film. Il fallut une commande de la Fédération portugaise de la Minoterie pour qu'il puisse tourner le moyen-métrage documentaire *O Pao* [*Le Pain*] en 1959, et le choix d'un sujet en apparence religieux, un « mystère » pascal représentant une Passion du Christ jouée de manière coutumière par des paysans d'un village du Tras-Os-Montes, pour qu'il puisse tourner son *Acte du Printemps* en 1963.

Au total, trente ans de contrainte salazariste auront contribué à déséquilibrer complètement la carrière d'un cinéaste, né en 1908, qui aura tourné deux longs-métrages dans les trois premières décennies de son activité (1930-1970) et ... dix fois plus (vingt longs-métrages) dans les trois dernières (1987-2007) !

Il en résulte qu'aujourd'hui une certaine mauvaise conscience étatique portugaise continue de s'appliquer au « cas Oliveira » ; le cinéaste en bénéficie, sous la forme d'une sorte de statut spécial, qui ne semble pas explicable par le seul effet de la reconnaissance internationale de sa maîtrise. C'est cette mauvaise conscience étatique qui s'exprime, pensons-nous, dans l'appui systématique donné depuis quelques années à tous les projets de l'artiste, et qui peut se lire dans des propos récents tenus par l'actuel ministre de la Culture quand il déclare publiquement, à l'avant-première portugaise du dernier film de Manoel de Oliveira, que :

> *« Le gouvernement a pris ses dispositions pour que Manoel de Oliveira puisse tourner deux films, un cette année et le second dès l'année prochaine »*[123].

***« Paulo Rocha, lui, ne tourne pas » (propos du cinéaste Pedro Costa) : le cas de Paulo Rocha à partir de 1987 (jusqu'à 1997)***

Le repli forcé dans la marge du documentaire fut, dans la période ici examinée, le cas pour Paulo Rocha à partir de 1987 et jusqu'en 1997, soit entre *O Desejado* ou *As Montanhas da Lua* [1987, *Les Montagnes de la Lune*] et O Rio do Ouro [1998, *Fleuve d'Or*].

Sans aucun doute dans cette séquence le cinéaste paie-t-il, dans une certaine mesure, les conséquences de l'échec commercial mais aussi de l'échec critique des *Montagnes de la Lune* à Paris, et de la non sortie commerciale de ce film au Portugal ; mais au-delà de cet élément conjoncturel, ce cas reste significatif, du fait que le cinéaste est une figure de référence du « groupe fondateur », dont il assure au tournant des années 1980 et 1990 la présidence de l'association des « auteurs/réalisateurs », l'A.P.R.F. (Association Portugaise des Réalisateurs de Films).

Ces dix années sont consacrées par Paulo Rocha à la réalisation de films qui ont comme point commun de se présenter comme des documentaires et de se rapporter à des artistes : le peintre portugais moderne Amadeo de Sousa Cardoso, les cinéastes portugais Manoel de

---

[123] Cinémathèque Portugaise, Lisbonne, avant-première au Portugal de *Belle toujours* (2007), observation, le 16 mars 2007. Ce à quoi, avec malice, le cinéaste répondit, du haut de ses 98 ans, et conforme à sa ligne actuelle d'activisme créatif : *« Ce n'est pas ce que je veux. Ce que je souhaite, c'est tourner deux films dès cette année ! »*.

Oliveira et japonais Shohei Imamura, l'écrivain portugais Wenceslau de Moraes, le poète Camoes.

Les trois premiers sont des commandes de télévision : la RTP pour *Mascara de Aço contra Abismo Azul* [sur Amadeo, 1988, *Masque de Fer contre Abîme Bleu*, sur Amedeo], ARTE et la série *Cinéma de notre temps*, de Janine Bazin et André S. Labarthe pour *Oliveira l'Architecte* (1993) et *Imamura le Libre Penseur* (1995). Les deux autres gardent, en production vidéographique, la mémoire cinématographique de deux spectacles mis en scène à Lisbonne par le groupe de théâtre Maizum : *Portugaru-San, O Senhor Portugal em Tokushima* [1993, M. Wenceslau de Moraes à Tokushima] et *Camoes, Tanta Guerra, Tanto Engano* [1998, Camoes, Tant de guerres tant de folies].

Les formats de tournage y sont indicateurs de la raréfaction des moyens, et pas seulement de la volonté de disposer d'un appareillage plus léger : 16 mm pour *Masque d'Acier*, *Oliveira* et *Imamura* ; vidéo Betacam pour *Wenceslau de Moraes* et *Camoes*.

Mais, derrière cette production dite documentaire, se cache une intense activité d'écriture amarrée à la fiction. Trois scénarios sont ainsi successivement menés à terme : en 1991, *O Naufragio de Sepulveda* (adapté d'un épisode des *Historias Tragico-Maritimas,* récits du 16ème siècle contant les aventures des bateaux portugais qui relient le Portugal continental à l'Empire des Indes), dans une seconde version du scénario, le travail ayant été engagé au lendemain des *Montagnes de la Lune* ; fin 1993, *A Raiz do Coraçao*, « roman populaire » [Le Corbeau Blanc] ; en 1996, *A Balada do Rio de Ouro* [La Balade du Fleuve d'Or].

Seul ce dernier scénario aboutira à une réalisation immédiate, en l'occurrence *O Rio de Ouro* (Fleuve d'Or) qui marque le retour de Paulo Rocha à la fiction en 1998, avec un nouveau co-producteur français, Gérard Vaugeois (*Les Films de l'Atalante*). *A Raiz do Coraçao* devra attendre 2000 pour être réalisé, après avoir été refusé par un jury de l'Institut portugais du cinéma en janvier 1994, déclassant Paulo Rocha quand on classait de médiocres faiseurs d'images. L'hypothèse d'explication raisonnable en est celle d'une inscription de Paulo Rocha sur une « liste noire » dans une période où était chaude la lutte entre l'Association portugaise des réalisateurs, présidée par Paulo Rocha, *« un groupe de pression incommode »*[124] et la présidence de l'Institut portugais de cinéma, et celle d'un affront spécialement construit contre un des représentants emblématiques du « groupe fondateur » - mais ceci nous entraîne déjà dans les modifications de rapports de force, dans le monde du cinéma portugais, qui feront l'objet du chapitre suivant -.

*O Naufragio de Sepulveda*, qui, par son ambition (tournage sur la côte Est de l'Afrique du Sud, avec une population cafre recrutée sur les lieux mêmes où s'était passé l'épisode du 16ème siècle ...[125]) posait de plus redoutables problèmes (financiers) de production, n'a jamais été réalisé.

C'est cette marginalisation de Paulo Rocha qui conduisit en 1995, dans une provocation calculée, le jeune cinéaste Pedro Costa, questionné sur sa relation à l'œuvre de Manoel de Oliveira, à congédier toute réponse à la question posée, lui préférant une prise de position contre cette ostracisation de son aîné, l'auteur des *Vertes Années* – prise de position dont il savait qu'elle parviendrait, par le biais de sa publication de l'entretien où elle trouvait place, jusqu'aux autorités de l'Institut Portugais de Cinéma :

---

[124] Paulo Rocha, entretien, octobre 1998.

[125] Le cinéaste m'a montré les documents préparatoires, cartes géographiques incluses, du repérage de ces lieux en vue d'un tournage du film.

*« Oliveira tourne.*
*Paulo Rocha ne tourne pas »*[126].

L'auteur de ce propos, ramassé comme un coup de poing de colère, voulait dire qu'Oliveira tournait avec régularité (annuelle) ses projets de fiction, en raison de la mauvaise conscience étatique (quant au passé) que nous avons évoquée plus haut, alors que, dans le même temps, Paulo Rocha ne pouvait filmer les siennes. On y voit que, pour Costa, filmer des documentaires, quand on est avant tout un auteur de fictions, ce n'est pas filmer : *« Paulo Rocha ne tourne pas ».*

***« Il n'a pas pu commencer La Cour du Nord » (propos de la romancière Agustina Bessa-Luis) : le cas de José Alvaro Morais à partir de 1987 (jusqu'à 2000)***

Dans une œuvre globalement moins nombreuse en films que celle du cinéaste précédent (trois longs-métrages, deux moyens métrages, et deux films pour la RTP, en une vie professionnelle de presque trente ans), le repli forcé sur le documentaire concerna aussi José Alvaro Morais, non seulement avant que ne lui soit donnée la possibilité de son premier long-métrage de fiction, mais surtout entre la consécration de ce film (*O Bobo* [Le Bouffon]) en 1987 au festival de Locarno, et son retour au long-métrage de fiction treize ans plus tard avec *Peixe-Lua* [2000, Poisson-Lune].

Cette séquence de temps fut occupée par l'écriture et la recherche de financements pour le projet de fiction *A Corte do Norte* [La Cour du Nord], projet contrarié une première fois, quand où il ne trouva pas ses conditions de production dans la deuxième moitié des années 1980, le producteur s'avérant défaillant puis désengagé sur la mise en œuvre du projet, qui fut repris plus tard, mais finalement empêché, dans ce second temps, par la mort prématurée du cinéaste.

L'idée de ce film avait pourtant été conçue avec le producteur du *Bouffon*, au festival de Locarno, en août 1987, le jour même où le cinéaste et le producteur apprenaient ensemble que le film remportait le plus grand prix du festival, comme le rappelle le cinéaste en 2002 :

> *« C'est le jour même où nous apprîmes que nous avions le prix, que nous sommes convenus, Cunha Telles et moi, de faire* La Cour du Nord. *Et ce fut mon malheur.* La Cour du Nord *était un projet compliqué et Telles n'est jamais parvenu à en monter la production.*
> *Cunha Telles n'est déjà plus un producteur de cinéma portugais. Il est un co-producteur de film français. Toute sa machine est tournée en ce sens. Il est clair qu'il avait été enthousiasmé par le prix gagné par* Le Bouffon, *mais* La Cour du Nord *est une chose qu'il n'a pas réussi à monter jusqu'à aujourd'hui.*
> *Nous entrions une autre fois dans une phase noire ... »*[127].

C'est le cinéaste (« je ») plus que le cinéaste et le producteur (« nous » ?) qui entra alors dans une phase noire. Mobilisant le cinéaste pendant au moins deux ans, le film fut pourtant

---

[126] Entretien avec Pedro Costa, 16 janvier 1995. Propos recueillis par Jacques Lemière. Publié dans le catalogue des *5èmes Journées de cinéma portugais*, Cineluso, Rouen, 1995. *« Je filme à Tokyo* [le documentaire sur Imamura]. *Je ne peux filmer au Portugal, empêché par Zita Seabra* [présidente de l'IPACA] *et ses donneurs d'ordres »*, déclare à la presse Paulo Rocha le 19 juillet 1994.

[127] « Conversa com José Alvaro Morais » [2002], 2005, op. cité.

l'objet d'un véritable travail d'écriture scénaristique, l'adaptation du roman connaissant diverses versions, le réalisateur souhaitant s'associer la collaboration d'une dialoguiste de Visconti (Suso Cecchi d'Amico) et travaillant finalement avec l'écrivain grec Vassilis Vassilikos (avec qui il travailla quelques mois à Paris), quand le producteur souhaitait l'associer au français Jean-Claude Carrière, le dialoguiste de Bunuel :

> *« Il y a eu une série de tromperies et de décisions peu pratiques qui furent prises par Cunha Telles et qui conduisirent à la mort du projet. Antonio [da Cunha Telles] était déjà privé de l'attention suffisante pour produire du cinéma portugais.*
> *Si j'avais été déjà, à cette époque, avec Paulo Branco comme producteur, peut-être ce film aurait-il été possible, je ne sais pas ...*
> *J'aurais beaucoup aimé le faire »*[128].

La romancière Agustina Bessa-Luis, l'auteur du roman duquel le film était adapté, qui est la plus grande romancière du Portugal contemporain, rapporte ainsi ces deux échecs :

> *« J'ai connu José Alvaro Morais au moment de son premier projet d'adaptation de mon roman sur Madère,* La Cour du Nord. *Pas à proprement parler sur l'île, mais sur la solitude des êtres.*
> *Le roman nous conduit à une visite faite à Madère par Sissi, l'impératrice d'Autriche, avec un petit groupe qui l'accompagne. Il nous parle de l'impression qu'elle cause dans la société de Madère, et des conflits successifs que les générations y connaissent.*
> *Cette première phase ne s'est pas accomplie, et le film ne s'est pas fait.*
> *Plus tard, beaucoup plus tard, l'idée en a été reprise, mais elle s'est encore désarticulée, la mort de José Alvaro lui donnant un épilogue correspondant à la vérité des choses : qu'elles sont transitoires et éternelles en même temps.*
> *José Alvaro Morais avait atteint la maturité, il était un artiste à la solitude consacrée, comme tous les artistes. Il n'a pas pu commencer* La Cour du Nord »[129].

En remplacement, outre un projet de film documentaire sur la troupe de théâtre de la Cornucopia, à Lisbonne, c'est un documentaire, *Zéfiro*, qui viendra s'inscrire, en 1993, dans cette séquence du travail du cinéaste, mais deux traits de ce *Zéfiro*, issu d'une commande d'une télévision européenne, relayée par la RTP (il y aura deux versions du film, une longue, de 52 minutes, pour le cinéma, et une courte, de 25 minutes), pour la télévision viennent indiquer que ce repli documentariste est absolument contraint.

Le fait que le film *Zéfiro* s'inscrive, tout en en différant, dans la continuité du précédent (*O Bobo*), partageant avec ce dernier l'idée du maniement d'un matériau historique mis au service d'une réflexion sur le Portugal ; et la forme de documentaire « fictionné », qui ne trompe pas sur le désir de fiction qui habitait alors ce cinéaste.

---

[128] « Conversa com José Alvaro Morais » [2002], 2005, op. cité.

[129] Agustina Bessa-Luis, témoignage, 21 juillet 2005, dans : *José Alvaro Morais*, Ministério da Cultura, Faro Capital National da Cultura, 2005.

## *Interruptions de carrière et destins funestes*

Cette précarité des conditions de production s'exprime donc par de fortes menaces d'interruption de carrière. On trouve souvent, dans l'examen rétrospectif fait par les cinéastes portugais de ces moments difficiles, voire insurmontables, pour l'accomplissement de leurs projets, la référence au risque, alors rencontré, d'abandon de la carrière de réalisateur.

Et, autour de ces histoires de carrières interrompues et de films empêchés d'exister, faute de passer la barrière financière des conditions de leur production, on voit rôder le traumatisme de destins funestes, destins funestes des œuvres finalement non réalisées, mais aussi destins funestes des vies, en ce qu'elles portent de la souffrance, et aussi en ce qu'elles sont souvent interrompues, dans un modèle (assez cruellement et assez ironiquement) inversé de l'exceptionnelle longévité créative de Manoel de Oliveira, par des morts précoces, à répétition, dont celle d'Antonio Reis qui, en 1991, fait symbole d'un changement d'époque[130].

### *« J'en étais arrivé à un point où j'ai pensé changer de vie » : les cas de José Alvaro Morais et de Manuel Mozos*

L'interruption de carrière, souvent connectée au destin funeste du processus de production d'un film, menace souvent.

Rappelons qu'elle a menacé José Alvaro Morais, dans la phase d'interruption forcée de son film *Le Bouffon* :

> « *Si je n'avais pas eu quelque aide de ma famille, j'aurais du changer de vie* »[131].

Questionné sur la difficulté d'assumer une telle « malédiction » de production dans le milieu professionnel, le cinéaste souligne la dureté de ces années-là :

> « *Ma relation avec le milieu des cinéastes portugais a toujours été relativement réduite. J'ai quelques amis dans le cinéma, mais pas tant. Et je fréquentais peu les endroits où se rendaient les gens du cinéma. [Mais] il était difficile de ne pas succomber au regard de commisération qui, professionnellement parlant, m'était lancé. A cette époque, l'affaire était classée, pour le moins* Le Bouffon. *J'étais le type qui avait reçu une subvention pour faire un long-métrage et qui n'en était pas arrivé à la fin* (...).
>
> [Dans cette période, à cause de la paralysie du Bouffon], *il n'y a aucun autre projet qui ne dépasse le stade de l'embryon, qui parvienne à un état de concrétisation. En même temps, je ne sais pas si je n'oublie pas quelque chose, parce qu'il y a chez moi, par rapport à ces années, une dimension de refus et d'oubli qui fonctionne comme un paravent. Ce furent des années très dures* »[132].

---

[130] En une douzaine d'années, trois cinéastes très importants dans le cinéma portugais sont morts, en pleine maturité créative, sans dépasser l'âge de soixante-cinq ans : en septembre 1991, Antonio Reis à l'âge de 64 ans ; en février 2003, Joao César Monteiro, à 64 ans (et un jour) ; en janvier 2004, José Alvaro Morais à 59 ans. On reviendra plus loin sur la signification symbolique de la mort d'Antonio Reis comme changement d'époque.

[131] « Conversa com José Alvaro Morais » [2002], 2005, op. cité.

[132] « Conversa com José Alvaro Morais » [2002], 2005, op. cité.

Un autre cas peut être donné en exemple, celui d'un cinéaste plus jeune (il est né en 1959), Manuel Mozos qui, après avoir subi en 1991 un phénomène similaire d'interruption de son film [*Xavier*], confie à un journaliste, avoir été au bord de renoncer aux métiers du cinéma, métiers qu'il avait appris à l'Ecole de cinéma du conservatoire (1981-1984), puis comme stagiaire sur des tournages [*Ninguem Duas Vezes*, avec Jorge Silva Melo, 1984], comme monteur sur d'autres films, et enfin à la tête de son premier moyen métrage [*Un Passo, Outro Passo e Depois ...*, 1989] :

> *« Tout de suite après, durant un an et demi, je n'ai eu aucune espèce de travail. J'en étais arrivé à un point où j'ai pensé changer de vie. Puis sont apparus des travaux de montage* [O Miradouro da Lua, Passagem por Lisboa, Rosa Negra] *et des opportunités de réaliser certains documentaires en vidéo pour* Rosa Filmes [José Cardoso Pires] »[133].

*Xavier* fut un de ces films au destin funeste. Film très attendu, de la part d'un jeune cinéaste remarqué pour son premier moyen-métrage, il devait annoncer, au début des années 1990, l'advenue au Portugal d'un réalisateur, et il est devenu, pendant douze ans, *« la tragédie de la vie de Manuel Mozos »*[134]. Commencé en 1991, *Xavier* est victime de la faillite de son producteur *« qui attendait des fonds qui ne sont pas venus »*, est arrêté en plein milieu de son tournage, doit attendre d'être repris en production et en post-production par un autre producteur (le cinéaste Paulo Rocha, avec sa maison de production *Suma Filmes*) et ne sort en salles qu'en octobre 2003.

Même si le cinéaste fut capable de résilience, face à ce traumatisme, avec un autre long-métrage (*Quando Troveja*, 1998,) aux singuliers et troublants accents autobiographiques, et avec des documentaires à caractère culturel (*José Cardoso Pires*, 1998 ; *Antonio Pinho Vargas*, 2002), le plus souvent consacrés au cinéma portugais et à son histoire (*Lisboa no Cinema*, en 1994 ; *Cinema Português ... ? Dialogos com Joao Bénard da Costa*, en 1998 ; *Os Tristes Anos*, épisode de la série télévisée *Historia do Cinema Português*, en 1998 ; *Censura : Alguns Cortes*, en 1999), ce cinéaste reste, du point de vue de la place qu'il aurait pu prendre sur la scène du cinéma portugais de fiction, un « accidenté » des failles du système productif.

Et de même que les mésaventures de production du *Bouffon* ont toujours pesé sur la place et sur la représentation de la place de José Alvaro Morais dans le milieu du cinéma portugais, on peut penser que les mésaventures de *Xavier* pèsent et continueront à peser sur celle de Manuel Mozos.

### *« C'est un film que nous ne verrons jamais, je ne parviens pas à m'y résigner » (propos du cinéaste Paulo Rocha) : le cas d' Antonio Reis et Margarida Cordeiro*

Les irrégularités de la carrière d'Antonio Reis et son achèvement dans l'inachèvement de l'œuvre offrent, de ces destins funestes, un exemple autrement saisissant.

Venu tard à la réalisation cinématographique (il a alors 47 ans), Antonio Reis, on l'a dit, est une figure centrale du cinéma portugais de cette période. Il est un cinéaste à l'œuvre rare (un moyen-métrage, réalisé seul, en 1974, et trois longs-métrages, co-réalisés avec son épouse Margarida Cordeiro entre 1976 et 1989) et surtout inégalement répartie sur quinze années de réalisation cinématographique, puisque les séquences de temps entre les films augmentent

[133] Jorge Leitao Ramos, 2005, op. cité.

[134] Jorge Leitao Ramos, 2005, op. cité.

paradoxalement alors que la notoriété internationale du couple est croissante : deux ans entre *Jaime* et *Tras-Os-Montes* (1976), six ans entre *Tras-Os-Montes* et *Ana* (1982), sept ans entre *Ana* et *Rosa da Areia* (1989).

Ce dernier film ne reçut aucun soutien de l'Institut Portugais du Cinéma, alors que le film précédent, *Ana,* avait été primé en Espagne (Valladolid) et au Portugal (Figueira da Foz), qu'il avait fortement impressionné au festival de Berlin et reçu l'adoubement enthousiaste des *Cahiers du Cinéma* à Paris, où il était sorti commercialement en juin 1983, soit deux ans avant la sortie commerciale portugaise (mai 1985).

Telles sont les « éclipses » d'Antonio Reis dont Pedro Costa faisait un des exemples de la « malédiction » qui frappe les grands films au Portugal.

Les extraits du texte suivant, publié en 1991 par le *Jornal de Letras* à Lisbonne au lendemain de la mort d'Antonio Reis, sous la signature du cinéaste Paulo Rocha, disent bien, avec le soupçon (inévitable ?) de jalousie (juste ce qu'il faut !) qu'un artiste peut nourrir au regard de la totale consécration d'un autre artiste, quel était alors le niveau de la reconnaissance internationale d'Antonio Reis, à partir du succès à l'étranger de *Tras-Os-Montes*, en 1976 :

> *« Presque tous les films révolutionnaires* [portugais des années 1970] *sont aujourd'hui oubliés, mais le film d'Antonio et de Margarida fut le chef d'œuvre qui leur donna la réputation européenne. Quand le film sortit à Paris, jaillit du* Monde [en fait, de *Libération*, et non du *Monde*] *un ordre terroriste signé par Joris Ivens et par Jean Rouch, les deux grands maîtres du cinéma documentaire :* « Allez voir, toutes affaires cessantes, Tras-Os-Montes ! ».
> *Durant dix ans, le couple fut le chouchou d'une certaine critique d'avant-garde. Julia Kristeva correspondait avec Antonio, et les personnes qui les rencontraient dans les festivals parlaient ensuite de lui la voix tremblante comme s'ils avaient rencontré un prophète. A cette aura contribuait beaucoup l'étrange magnétisme d'Antonio, et le travail infatigable d'Antonio Pedro Vasconcelos qui fut, à ses frais, et durant des années et des années, le meilleur des ambassadeurs de notre cinéma »*[135].

Si le film *Rosa da Areia* a néanmoins existé (tant il est difficile de faire un film au Portugal sans le soutien de l'Institut portugais du cinéma), c'est qu'il a été fortement soutenu par Fernando Lopes, un des piliers du « groupe fondateur », à la direction du Département de co-productions de la RTP :

> *« Comme tout ce qui est vivant, on allait de l'avant avec déjà, il faut le dire, de nettes difficultés concernant les subventions de l'Etat.* Rosa da Areia *n'a pas reçu un sou de l'institut Portugais du Cinéma. Ce qui fait que nous n'avons pas reçu de subsides depuis ... une vie : près de 15 ans !!! »*[136].

*Rosa da Areia*, produit dans le cadre d'un protocole spécial et direct entre la télévision publique et le secrétariat d'Etat à la Culture (protocole SEC/RTP) représente même, dans l'histoire du cinéma de toute cette période, l'unique exception d'un film portugais qui a été

---

[135] Paulo Rocha, « Une figure lumineuse », *Jornal de Letras e Ideias*, Lisbonne, septembre 1991.

[136] Entretien avec Margarida Cordeiro, 29 décembre 1994.

réalisé *« sans la participation et l'initiative que permettait le financement de l'Institut Portugais du Cinéma »*[137].

Antonio Reis meurt en septembre 1991 (il n'a que 64 ans), sans que son ultime projet n'ai abouti. Il s'agissait d'une adaptation de *Pedro Paramo*, le roman de l'écrivain mexicain Juan Rulfo, adaptation que le couple de cinéastes ambitionnait de tourner au Mexique (ce qui en renchérissait le coût), et le film disposait déjà d'un cadre de co-production luso-helvétique. L'appui de l'Institut Portugais de Cinéma a manqué, jusqu'à la mort de Reis, pour soutenir le projet (premier projet d'adaptation d'un texte littéraire entier) de ce maître du cinéma de poésie au Portugal.

Paulo Rocha en témoigne ainsi, au lendemain de la mort de Reis, dans un moment qui est celui de la bascule entre les deux grandes périodes que nous distinguons dans cette évolution du métier de cinéaste au Portugal :

> *« Je n'ai pas accompagné de si près* Ana *et* Rosa da Areia, *films desquels Fernando Lopes pourrait mieux parler que moi. Depuis quelques années, avec cette politique cavaquiste* [la politique du premier ministre Cavaco Silva, à partir de 1987] *de nouveaux riches, l'environnement est très défavorable aux films de « poésie ». Antonio avait cessé d'être appuyé par l'Institut portugais de cinéma, et* Rosa da Areia, *produit par la RTP, n'est toujours pas sorti commercialement. Antonio était passé par une période de solitude et d'abattement.*
> *Récemment il était arrivé un miracle. Un producteur suisse s'était passionné pour ses films, et voulait financer son grand projet, une adaptation de* Pedro Paramo, *le plus grand des romans mexicains de ce siècle. C'était un projet ambitieux, à filmer loin d'ici, avec de grands moyens ... Antonio arrivait à l'Ecole de cinéma très content, avec un esprit nouveau.*
> *C'est un film que nous ne verrons jamais, je ne parviens pas à m'y résigner »*[138].

Après la mort d'Antonio Reis, Margarida Cordeiro n'a pu ensuite faire aboutir le projet, le soutien de l'Institut Portugais du Cinéma lui étant à nouveau refusé quand, seule, elle en présenta encore une fois le projet à un concours de l'Institut :

> *« J'ai travaillé trois ans et demi avec Antonio, plus un temps équivalent seule. Le scénario est prêt depuis beaucoup de temps. On m'a promis de l'argent. Ensuite, on me l'a refusé net, il y a quelques trois mois* [à l'automne de 1994, donc] *»*[139].

Elle en exprime, en décembre 1994, sa rancœur, allant jusqu'à parler non seulement de *« marginalisation »* du travail commun de réalisation qu'elle a mené, de 1976 à 1991, avec Antonio Reis, mais de leur *« néantisation »* :

---

[137] « Notas a discussao sobre a limite de financiamento por parte do IPC a filmes da longa-métragem » [Notes pour la discussion sur la limite du financement de la part de l'IPC des films de long-métrage], *Estados Gerais do Cinema Português*, Lisbonne, 7, 8 et 9 décembre 1990.

[138] Paulo Rocha, 1991, op. cité.

[139] Entretien avec Margarida Cordeiro, 29 décembre 1994.

> *« Notre marginalisation (j'ajouterais* néantisation, *n'est-ce pas ?) est due à des causes précédemment décrites.*
> *Pas d'appui soutenu des instances culturelles* (...).
> *Mais, et je demande, moi, maintenant : à quoi bon des projets différents, des scénarios même, des volontés, contre ce mur institutionnel, phénomène incompréhensible en termes de cinéma ? On joue, c'est sûr, mais on ne joue pas (au grand sens de jouer le grand jeu) au cinéma vivant* (...).
> *Nous avons travaillé entiers, avec passion. Chaque film était un fils, et nous les aimions tous. Et nous savions qu'on était situés dans le courant vivant du Cinéma/cinématographe* (...).
> *A nous deux, on pourrait avoir fait un film de deux ans en deux ans à peu près. Nous avions des projets personnels, de la singularité, de l'enthousiasme, du courage. Jugez de ma tristesse.*
> *Mais je crois, comme toujours, au Cinéma déjà fait et à venir. Au Cinématographe. Je rejetterai toujours les faux semblants et le clinquant ».*

Et le sentiment d'une œuvre inaccomplie la conduit même à réfuter, par avance, dès lors que cette œuvre commune a été interrompue, toute tentative de jugement sur leur œuvre ou de « classement » sur leur style :

> *« On avait exclu, jusqu'à* Rosa da Areia, *des formes urbaines, petites-bourgeoises, religieuses, etc* ... [les trois films du couple Antonio Reis et Margarida Cordeiro ont en commun d'être tournés à la campagne, et toujours dans les montagnes du nord-est du Portugal, le Tras-Os-Montes], *mais pas définitivement (par notre volonté).*
> *On est restés là, il ne faut pas nous classer stoppés de force »*[140].

L'œuvre de Reis et Cordeiro ainsi interrompue, on peut voir la mort d'Antonio Reis comme le symbole de la fin d'un cycle, comme une annonce de la séquence où ce type de « cinéma de poésie » ne sera plus soutenu. Nous y reviendrons plus loin dans la conclusion du présent chapitre.

## 1.7. Les vertus paradoxales de la précarité

### *Des cinéastes qui se vivent comme de permanents aventuriers*

La précarité du cinéma portugais est donc un caractère central de la situation, avec ces *coûts* que nous venons de décrire : interruptions de carrière et/ou repli dans la marge du documentaire et destins funestes pour les uns, et pour les autres, histoire en spirale du lien entre réalisateur et producteur, avec des essais d'alliances nouvelles, ainsi que de la figure du réalisateur maître de sa propre production, figure elle aussi sans cesse rejouée ; non professionnalisation des réalisateurs ; temps anormalement dilatés dans l'aboutissement des films, exposant les films à toutes les complications ; non distribution de nombreux films, y compris au Portugal même ... Tous les cinéastes portugais s'accordent sur le diagnostic de cette précarité, même si les conclusions qu'ils en tirent peuvent différer.

---

[140] Entretien avec Margarida Cordeiro, 29 décembre 1994.

Mais presque tous lui attribuent, paradoxalement, des vertus positives, conférant une valeur particulière à la tension qui en résulte, et qui les conduit à parler d'eux-mêmes comme de permanents aventuriers : les deux mots-clés de cette affaire sont *risque* et *aventure*, et avec eux *tension*, *obsession*, *obstination*, *volonté* ... Et bien sûr aussi : *naufrage*, *cataclysme*, *malédiction*, *souffrance*, *faillite(s)* ...

Etre *« habitués à courir des risques »*, concevoir *« chaque film [comme] une aventure solitaire, laborieuse, obsessionnelle »*, voilà la disposition d'esprit et la capacité propres au cinéaste portugais telles que les identifie Paulo Rocha, dans sa réponse à une question sur « la spécificité » de la situation du cinéma au Portugal[141], une réponse où cette idée de l'*aventure* et du *risque* est bien jugée centrale dans la situation :

> *« [Au Portugal, il y a 200 salles et 12 millions de spectateurs de films américains. Depuis 1950, il n'y a pas de cinéma portugais commercial.*
> *Sortir un film portugais ne paie ni les copies, ni la publicité, il n'y a pas de marché]*[142].
> *Il n'y a pas de marché, il n'y a pas d'industrie, il n'y a quasiment pas de producteurs. Mais il y a de bons techniciens et de bons acteurs, et une douzaine de réalisateurs qui ont de l'imagination et de la rigueur, qui sont habitués à courir des risques.*
> *Il n'y a pas de censure, il n'y a pas de modèles, chaque film est une aventure solitaire, laborieuse, obsessionnelle.*
> *Dans cette atmosphère naissent des oeuvres inattendues, plus lyriques que dramatiques, hésitant entre les fantasmes du passé et les tentations de l'art moderne »*[143].

Le même cinéaste déclare, le concernant :

> *« Je compte filmer jusqu'à 90 ans, au milieu des risques et de difficultés impossibles. Les tournages faciles ne m'inspirent pas, je travaille mieux dans une atmosphère de naufrage. Filmer au Portugal est un privilège qui doit se mériter »*[144].

Dans des termes qui ne démentent pas ceux de Paulo Rocha, c'est Manoel de Oliveira qui déclare, en 1988 :

---

[141] Entretien avec Paulo Rocha, 8 novembre 1990. La question était exactement posée en ces termes : *« Dire* il y a un cinéma portugais, *ce n'est pas seulement qualifier d'un adjectif de nationalité l'existence de films et de cinéastes originaires d'un pays donné, en l'occurrence le Portugal. C'est souligner une singularité, à partir du sentiment que, dans ce pays-là, une vision du cinéma continue à vivre, qui a souvent disparu ou qui n'existe pas ailleurs. D'où vient, à votre avis, cette spécificité du cinéma portugais, et comment la qualifiez-vous ? ».*

[142] Cette première partie de la réponse, mise ici entre crochets, a déjà été donnée plus haut.

[143] Entretien avec Paulo Rocha, entretien, 8 novembre 1990.

[144] Entretien avec Paulo Rocha, entretien, 8 novembre 1990.

*« Le cinéma portugais a toujours été en quelque sorte (et reste de nos jours) une aventure permanente, alimentée par la volonté obstinée qui semble être une qualité innée chez les réalisateurs portugais. Le jeu des images, et plus tard, celui des sons, a depuis toujours exercé sur eux une attraction qui les pousse à concrétiser des projets en dépit de conditions extrêmement précaires »*[145].

Le risque est la valeur-clé, que le cinéaste Joao Botelho appliquera à lui-même, comme principe de référence, et qui lui sert aussi de critère de jugement, aujourd'hui, quant au cinéma des générations plus jeunes :

*« C'est ce principe-là qui m'a formé l'esprit : il faut risquer !*
*Ce qui me gêne aujourd'hui, dans les premiers films des jeunes cinéastes, c'est de ne pas y voir cet esprit de risque. Car, qui risque, dans la suite de l'histoire du cinéma portugais ? Seulement Pedro Costa, qui prend de grands risques, et un peu Teresa Villaverde, qui en prend moins. Et cela fait longtemps que personne n'est venu apporter quelque chose de nouveau : on a beaucoup de vieux avec les jeunes, à l'exception de Joao Pedro Rodrigues »*[146].

## *L'absence de moyens comme stimulation à l'invention des formes*

Rappelons alors les propos de Pedro Costa, pour qui cette situation d'aventure, de tension et de risque conduit à des oeuvres *« qui font forme cinématographique de cette tension même »*:

*« Ce que je trouve important dans l'ensemble des bons films faits au Portugal faits depuis trente ans, c'est la malédiction qui les a frappés, l'histoire des aventures de la production. Dans les cas les plus extrêmes, cela a donné de purs délires, des œuvres absolument uniques qui risquent tout dans la tension entre obsession, audace et argent. Cela va des* naufrages de Paulo Rocha *aux* éclipses *d'Antonio Reis, en passant par d'autres cataclysmes mineurs »*[147].

C'est la thèse des vertus paradoxales de la précarité, qui fait que, par exemple, pour Botelho, *Amour de Perdition*, de Manoel de Oliveira, est à la fois *« un film catastrophe »* et *« le chef d'œuvre absolu du cinéma portugais »*[148].

L'absence de moyens elle-même, le fait de « ne pas avoir d'argent » et « d'avoir du temps » conduit alors, sur un mode vertueux, à l'invention des formes. La précarité de moyens devient le vecteur même de l'imagination artistique, mise au service d'un cinéma non spectaculaire :

*« Il y a une influence* [sur notre cinéma] *des questions de production. Il faut toute une journée pour prendre un plan-séquence ? Si on peut faire trois bons plans fixes, c'est mieux* (...).

---

[145] Manoel de Oliveira, dans *Portogallo. Cinema novo e oltre*, Marsilio Editori, Venezia, 1988.

[146] Entretien avec Joao Botelho, 16 janvier 2003.

[147] Entretien avec Pedro Costa, 16 janvier 1995.

[148] Entretien avec Joao Botelho, 16 janvier 2003.

*Notre cinéma est pauvre. Il a peu de moyens, dépense des sommes dérisoires, et la prise en compte de la réalité des moyens de production conduit à des choses particulières : à investir dans les décors, dans les plans, pas dans l'action.*
*Mais c'est aussi la question de la parole, qui rejoint le cinéma moderne : le son, c'est plus vrai que l'image. Le son a un indice de vérité plus grand.*
*On rejoint ici la tradition littéraire du cinéma portugais qui, pour partie est imposée, pour partie répond à une volonté : les premiers jurys de l'Institut Portugais de Cinéma étaient des jurys littéraires, qui privilégiaient des matériaux existants*
*Ce cinéma qui a très peu d'argent s'est d'emblée défini comme un art, et non comme une distraction, ce que les américains nomment* entertainment. *D'où un code d'auteur, très marqué depuis le début. Même les gens qui aiment et veulent faire du cinéma commercial au Portugal se croient des auteurs »*[149].

## *Un point de vue déviant, chez les « auteurs/réalisateurs » : Jorge Silva Melo*

Le cinéaste Jorge Silva Melo, par ailleurs metteur en scène de théâtre, acteur et responsable de compagnie théâtrale (la *Cornucopia*, avec Luis Miguel Cintra, entre 1973 et 1979, puis, à partir de 1995, *Artistas Unidos*, à Lisbonne), lié historiquement à des figures du « groupe fondateur » (aux cinéastes Paulo Rocha, Alberto Seixas Santos et au critique Joao Bénard da Costa, ancien responsable pour le cinéma à la Fondation Gulbenkian, puis président de la Cinémathèque Portugaise) apporte, dans une tonalité déviante, un point de vue dissonant de cette thèse unanimement défendue chez les « auteurs/réalisateurs ».

A partir d'une pensée qui assume pleinement le cinéma comme « art industriel », cet « auteur/réalisateur » (il a réalisé cinq longs-métrages, entre 1980 et 2000), homme de grande culture, habitué à la collaboration théâtrale avec des metteurs en scène français (Jean Jourdheuil et Jean-François Peyret, à Paris), italiens (Giorgio Strehler, à Milan et à Venise) et allemands (Peter Stein et Michaël König, à la Schaubühne de Berlin, en 1980-1981), s'en prend à cette apologie de l'artisanat, dans laquelle il voit l'expression d'un *« refoulé de l'industrie et du monde moderne »*, d'*« un cinéma d'avant Walter Benjamin »*, jusqu'à en déclarer une preuve d' *« inexistence du cinéma portugais »* :

*« Le cinéma portugais n'existe pas. Voilà sa singularité.*
*Il s'arrête et recommence à chaque film, comme si rien n'avait été appris de l'expérience ou de la vie antérieure de ceux qui le font. Il existe en vase clos, et vu la situation de monopole de la programmation dans les salles, le film en lui-même n'a plus d'existence. On le tourne et on le monte sans savoir la date de sa sortie, on le finance sans attendre les recettes, on le produit sans penser aux spectateurs.*
*Art industriel, on le vit au Portugal en refoulant l'industrie. Un cinéma d'avant Walter Benjamin ? Oui.* (...).
*Ce refoulé de l'industrie et du monde moderne, cette vie* Jugendstil *d'avant la révolution industrielle - si cela peut avoir un certain charme ou permettre une*

[149] Entretien avec Joao Botelho, 1er août 1991.

*soi disante liberté d'artiste – est pour moi trop lié à l'immobilisme anti-industriel de Salazar et de ses* Collines sacrées *»*[150].

Si on peut douter que la *tension* permanente qui caractérise le cinéma portugais ait les traits d'un *immobilisme* pré- ou anti-industriel (ni de l'amour de cet immobilisme), Jorge Silva Melo peut juger à bon droit que le coût qui en est payé est exorbitant, qu'il n'est point besoin d'aimer la malédiction, et que les films, comme les cinéastes, ont droit à des carrières. Alors, quand certains de ses collègues appellent à la résistance au nom du *« grand cinéma pauvre (européen) »* (Botelho, en septembre 1993[151]), il affirme, lui, que *« l'illusion de [notre] fausse liberté de pauvres (portugais) »* doit finir.

Notons que cette position, fondée sur la crainte que soit nié au cinéma portugais (et au Portugal ?) son caractère contemporain, permet au cinéaste de juger un certain regard posé, de l'étranger, sur le cinéma portugais en même temps qu'un regard sur les œuvres du cinéma portugais lui-même :

> *« Et voilà peut-être la raison pour laquelle (à part* Douro, Travail Fluvial *de Oliveira,* Les Vertes Années *ou* Changer de Vie *de Paulo Rocha), presque tous les films intéressants qui ont été produits par des portugais ont ce côté anachronique, en marge du temps, qui peut charmer tous les Pierre Loti (ou est-ce les Paul Morand) qui se cachent derrière une certaine tendance de la critique cinématographique.*
> *D'une certaine façon, les films portugais appartiennent à un monde d'avant l'*Ode maritime *d'Alvaro de Campos ou le* Sentiment d'un occidental de Césario Verde, *sinon même les* Odes modernes *d'Antero de Quental »*[152].

Dans la vision de Jorge Silva Melo, en lieu et place d'une critique étrangère pensant à bon droit trouver dans le cinéma portugais les points d'appui d'une modernité cinématographique, à l'inverse, cette critique serait, de façon dominante, en quête d'exotisme (Pierre Loti) ou en mal de nostalgie (Paul Morand), ravie de découvrir, dans un recoin ibérique de la maison européenne, des cousins attardés auxquels non seulement elle nierait toute contemporanéité, mais du retard desquels elle retirerait, une perverse jouissance d'esthète.

Le cinéma portugais, ainsi conforté dans son goût de l'anachronique et du pré-industriel, se trouverait ainsi « ghettoïsé », ou transformé en « prison ».

Notons que, de tous les entretiens que j'ai eus sur cette question de la critique étrangère, il y en eut un autre, parmi ceux qui s'inscrivent dans la descendance du « groupe fondateur », qui rejoigna cette vision d'une critique étrangère « condescendante », aveugle, étouffante de bonnes intentions, et finalement dogmatique.

---

[150] Entretien avec Jorge Silva Melo, 14 janvier 1993, publié dans le catalogue de la *Semaine de cinéma portugais de Rouen*, sous le titre « Huit questions à Jorge Silva Melo » (propos recueillis par Jacques Lemière) Cineluso, Rouen, janvier 1993.

[151] *« Notre cinéma, mon Dieu, notre cinéma perdu ... Il est temps de résister ! Non pas pour défendre des avant-gardes ou même les cinémas nationaux, mais pour l'affirmation du grand cinéma pauvre européen »*, Joao Botelho, dans un texte conçu pour la présentation de son film *Aqui na Terra* au Festival de Venise, en septembre 1993.

[152] Entretien avec Jorge Silva Melo, 14 janvier 1993.

Ce fut Pedro Costa qui, en 1995, déclarait rêver *« d'échapper à l'exotisme »* du jugement sur le cinéma portugais *« surtout quand il est admiré de l'extérieur »*. Ce cinéaste en même temps très attaché, et aussi, dans le chemin solitaire qu'il a choisi[153], très dépendant, pour garantir et assurer le développement de sa capacité productive (je ne dis pas créative) du jugement étranger (dépendant donc de « l'admiration de l'extérieur », et aujourd'hui effectivement très admiré de l'extérieur), s'exprimait ainsi sur cette construction extérieure de la singularité du cinéma portugais :

> *« On n'échappe pas à l'exotisme, nous, cinéastes portugais, surtout quand on est admirés de l'extérieur. Souvent, cela tombe dans la condescendance gênée. C'est souvent les yeux fermés qu'on regarde le 'cinéma portugais'.*
> *Et au nom de la soi-disant 'résistance du vrai cinéma'. Pauvre cinéma, qu'il doit en avoir marre de tant d'amour ! Et toute tendresse est insupportable, dit Pavese.*
> *C'est mon point de vue. Les films portugais devraient être vus pour ce qu'ils sont, moins cachés par le folklore moderniste »*[154].

Et « ce point de vue » suppose une représentation du cinéma portugais qui ne soit pas homogène et « unitaire », qui va bien à ce jeune cinéaste dans un moment (celui de la sortie de son second film, en 1994) où, dans une logique artistique qui n'est pas « oliveirienne », il est en pleine conquête, de sa place propre dans le cinéma portugais et en pleine affirmation de son style propre :

> *« Visitez le zoo. Ce n'est pas possible d'aimer également tous les animaux. Peut-être peut-on aimer les inoffensifs, les doux, les jolis, les malins. Mais il y en a aussi qui sont assassins, vénéneux, parasites. C'est marrant un zoo. C'est l'imitation d'un monde, mais c'est aussi une prison »*[155].

Ce type de point de vue (celui de Jorge Silva Melo, mais aussi celui de Pedro Costa, qu'on vient d'en rapporcher) sur le rôle pervers de la critique étrangère, et notamment française, est suffisamment déviant et peu conventionnel, dans le milieu des « auteurs/réalisateurs » pour que, dans une analyse de mon entretien avec Jorge Silva Melo et des conclusions que nous j'en tire, Tiago Baptista[156] soit, à très juste titre, tenté de le rapprocher d'un propos du cinéaste Antonio Pedro Vasconcelos, qui s'est retourné dans les années 1980 contre le groupe des « auteurs/réalisateurs » :

---

[153] On a exposé ce parcours de cinéaste de Pedro Costa (page 363 et suivantes).

[154] Entretien avec Pedro Costa, 16 janvier 1995, publié dans le catalogue des *5èmes Journées de cinéma portugais de Rouen*, sous le titre « 10 questions à Pedro Costa » (propos recueillis par Jacques Lemière), Cineluso, Rouen, janvier 1995.

[155] Entretien avec Pedro Costa, 16 janvier 1995.

[156] Tiago Baptista, *Tipicamente português. O cinema fictional mudo no inicio dos anos vinte* [Tipiquement portugais. Le cinéma fictionnel portugais au Portugal au début des années 1920], Dissertaçao de Mestrado em Ciências da Communicaçao, variante de Culturas Contemporâneas e Novas Tecnologias, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, mai 2003.

> *« Que la reconnaissance et le succès commercial du cinéma portugais à l'étranger, surtout en France, puisse l'avoir* 'condamné à un ghetto et à une formule' *fut déjà noté récemment par Antonio Pedro Vasconcelos »*[157].

Et il cite complètement le propos concerné de ce cinéaste passé, en une quinzaine d'années, de la position de membre du noyau central du « groupe fondateur » à celle d'assaillant du cinéma fait par les cinéastes de ce groupe :

> *« La critique française, paternaliste comme elle est, prétend voir dans cette dépendance de l'Etat (ou, comme ils préfèrent, dans l'orgueilleuse indépendance de la billetterie), l'exemple d'un cinéma totalement libre et indépendant, sans comprendre qu'ils sont en train de nous condamner à un ghetto et a une formule : les films portugais doit être pauvres en moyens, avec des budgets réduits, ils doivent être lents, sans conflits, mélancoliques, de préférence fatalistes et très 'personnels' »*[158].

Une telle assignation de la critique étrangère à la position de surplomb et de puissance est évidemment au centre de ces batailles de la légitimité qui vont s'exacerber dans la séquence 1990-2004.

Mais en attendant d'examiner cette seconde séquence, concluons sur la première.

[157] Tiago Baptista, op. cité, 2003.

[158] Antonio Pedro Vasconcelos, « De que falamos quando falamos de 'cinema português' [De quoi parlons-nous quand on parle de cinéma portugais], dans *Século XX. Panorama da Cultura Portuguesa*, vol. III, *Arte(s) e Letras II*, Pernes, F. (coord.), Afrontamento et Fundaçao de Serralves.

## Conclusion

On arrive, à la fin de 1990, sur le dernier bord de ce qui est considéré ici comme une première séquence du « métier de cinéaste au Portugal ».

### *« Etats généraux du cinéma portugais » et fin d'un cycle*

Une confirmation de cette chronologie de *fin d'un cycle* peut se trouver dans la réunion, pendant les trois jours du premier week-end de décembre 1990, à Lisbonne, d' « Etats généraux du cinéma portugais » réunissant, cinéastes, techniciens, distributeurs et producteurs. Cette réunion se tient, sans doute en forme de clin d'œil symbolique à l'histoire de la production au Portugal, dans les installations de la Fondation Calouste Gulbenkian[159].

Les Etats généraux répartissent leurs travaux en sept commissions : patrimoine (dont le rapporteur est José Manuel Costa, responsable à la Cinémathèque portugaise du département des archives du film), établissements techniques (Joaquim Pinto, ingénieur du son[160] et réalisateur), formation (José Bogalheiro, enseignant à et directeur de l'Ecole de cinéma du Conservatoire national), production (Antonio da Cunha Telles, producteur, *Animatografo*), financement (Tino Navarro, producteur, *MGN Filmes*), législation (Miguel Lobo Antunes, vice-président de l'Institut Portugais du Cinéma de 1983 à 1986), commercialisation et distribution (Pedro Borges, responsable de la distribution et exploitation dans le groupe Paulo Branco, *Atalanta Filmes*).

Une « Lettre du cinéma portugais » donne la parole à Manoel de Oliveira, absent, par l'intermédiaire de la voix d'une jeune réalisatrice, Teresa Villaverde, qui lance alors son premier film. Le discours d'ouverture est fait par une autre jeune cinéaste, Ana Luisa Guimaraes, membre de l'Association Portugaise des Réalisateurs, et qui vient également de sortir son premier long-métrage ; le discours de clôture par un producteur madré, Antonio da Cunha Telles, membre de l'Association des Producteurs de Films (APF). Le texte de la commission législation exige *« une nouvelle loi du cinéma »*, et la place prise par les producteurs « grand public » dans les commissions stratégiques « production » et « financement », indique le rôle ascendant des producteurs dans la nouvelle situation.

### *Un diagnostic autocritique de l'activité du « groupe fondateur »*

En guise de conclusion à ce chapitre, faisons donc place à un extrait de notre dialogue avec le cinéaste Paulo Rocha, en novembre 1990, précisément en cette *fin de cycle*, pour en retenir la réponse du cinéaste à la cinquième question de ce dialogue, qui, elle, portait sur son évaluation, en cette fin de 1990, du bilan de l'activité du « groupe fondateur » :

> J.L. :
> - « Avec *Les Vertes Années*, vous avez été en quelque sorte un emblème de la génération dite du Cinéma Nouveau au Portugal, dans les années 1960. Ce film

---

[159] *Estados Gerais do Cinema Português*, Fondation Calouste Gulbenkian, Lisbonne, 7, 8 et 9 décembre 1990.

[160] Les laboratoires de son sont alors le talon d'Achille des installations techniques disponibles au Portugal, ce qui oblige les cinéastes à aller faire les mixages à l'étranger, France, Allemagne ou Suisse alémanique, le plus souvent.

a été réalisé par une équipe où chacun, du réalisateur aux techniciens, en passant par les acteurs, réalisait son premier film – sauf un des opérateurs, qui était un français. Qu'est devenue la génération des gens du *cinema novo*, s'il est juste, à propos d'eux, de parler de génération ?

Paulo Rocha :
*Le groupe du Cinéma Nouveau a créé le Centre Portugais de Cinéma, l'Ecole de Cinéma du Conservatoire. Il a publié des revues, rénové la critique et les méthodes de production, obligé la Gulbenkian et l'Etat à créer des structures d'appui au cinéma, influencé la programmation de la télévision et lancé internationalement Manuel de Oliveira*[161].
*Il s'est maintenu uni, bien qu'il soit balayé par des querelles internes, et que s'y réveillent des haines pas petites.*
*Son plus grand échec est de ne pas être parvenu à susciter l'apparition de groupes nouveaux ayant des propositions antagonistes, et de ne pas être parvenu à stopper la décadence de l'exhibition des films »*[162].

La lucidité du cinéaste, en novembre 1990, sur la chute de la fréquentation cinématographique au Portugal, est centrale.

Quant à l'apparition de « propositions antagonistes », elle allait se faire jour, dans le nouveau contexte d'ouverture du Portugal, et du cinéma aussi, à l'Europe, mais pas dans le sens artistique, présume-t-on, qui était attendu par le cinéaste.

L'activation des querelles internes, voire des haines, serait au rendez-vous de la période suivante, dans de violents conflits de légitimité, sous l'effet de l'assaut donné, au « groupe fondateur », par des réalisateurs et des producteurs proches des milieux de la nouvelle télévision et de « l'audio-visuel », et décidés à ébranler le pouvoir de ce « groupe fondateur » en mettant à profit son talon d'Achille : la question de son rapport au public portugais, uniquement saisi sous le critère de la « bilheteria » [billetterie] et donc du « box-office ».

## *« Cinéma de succès » contre « cinéma de poésie » : la mort du cinéaste/poète Antonio Reis comme symbole de la fin du cycle*

D'ailleurs, un an à peine après avoir posé ce diagnostic, le même Paulo Rocha formule très bien l'hypothèse d'un changement d'époque, quand il rédige le communiqué suivant, au nom de l'Association Portugaise des Réalisateurs (qu'il préside alors), au lendemain de l'annonce de la mort d'Antonio Reis, en septembre 1991 - communiqué où l'idée même que la mort d'Antonio Reis symbolise la fin d'un cycle du cinéma portugais est préalable, notons-le, à l'évocation de l'héritage artistique qu'il lui laisse :

*« Avec la mort de Reis s'interrompt, tragiquement, un travail de poésie, une expérience radicale du cinéma moderne. Fin d'un cycle de vie du cinéma*

---

[161] On a indiqué plus haut (page 217) que tel n'était pas exactement le point de vue de Manoel de Oliveira.

[162] « 6 questions à Paulo Rocha », propos de Paulo Rocha recueillis par Jacques Lemière (8 novembre 1990) et publiés dans le catalogue de la première *Semaine de cinéma portugais*, Cineluso, Rouen, décembre 1990.

*portugais ? Signal des temps nouveaux ? Temps du* cinéma de prose, *du* cinéma de succès *voulu par le pouvoir ?*
*Les films d'Antonio Reis et de Margarida Cordeiro ont apporté un territoire nouveau à l'imagination européenne, une espèce de Tibet d'*au-delà les montagnes, atras dos montes, *où tout était plus vrai et plus ancien. Montagnes et cœurs vus avec des yeux de scientiste visionnaire, à la recherche d'une nouvelle cosmologie, qui ici se perd, pour toujours inachevée. Sentes étroites de la folie et de la prison dans* Jaime, *idoles totémiques dans la mère* Ana *? Mort et transfiguration d'une anthropologie venue du néo-réalisme et de l'intimisme, hésitant entre le théâtre rituel et la magie des « sympathies ». Après* Rosa da Areia, *quels nouveaux labyrinthes attendaient les doigts du couple déchiffreur ? »*[163].

En novembre 1997, soit six ans après la mort d'Antonio Reis, se tenait à Faro, organisé par le CineClube de Faro avec le soutien de la Cinémathèque Portugaise, en présence de sa veuve/co-réalisatrice, le premier (et le seul) hommage posthume à Antonio Reis, sous le titre *Antonio Reis et Margarida Cordeiro, La poésie de la terre.*

L'institution étatique de régulation du cinéma, fraîchement renommée « Institut du cinéma, de l'audiovisuel et du multimedia », était représentée à cette manifestation par José da Costa Ramos, qui venait de prendre en octobre 1997 la présidence de l'ICAM. De José da Costa Ramos, le cinéaste Joao Botelho disait à l'annonce de cette nomination qu'il était :

> *« l'homme qui rêve de mettre les films dans des encyclopédies digitales, ce qui n'a rien à voir avec l'art cinématographique »*[164].

Cette présence officielle à l'hommage à Antonio Reis de l'introducteur au Portugal du « concept » de *« l'industrie des contenus »* comme base d'une nouvelle politique du cinéma portugais, était un autre symbole de la clôture d'une période[165].

*« Poésie de la terre »* versus *« industrie des contenus »* : symbolique d'une opposition radicale. *« Fin d'un cycle de vie du cinéma portugais », « signal des temps nouveaux », « temps du cinéma de prose »*, contre le cinéma de poésie, du *« cinéma de succès »* voulu par le pouvoir ...

C'est bien ce dont il va s'agir dans le chapitre suivant.

---

[163] Texte rédigé pour l'Association Portugaise des Réalisateurs, septembre 1991.

[164] « Dias de tempestade no cinema » [Jours de tempête dans le cinéma], quotidien *Publico*, Lisbonne, 27 septembre 1997.

[165] Observation, Faro, novembre 1995.

# Chapitre 2

# 1990-2004

# Les « auteurs/réalisateurs » sur la défensive

## *Industrialisation relative, européisation des institutions et des pratiques productives*

### 2.1. L'altération, en 1990, de la loi de 1971

Le dispositif protecteur prescrit par la loi 7/71 va assurer le financement du cinéma portugais jusqu'à ce qu'un nouveau système soit mis en place, par un décret-loi de mai 1990[1]. Le lobbying des distributeurs, en guerre contre la loi de 1971 au prétexte qu'elle serait dissuasive de la fréquentation, a obtenu l'abolition de la taxe (de 15%, puis 10% en 1989[2]) sur les billets d'entrée en salle de cinéma, dite additionnelle (« l'additionnel »), au profit d'une augmentation à 4% de la taxe, existante, sur les recettes sur les films publicitaires au cinéma et à la télévision, antérieurement fixée à 2% du prix de la projection du film (« taxe d'exhibition »)[3].

La différence entre les deux systèmes touche à la relation entre le cinéma national (fragile) et le cinéma venu de l'extérieur (fort). Et alerte sur des enjeux quant à la relation entre politique nationale et politique européenne.

Joao Mario Grilo souligne que la grande qualité du système de 1971 était d'avoir « dénationalisé » le cinéma portugais et de le faire financer, en tant que cinématographie fragile, par les cinématographies (étrangères) les plus fortes (et en premier lieu l'américaine) sur le terrain de la diffusion en salles au Portugal, pays au parc de salles « appauvri ». En effet, plus les spectateurs portugais voient de films étrangers (américains, essentiellement) dans le réseau fragilisé de la distribution portugaise, plus est abondé le fonds de financement du cinéma national par l'Institut portugais de cinéma :

> « [L'effet de la loi 7/71 était de] *libérer, finalement, un « cinéma d'Etat » des circuits nationalisés de l'économie.*
> *Au contraire de certaines thèses qui commençaient à se faire entendre à la fin des années 1970 - en provenance notamment des milieux des lobbies de la distribution - « l'additionnel » dénationalisait, de facto, le cinéma portugais, en*

[1] Décret-loi 143/90 du 5 mai 1990.

[2] Décret-loi 196-A/89 du 21 juin 1989.

[3] Décret-loi 184/73 du 25 avril 1973.

*le plaçant, essentiellement, sous la dépendance directe de la plus ou moins grande rentabilité des circuits internationaux de l'économie du cinéma et de leur impact dans le parc de salles appauvri du Portugal.*
*Dès lors que, depuis toujours, le cinéma américain fournissait à la distribution portugaise la plus grande part de ses recettes, il paraissait juste que se fussent les cinématographies les plus fortes et les plus rentables qui soutiennent, en exacte proportion de leur force et de leur poids économique, les cinématographies aux bases de production les plus fragiles et périphériques, mais aussi les plus libres et les plus expérimentales »*[4].

Cette idée « libération d'un cinéma d'Etat » est bien sûr à articuler au contexte de l'Etat autoritaire et protectionniste qui promulgue cette loi de 1971. Inversement, son altération, au nom d'une logique européenne en 1990, fragilise à nouveau le cinéma portugais en « *le plaçant sous la dépendance fragile et contre-nature de la publicité* » :

> *« Progressiste du point de vue européen, l'abolition de* l'additionnel *représente, en termes de politique nationale, une indésirable (re)nationalisation du cinéma portugais, en l'isolant des flux internationaux de l'économie du cinéma (l'y avoir replacé était précisément l'aspect le plus positif de la loi 7/71) et en le plaçant sous la dépendance fragile et contre-nature de la publicité »*[5].

Le nouveau dispositif de 1990 affecte donc la ligne de « défense du cinéma national » qu'on a soulignée plus haut comme élément central de la loi de 1971, ainsi que de l'intentionnalité et la non neutralité de l'expression « Institut Portugais de Cinéma » pour nommer l'institution centrale de protection et de régulation du cinéma créée par cette même loi.

On peut préciser, sous ce registre des façons de nommer, cette idée d'une « dénationalisation » paradoxale du cinéma portugais en 1971 :

> *« En optant pour le nom* d'Institut Portugais de Cinéma *et non pas* (...) d'Institut du Cinéma Portugais, *le législateur s'inscrit bien dans une perspective de désengagement politique par rapport au cinéma que la nouvelle institution doit financer et* (...) *soutient ainsi l'idée d'une production cinématographique portugaise en étroite relation avec l'économie globale et internationale du cinéma »*[6].

A partir de 1990, des pressions nouvelles vont désormais peser sur les définitions du cinéma et du cadre législatif de production que les cinéastes du « groupe fondateur » étaient parvenus à imposer dans la période antérieure. Les années 1990 sont celles de la transformation des attributions et des appellations de l'Institut portugais du cinéma, et ces pressions sont directement lisibles dans le lexique qui sert à nommer l'organisme étatique en charge du soutien à la production et à la diffusion cinématographique.

---

[4] Joao Mario Grilo, *O cinema português na cultura portuguesa*, Conférence au King's College, Londres, 18 décembre 1996. Joao Mario Grilo est cinéaste et enseignant de cinéma à l'Université nouvelle de Lisbonne. Il préside actuellement l'APRF, l'association de réalisateurs issue du « groupe fondateur ».

[5] Joao Mario Grilo, op. cité, 1996.

[6] Joao Mario Grilo, *O estado das coisas do Estado »* [L'état des choses de l'Etat], dans *OBS*, publication trimestrielle de l'*Observatorio das Actividades Culturais*, n°1, Lisbonne, mai 1997.

## 2.2. Des pressions nouvelles lisibles dans les désignations institutionnelles

### *De l'IPC à l'IPACA et à l'ICAM*

Ce que, le 7 décembre 1971, la loi 7/71 nommait « Institut Portugais du Cinéma » (IPC) devient le 1er février 1994, par effet du décret-loi 25/94, « Institut Portugais de l'Art Cinématographique et de l'Audiovisuel » : IPACA. Ce décret-loi de création de l'IPACA précise :

> *« Le présent texte vise à fondre l'Institut Portugais de Cinéma avec le Secrétariat National pour l'Audiovisuel, récemment créé essentiellement comme structure de projet, donnant corps à l'institutionnalisation des objectifs poursuivis par ce Secrétariat pour garantir une politique globale et cohérente pour le secteur de l'audiovisuel, politique qui se croise avec celle du cinéma.*
> *En effet, le cinéma, la télévision et la vidéo sont aujourd'hui des réalités qu'il n'est pas possible de penser isolément, mais avant tout dans la relation d'interdépendance qui, entre eux, se développe chaque fois davantage »*[7].

L'audiovisuel fait donc son apparition dans le nom de l'institution, par intégration de ce Secrétariat National pour l'Audiovisuel (SNA) créé en février 1990 et confié à un des cinéastes issu du « groupe fondateur », Antonio Pedro Vasconcelos[8], qui se défie de la catégorie de *« ce qu'on appelle cinéma portugais »* :

> *« Je n'aime pas parler de cinéma portugais, je veux dire le cinéma que les portugais font ou qui se fait ici »*[9],

Antonio Pedro Vasconcelos déclare depuis quelques années déjà vouloir un cinéma « pour le public », sur un terrain à reconquérir à la télévision :

> *« Ce qu'on appelle le cinéma portugais (...) doit chercher à élargir ses frontières. S'il n'y parvient pas, cet espace restera trop facilement rempli par la télévision. La télévision, elle, a une vocation domestique, celle de satisfaire un public local qui, en général, a de moindres horizons (remarquez que, de tous côtés, elle tend à prendre l'espace que prenaient dans le passé les vieilles comédies portugaises).*

---

[7] Decreto-Lei n°25/94, 1er février 1994.

[8] Président du SNA en 1990, qui prépara l'IPACA, le cinéaste Antonio-Pedro Vasconcelos s'est engagé de près sur les questions de télévision et d'audio-visuel. Il fut vice-président, à partir de 1996, du « Conseil d'opinion » de la RTP. Il a publié en 2003 *Serviço publico, interesses privados. O que está em causa na polémica sobre a RTP* (Oficina do livro, Lisbonne, 2003), qui est un recueil de textes de 1993 à 2002 sur la politique audiovisuelle. Il a créé une association de réalisateurs concurrente de l'APRF (Association Portugaise des Réalisateurs de Cinéma), sous le nom de « Association des Réalisateurs de Cinéma et d'Audiovisuel » (l'ARCA), dont il est président. Nous reviendrons plus loin sur son rôle dans la division du « groupe fondateur » et de l'évolution du cinéma portugais.

[9] Antonio Pedro Vasconcelos, 28 mai 1996, entretien pour la publication *Os bons da fita. Depoimentos inéditos de realisadores portugueses*, CineClube de Faro/Inatel, Faro, 1996.

*Le cinéma doit chercher autre chose, et ce quelque chose doit fatalement être comme le cinéma américain. La raison du succès du cinéma américain, aujourd'hui et chaque fois plus, est d'être un cinéma qui touche tous les publics, auquel tous les publics sont sensibles. Chose qu'on atteint pas seulement à force de marketing, parce qu'il y a un élément éternel dans une fiction, qui est la capacité de rendre le public sensible, des publics plus vastes et de toutes les cultures »*[10].

Ce cinéaste, transfuge depuis le début des années 1980 du « groupe fondateur » voit désormais toute solution pour le cinéma portugais et européen dans une distribution « européenne »[11] :

*« La grande et unique solution pour l'Europe (dès lors que nous nous confrontons à une cinématographie toute puissante comme l'est la nord-américaine, qui domine le marché planétaire) passe par la distribution. Il faut que l'Europe investisse dans la création de réseaux de distribution pan-européens. Voilà une de mes grandes batailles. Malheureusement, c'est une bataille solitaire ».*

Solitaire par rapport à ses anciens collègues du « groupe fondateur », mais investi de la confiance du gouvernement libéral de Cavaco Silva, Antonio Pedro Vasconcelos, ayant pris des fonctions au début de septembre 1990, revendique d'avoir lui-même préconisé cette fusion entre le SNA et l'IPC qui intervient un peu plus de trois ans plus tard[12].

Et, dans le titre de la nouvelle institution, le cinéma, par compensation sans doute de l'entrée du soutien à la production audiovisuelle dans les compétences de l'Institut, se voit affecter officiellement la qualité d' « art ».

Une commission interministérielle, nommée en mai 1997, ayant pour mission de travailler à une reformulation de l'IPACA et à la création d'un organisme consultatif pour *« donner une réponse au phénomène de convergence entre audiovisuel, multimedia et télécommunications »,* rend en juillet 1997 son rapport sur *« la situation de l'audiovisuel au Portugal »*, qui suggère *« un élargissement réel de l'IPACA aux aires de la télévision et du multimedia ».*

Et le 21 décembre 1998, l'IPACA devient, par effet du décret-loi 408/98, « Institut du Cinéma, de l'Audiovisuel et du Multimedia » : ICAM.

L'Institut cesse donc d'être désigné comme « portugais » en même temps que le « multimedia » y fait son entrée, et avec lui, l'industrie portugaise de l'informatique et des télécommunications.

***« On a perdu et portugais, et art »***

Ces changements de nomination sont à chaque fois parfaitement emblématiques de la fusion que le gouvernement veut établir, dans le dispositif de financement lui-même, entre le cinéma - proprement dit - avec, en 1994, « l'audiovisuel » (la télévision, donc), et, en 1998, « le

[10] Antonio Pedro Vasconcelos, 1996, op. cité.

[11] Antonio Pedro Vasconcelos, 1996, op. cité.

[12] Antonio Pedro Vasconcelos, 1996, op. cité.

multimedia » (à l'époque le CD-Rom, essentiellement). Ils sont à chaque fois, en effet, le reflet de modifications de la loi organique du cinéma et du dispositif d'aide à la production, modifications supposées favoriser cette double fusion.

Dans cette ultime nomination (ICAM), il est hautement significatif, comme le fait opportunément remarquer en 1999 un cinéaste, que deux mots-clés du dispositif précédent (IPACA), le mot « art » et le mot « portugais », disparaissent, dans la désignation institutionnelle finale, qui est aujourd'hui toujours en vigueur :

> *« Le marché est tout petit ... et l'Institut a été créé parce qu'il n'y avait pas de marché. En ce moment, les requins trouvent là une manière d'aller chercher de l'argent, de gagner de l'argent sur le dos d'une idée de l'art cinématographique. C'est pour cela qu'ont disparu* l'art *et* le Portugal *de la désignation de l'institut du cinéma. On a perdu et* portugais, *et* art *»*[13].

Ce ne sera donc pas par hasard, dans leur lettre du 25 avril 2002 au ministre de la Culture, que les cinéastes de l'Association Portugaise des Réalisateurs de Films convoquent à nouveau ces deux termes:

> *« Nous faisons des films* portugais *(...) et nous croyons que le Cinéma* Portugais *a été un véhicule fondamental et véritable de l'*art *et de la culture de ce pays »*[14].

## 2.3. Privatisation de la télévision et intégration européenne

Pour comprendre les transformations qui interviennent alors, il faut donc suivre deux pistes : celle des nouvelles relations du cinéma avec la télévision, et celle de l'Europe, et de l'intégration européenne du Portugal.

Les deux pistes ne sont d'ailleurs pas détachées l'une de l'autre. Un texte réglementaire relatif au financement du cinéma en marque le croisement, dès février 1987, soit avant l'ouverture du champ de la télévision à l'exploitation privée, et avant la séquence du gouvernement de Cavaco Silva. C'est un texte directement inspiré par le cahier des charges du processus d'intégration européenne du Portugal, qui justifie, au nom de ce processus, d' *« accélérer l'entrecroisement entre la production cinématographique et la télévision »*. On y lit la nécessité :

> *« pour une pleine intégration européenne, d'inciter au développement de co-productions internationales, de permettre le recours à des financements extérieurs à l'Institut Portugais du Cinéma (...) et de poursuivre et accélérer l'entrecroisement entre la production cinématographique et la télévision en des termes avantageux pour les deux activités et pour le pays »*[15].

---

[13] Joao Botelho, « Uniamoci nella dissidenza », 1999, op. cité.

[14] Lettre de l'APRF au ministre de la Culture, 25 avril 2002.

[15] Despacho normativo n° 14/87 du 13 février 1987, approuvant le règlement du soutien financier à la production cinématographique, reproduit dans le *Guia Profissional Cinema, Televisao, Video*, Don Quixote, Lisbonne, août 1990.

## *Privatisations : le cinéma face à une nouvelle télévision*

Première piste ; celle des nouvelles relations du cinéma avec la télévision. Il serait plus juste de dire « celle des relations du cinéma avec la nouvelle télévision », c'est-à-dire la télévision qui, en 1992, a été ouverte à l'initiative privée et va être caractérisée par le déclin de la télévision publique[16].

Les deux chaînes privées, la SIC (*Société Indépendante de Communication, S.A*), apparue en octobre 1992, et TVI (*TV-Igreja*, « TV-Eglise ») créée en février 1993, ont très vite supplanté en audience la télévision publique, et notamment la première chaîne, qui est la chaîne publique d'audience populaire. La SIC est majoritaire en audience à partir de 1994, et la TVI, entre-temps passée des mains de l'Eglise catholique portugaise à celles d'un groupe capitaliste (*Télévision Indépendante S.A.*) dépasse la RTP, sous ce critère, en 1999.

La crainte, émise par des experts au début de la privatisation, de voir la télévision publique privée de ressources venues d'un marché publicitaire trop étroit pour quatre canaux se vérifie largement. Les deux chaînes privées supplantent également la RTP en recettes publicitaires, et le phénomène est impressionnant : d'un niveau situé à environ 125 millions d'euros de recettes publicitaires en 1993, contre environ 24 pour la SIC et 5 pour la TVI, la RTP passe à environ 77 millions d'Euros en 1999, contre 145 pour la SIC et 47 pour la TVI[17].

Pour préciser le tableau de ce qui va se confirmer être une véritable crise de la télévision publique, ajoutons que la loi de privatisation de la télévision avait été précédée, dès le 26 janvier 1991, de la suppression de la redevance de la télévision, - la redevance n'étant maintenue, de façon étonnante, que pour la radiodiffusion publique.

On note, dès 1993, en conséquence de cette diminution des recettes de la RTP, qui frise la faillite en 1994, et de sa mise en concurrence avec les chaînes privées :

> *« une forte diminution de l'appui de la RTP au cinéma et aux programmes de fiction nationaux, en conséquence des mesures restrictives qui ont pour origine l'excès de dépenses effectuées dans le but de permettre à l'entreprise d'affronter la concurrence »*[18].

En mars 1993, après l'ouverture des deux chaînes privées, était conclu un *« contrat de concession du service public de télévision entre l'Etat et la RTP »*. Ce cahier des charges, devenu au fil des ans chaque fois plus théorique, codifie ainsi les obligations des deux programmes publics :

> *« L'un, correspondant à l'actuelle première chaîne, de caractère éminemment généraliste, avec des options diversifiées et destiné à servir la généralité de la population (...), le second, complémentaire du premier, ayant pour vocation de servir des publics minoritaires, et intégrant des programmes de caractère éducatif dans les domaines de la littérature, de la science, de la musique, du théâtre, de l'opéra, du ballet et des arts plastiques (...), dans des horaires qui permettent l'accroissement de ses audiences, indépendamment des intérêts*

---

[16] Antonio Reis et José Manuel Nunes, « Brève synthèse sur l'évolution des media dans la période 1987-1994 », dans *Portugal, vinte anos de democracia*, dirigé par Antonio Reis, Temas e Debates, Lisbonne, 1996.

[17] Chiffres empruntés à l'*Anuario da Comunicaçao 2001-2002*, Obercom, Lisbonne, 2002.

[18] Antonio Reis et José Manuel Nunes, 1996, op. cité.

*commerciaux, avec l'obligation de promouvoir l'augmentation de la production nationale de ce type de programmes »*[19].

La RTP2 resta en principe la chaîne qui diffuse au Portugal ce que nous appelons en France les films d'art et essai, qu'ils soient européens, d'autres nationalités ou portugais. Mais la mise en concurrence de la RTP avec les chaînes privées a conduit à des dérives progressives dans l'abdication, par le service public de télévision, de ses obligations culturelles, allant même jusqu'à des aberrations du type de celle que Fernando Lopes relève, à propos d'un film de Manoel de Oliveira de 1994 :

> *« Le plus grave* [dans l'histoire du Département des co-productions de la RTP] *fut le cas de* A Caixa [1994, La Cassette] *de Manoel de Oliveira, qui fut produit la RTP et qui eut sa première sortie de télévision sur la SIC. J'étais fou ! »*[20].

En 2003, l'audiovisuel est resté, dans la structure gouvernementale, directement rattaché à la Présidence du conseil des ministres, alors que le cinéma est sous la tutelle du ministère de la Culture, ce qui est une indication du caractère stratégique que le gouvernement accorde à ses arbitrages dans le secteur audiovisuel - en même temps qu'une survivance de l'ancien régime salazariste - .La pression gouvernementale est alors très forte pour remettre complètement en cause la RTP2, sous prétexte de son rapport coût/audience, cette pression s'exprimant alors dans des déclarations de Moraes Sarmento, ministre de la Présidence du Conseil des Ministres. Citons, par exemple, celles qui affirmaient le projet de *« remettre la seconde chaîne publique aux mains de la société civile »* ou, à propos d'une émission d'informations culturelles de la RTP2, *Acontece*, une des émissions emblématiques du « service public de qualité », selon l'expression en cours au Portugal, la déclaration selon laquelle cette émission avait *« une audience si faible que l'argent dépensé pour ce programme devrait servir à payer un tour du monde au peu de téléspectateurs qui la regardent »*.

Face à cette nouvelle télévision, le cinéma des « auteurs/réalisateurs » perd donc sur deux tableaux.

Les télévisions privées, qui n'ont ni ne se sentent nulle obligation vis-à-vis du cinéma portugais, vont être demandeuses d'un autre type de cinéma, et de téléfilms, et, en tous les cas, tisser des liens de lobbying avec des producteurs et des réalisateurs en accord avec cette nouvelle demande.

La télévision publique, qui était un des supports de la production cinématographique dans la meilleure phase de la période antérieure, entre d'une part en chute de fréquentation et en crise financière, et d'autre part va s'aligner sur les chaînes qui lui sont concurrentes. Au début des années 1990, à partir de l'institution de la hausse de la taxe sur la publicité télévisée et de la libéralisation télévisuelle, la RTP se désengage progressivement d'un investissement direct dans la production cinématographique, qui est donc de plus en plus dépendante des crédits de l'Institut Portugais de Cinéma, alimentés par cette taxe.

En 2002, d'une part les chaînes de télévision ne respectent plus leur obligation légale de versement à l'ICAM de la taxe sur la publicité télévisée ; et d'autre part, la RTP ne respecte plus le protocole de co-financement du cinéma portugais qu'elle avait signé, avec le ministère de la Culture en septembre 1996, en échange d'un « pacote audiovisual » [paquet de mesures

---

[19] Mario Mesquita, 1996, op. cité.

[20] « Entrever Fernando Lopes », 1996, op. cité.

pour l'audiovisuel] qui apportait le soutien de l'ICAM aux productions audiovisuelles (séries pour la télévision et documentaires)[21].

### *Intégration européenne : le cinéma portugais entre dans l'Europe audiovisuelle*

L'autre piste est celle de l'Europe, l'intégration européenne du Portugal ouvrant au cinéma portugais les dispositifs européens existants, en matière de cinéma, qu'ils soient directement de la Communauté européenne (Programme *Média*), ou du Conseil de l'Europe (Fonds *Eurimages*), ou qu'ils émanent encore de certains pays européens comme la France ou la Grande-Bretagne (co-productions, aides aux pays dits « périphériques »).

Le premier visage de l'Europe audio-visuelle pour le cinéma portugais a été celui de subventions nouvelles et de l'ouverture de guichets, faisant participer les promoteurs de films portugais aux programmes communautaires.

Les programmes pluriannuels *Media* (*Media,* sigle pour « Mesures pour Encourager le Développement de l'Industrie Audiovisuelle »), dont l'aide au cinéma fusionne avec l'aide à l'audiovisuel, existent depuis 1991. Au Portugal, le *Media Desk* a alors été installé dans les mêmes locaux que l'Institut Portugais du Cinéma (dans le même immeuble, à l'étage du dessus). Au programme *Media* et au fonds *Eurimages*, s'ajoute le *programme EuroMed Audiovisuel* qui, depuis la déclaration de Barcelone, en 1995, organise la coopération de l'Union européenne avec douze pays méditerranéens partenaires.

Indépendamment de l'Europe, mais en commun avec l'Espagne, le Portugal est également membre observateur du programme *IberMedia*, créé dans le cadre de la Conférence des autorités cinématographiques ibéro-américaines. Dans la période récente, des films portugais à gros budget ont recherché l'appui de ce fonds, et souvent dans le cadre de la mise en place de co-productions entre Portugal et Brésil bénéficiant de l'accord de co-production luso-brésilien, signé le 3 février 1981 à Lisbonne.

Dans la suite des publications annuelles de bilan de ses activités par l'Institut Portugais du Cinéma, la première publicité pour le Programme *Media* date de l'annuaire de 1991. L'IPC présente alors ce catalogue de son activité dans les festivals sous le slogan « Petit pays, grands films », qui réapparaît dans l'annuaire de 1992-1993 au pluriel, et en anglais « Small countries, great movies », puis disparaît des suivants.

Très vite, le cinéma portugais utilise toute la palette des aides européennes. La première mention de l'appui des programmes européens à des films portugais apparaît dans l'annuaire de 1995, quand l'IPC est devenu l'IPACA : quatre films portugais sont cette année-là, bénéficiaires du *Script Fund*, qui est un fonds d'aide à l'écriture du scénario, deux du Fonds *Eurimages,* deux du fonds d'aide au documentaire (*Documentary)*, un de l'aide aux films d'animation (*Cartoon*) et un de l'*Eave* (projets de production).

Face à ce déploiement de structures et de guichets, les « auteurs/réalisateurs » expriment leur défiance face à cette politique d'un cinéma *« esperanto, mégalomaniaque, sans patrie et, par-dessus tout, perdant »* qui ne saurait à leurs yeux être fidèle à la meilleure tradition artistique du *« grand cinéma européen »*, ainsi que la bureaucratie « culturelle » qu'elle génère :

---

[21] Catarina Carvalho, « Ajuda ao audiovisual. Acordo assinado ainda este verao prevê que RTP co-financie cinema português », quotidien *Diario de Noticias*, Lisbonne, 15 juillet 1996.

*« La pénétration des images et des sons américains fut tellement sans pitié que, depuis quelques années, les gouvernements européens se préoccupent de la survivance de la culture et de l'identité de leurs peuples. Et, pour louable que soit l'initiative de doter de fonds substantiels le cinéma européen, elle a engendré beaucoup de confusions.*
*Ont été créées des dizaines d'organisations pour que des centaines de bureaucrates consomment une dizaine de millions pour chaque million investi dans le cinéma. On a inventé un cinéma* esperanto, *mégalomaniaque, sans patrie et, par-dessus tout, perdant. On a remplacé l'idée du film par l'ingénierie financière. On a méprisé la lutte pour la vérité – que le grand cinéma européen a toujours recherchée.*
*L'affirmation du cinéma en Europe passe par la leçon de l'inventeur du cinéma moderne, Rossellini ; et de nulle façon par le dégoûtant amalgame audiovisuel de Berlusconi »* [juillet 1994][22].

C'est ce « grand cinéma européen » qui « a toujours recherché la vérité », placé sous l'emblème de Roberto Rossellini, dont, un avant, au festival de Venise, contre cette « mégalomanie », Joao Botelho revendiquait la « pauvreté », ainsi que la modestie par rapport à une posture artistique d'« avant-garde », mais sans alors trop vouloir encore insister sur la défense des « cinémas nationaux » :

*« Notre cinéma, mon Dieu, notre cinéma perdu ...*
*Il est temps de résister !*
*Non pas pour défendre des avant-gardes ou même les cinémas nationaux, mais pour l'affirmation du grand cinéma pauvre européen »* [septembre 1993][23].

Mais, au fond, contre ce cinéma *« esperanto »* voulu par les instances officielles de l'audiovisuel européen, les « auteurs/réalisateurs » n'abandonnent pas la revendication de faire *« des films portugais »* et des *« films libres »* qui restent capables d'universalité :

*« La grandeur du cinéma portugais est sa diversité. Nos films sont bons, mauvais, ratés, réussis. Ils sont libres. Et pour cela ils sont respectés. Parce que nous respectons le cinéma et les personnes auxquels il est destiné.*
*Nous ne voulons pas faire des comédies espagnoles, des policiers français, des choses américaines ordinaires.*
*Nous voulons faire des films portugais. Chaque fois meilleurs.*
*Et que les cinéastes qui nous succéderont soient plus libres et plus radicaux que nous, qu'ils ne cèdent à rien ni à personne et qu'ils lancent de là pour l'étranger ce qui traverse leur âme et leur cerveau »*[24].

---

[22] « Viva o cinema », Joao Botelho, Alberto Seixas Santos, Jorge Silva Melo et Monique Rutler, quotidien *Publico*, Lisbonne, 24 juillet 1994.

[23] Joao Botelho, brochure de présentation de son film *Aqui na Terra*, festival de Venise, septembre 1993.

[24] « Viva o cinema », Joao Botelho, Alberto Seixas Santos, Jorge Silva Melo et Monique Rutler, quotidien *Publico*, Lisbonne, 24 juillet 1994.

***Tentative d'industrialisation, à l'européenne, d'un bloc cinéma/audiovisuel : « l'industrie des contenus »***

En dépit de ces résistances des « auteurs/réalisateurs », c'est finalement toute l'architecture institutionnelle du système du cinéma portugais qui se trouve redéfinie : la politique et toutes les institutions de financement et de régulation du cinéma portugais sont réorientées et se trouvent désormais placées sous la ligne de la fusion cinéma/audiovisuel et de l'ajustement aux politiques européennes en la matière.

L'altération, en 1990, du système de financement de 1971, que nous avons présentée en introduction à ce chapitre, est directement placée du point de vue de l'ajustement portugais à l'Europe.

Le Secrétariat National pour l'Audiovisuel (SNA), créé en février 1990, a été présenté comme « *le premier pas pour la création des conditions qui permettront d'instituer l'Institut Portugais de l'Audiovisuel* » et chargé de « *la coordination, au niveau national, de toutes les actions développées dans ce secteur* » et notamment « *du programme* Eureka, *encore en phase d'étude avec la CEE* »[25]. Au cœur des attributions du SNA figurent donc simultanément l'insertion du cinéma portugais dans le cadre européen, et la préparation d'un projet de loi pour le cinéma et l'audiovisuel[26].

En février 1994, il est donné à l'IPACA, qui fusionne IPC et SNA, la mission de définir :

> *« une politique globale et cohérente pour le secteur de l'audiovisuel qui se croise avec celle du secteur du cinéma, (...) cinéma, vidéo et audiovisuel étant aujourd'hui des réalités qu'il n'est pas possible de penser isolément ».*

En décembre 1998, l'ICAM, ex-IPACA, se voyant adjoindre *« le secteur émergent du multimedia »* embarque le cinéma dans la mission de *« renforcer l'industrie des contenus »* pour l'audiovisuel et le multimedia, *« industrie de contenus »* devenant l'expression magique - expression dont « le contenu » lui-même est alors resté mystérieux à nombre d'acteurs de la scène cinématographique portugaise ! – de José da Costa Ramos, nommé président de l'IPACA en septembre 1997, puis premier président de l'ICAM.

*« Industrie des contenus »* est un « concept » produit par l'administration de la Commission européenne. Le *Rapport mondial de l'Unesco sur l'information, 1997-98*, indique que la Commission européenne définit *« l'industrie des contenus »* par la *« création, le développement, la mise en condition et la distribution de produits et services basés sur l'information »*. Le terme apparaît dans le *Livre vert pour la société de l'information*, qui préconise que soit relevé le défi qui :

> *« consiste à encourager une* industrie des contenus *et de l'édition digitale de publications pour que, en coopération avec d'autres intervenants sur le*

---

[25] *Eureka Audiovisuel* est alors une organisation intergouvernementale paneuropéenne, basée à Bruxelles, regroupe trente-quatre pays, et dont la Commission européenne et le Conseil de l'Europe sont membres associés. Elle procède des « Assises européennes de l'Audiovisuel » qui se sont réunies à Paris en 1989, et vise à la définition d'une politique audiovisuelle européenne. En 1992 a été également créé, sous l'égide du Conseil de l'Europe, un Observatoire européen de l'Audiovisuel, qui siège à Strasbourg et regroupe alors le même nombre de pays.

[26] En chemin, le cinéaste Antonio Pedro Vasconcelos chargé, à la tête du SNA, de définir ces orientations sera conduit à démissionner et de fait écarté par le gouvernement, de sorte qu'on ne le retrouve pas à la tête du nouvel Institut, l'IPACA, dont son rapport avait défini les orientations.

*marché, notamment les opérateurs de réseaux, intégrateurs de systèmes, fournisseurs de technologies et fournisseurs d'informations, se créent de nouveaux biens dans le domaine de l'information, dans le champ de la culture, l'éducation, le divertissement et la formation professionnelle continue* » (...) *Dans le contexte émergent de la société de l'information, le terme* contenu *parait désigner n'importe quel segment d'information proprement dit, c'est-à-dire tout ce qui reste quand nous excluons les systèmes de* hardware *et* software *qui permettent sa consultation et son exploration* »[27].

L'introducteur, dans le cinéma portugais, de cette terminologie et de cette politique, fut donc José da Costa Ramos, économiste et gestionnaire, qui a été président de la société *Tobis Portuguesa* après avoir fait avancer des projets d'édition de CD-Rom culturels au ministère de la Culture. Il a, pour la première fois, décliné ce « concept », pour *« repenser le rôle de l'Etat »* dans le domaine cinématographique dans un rapport de juillet 1997 où se trouvent déjà définies les recommandations pour le futur ICAM, qu'il présidait trois mois plus tard :

*« L'*industrie de contenus, *qui intègre le cinéma, l'audiovisuel et le multimédia, a un rôle central dans le développement d'une société d'information, dans une Europe où la fragmentation de marchés et la diversité linguistique et culturelle se constitue comme un patrimoine riche et divers, matière première d'une industrie qui se prétend compétitive à échelle globale.*
(...) *Le Portugal est un petit pays, dont les indicateurs économiques et culturels se situent parmi les plus bas dans le contexte européen, ce qui limite sévèrement la dimension que le marché national peut atteindre dans le domaine de l'*industrie de contenus.
(...) *La reconnaissance de ce que l'industrie du cinéma, de l'audiovisuel et du multimedia est stratégique pour le Portugal en cette fin de siècle impose de repenser le rôle de l'Etat dans ce contexte* »[28].

Notons que c'est la première fois que le mot « industrie » apparaît dans des rapports officiels concernant la politique cinématographique de l'Etat au Portugal.

## *Coûts portugais et avantages comparatifs : le cinéma européen entre au Portugal*

Dès le début de l'intégration européenne, non seulement se sont développées les co-productions européennes, mais s'est également banalisée la prise en charge par des sociétés de production portugaises, en statut de production exécutive, de tournages de films étrangers - films de cinéma, mais aussi de télévision, et notamment français - qui se déroulent au Portugal, où les producteurs étrangers trouvent des conditions très attractives, sous la forme du double

---

[27] *Livre vert pour la société de l'information,* Commission européenne, Bruxelles, 1996.

[28] *Commissao Inter-Ministerial para o Audiovisual. Relatorio* [Rapport de la Commission Interministérielle pour l'Audiovisuel], Ministério da Cultura, Lisbonne, 7 juillet 1997.
La publication du rapport de la Commission a été précédé de la tenue d'un séminaire « Para uma industria de conteudos em Portugal » [Pour une industrie de contenus au Portugal], avec des sections nommées « Marché », « Industrie et production », « Technologies, recherche et développement » et « Formation, éducation ». N'y sont conviés, sauf exception pour le cinéma d'animation, que des cinéastes favorables au cinéma commercial grand public.

avantage d'une part d'équipes de techniciens aguerris et francophones, et d'autre part de coûts fortement inférieurs aux coûts moyens pratiqués dans le nord de l'Europe.

C'est alors le cinéma européen qui entre au Portugal, et non plus seulement le cinéma portugais qui entre dans l'Europe. Les conséquences en seront considérables.

En 2000, les coûts des films portugais à budget moyen, c'est-à-dire de ceux qui ne visaient ni le grand public ni le grand spectacle, se situaient en général entre 500.000 et 700.000 euros. Concernant les films portugais qui cherchent le grand public du cinéma de divertissement, les coûts sont évidemment beaucoup plus élevés, et se situaient en général entre 2,5 et 3 millions d'euros. On a donc, pour les films portugais, au Portugal, une échelle de coût qui va de 1 à 6.

Dans la première catégorie, par exemple, en 1998, *Trafico*, le film de Joao Botelho, produit par Paulo Branco, a coûté 600.000 euros, et le coût de *La femme qui se croyait Présidente des Etats-Unis*, du même auteur et même producteur, sorti en mars 2003, était de l'ordre de 700.000 euros.

Dans la seconde catégorie, le film le plus cher de la production portugaise récente, *A Selva*, cette co-production luso-hispanico-brésilienne que nous avons évoquée dans le chapitre précédent a coûté 3,5 millions d'Euros. Le film *Os Imortais,* réalisé par Antonio Pedro Vasconcelos et produit par Antonio da Cunha Telles (2003), une co-production avec le Luxembourg se situant dans la même intention de trouver un large public, s'est situé autour de 4,5 millions d'euros.

Ces coûts portugais restent très inférieurs aux coûts, par exemple, d'un film français, l'économie étant surtout réalisée sur les coûts salariaux des équipes, qui peuvent, au plus fort, varier de 1 à 4 entre une équipe portugaise et une équipe française. Ces coûts des films portugais à budget moyen correspondent, de l'avis d'un producteur français[29], à ceux *« d'un téléfilm français un peu solide ».*

Le cinéaste Pedro Costa résume ainsi, de manière balancée, ces effets de l'interpénétration entre le cinéma portugais et le cinéma européen :

> *« Il y a eu des transformations du système de production au Portugal. Il y a eu des productions françaises (tournant au Portugal) qui ont très largement bénéficié du système, et des producteurs portugais l'ont très bien vu : des productions de la France qui dit tant aimer le cinéma portugais !*
> *Il y a ces allées et venues dans le cinéma portugais des équipes étrangères qui, d'un côté, y lui ont apporté des qualités : de la régularité, du travail pour les techniciens, du travail quotidien, avec beaucoup de films d'un certain cinéma qui alimentaient d'autres films (Ruìz, par exemple, en tournant au Portugal, a fait que d'autres cinéastes tournent) ; et d'un autre côté, un contrepoids négatif : trop d'argent, et trop de concentration dans la production »*[30].

***« Portugal is the cheapest country of the EEC, we are your european partner »***

Les ressources de la production exécutive de films étrangers qui utilisent le Portugal comme lieu de tournage sont devenues suffisamment importantes pour devenir l'activité centrale et la spécialisation d'une maison de production comme *Animatografo*, d'Antonio da

---

[29] Entretien avec Gérald Collas, producteur à l'INA, Institut National de l'Audiovisuel, 2003.

[30] Entretien avec Pedro Costa, 5 décembre 2002.

Cunha Telles. Parue dès 1993 dans le guide portugais de la profession audiovisuelle, une publicité d'*Animatografo* présente le Portugal comme *« le pays le moins cher de la Communauté économique européenne »*, et va jusqu'à proposer les services d'*Animatografo* hors Portugal, à l'exportation, *« partout en Europe et en Afrique du Nord »*.

Sous le titre « We are your european partner », cette publicité est ainsi rédigée :

> *« We are a hightly sought-after executive producer in Europe. We have the best professional facilities, financial advantages, highly qualified crews, top equipments (...). Portugal is the cheapest country of the EEC. We are completely prepared to send our crews with generator trucks and equipment to any place in Europe and Northern Africa, with a very competitive price - really unbeatable »*[31].

Dans cette nouvelle activité d'accueil de tournages de films étrangers, le Portugal est en concurrence, depuis la chute du mur de Berlin, avec des pays de l'Europe de l'Est comme la Hongrie ou la Tchécoslovaquie ; il n'est pas sûr que la Portugal tienne toujours la première place du point de vue des coûts, mais pour le cinéma français, qui recourt à cette production exécutive portugaise, le Portugal présente l'avantage de la francophonie des équipes de techniciens.

L'audiovisuel publicitaire utilise aussi ces paysages portugais et ces équipes portugaises, Lisbonne et ses environs pouvant par exemple offrir à bon marché, pour des films publicitaires, des images de « Riviera » à de meilleurs coûts que la Côte d'Azur française ou italienne. Là, c'est une modification des niveaux de salaires dans le cinéma qui se fait jour : en une demi-semaine de tournage d'un film publicitaire étranger, un technicien peut gagner ce qu'il gagnerait dans un travail d'un mois dans la production locale[32].

### *Le démembrement final, en 1993 et 1995, de la loi de 1971*

C'est un décret-loi d'octobre 1993[33] qui achève le démembrement de la loi de 1971 engagé par l'altération de 1990.

Redéfinissant *« l'œuvre cinématographique et l'œuvre audiovisuelle »*, et les relations entre cinéma, télévision et vidéo, au nom :

> *« des transformations intervenues dans la société portugaise, de l'évolution des contraintes propres aux relations internationales - nommément l'intégration européenne - et de l'innovation technologique »*,

---

[31] *Guia profissional do Audiovisual, Cinema-Televisao-Video*, 1993-1994, Don Quixote, Lisbonne, 1993.

[32] Observation à Lisbonne, le 14 mars 2007, du tournage d'un film publicitaire pour la société qui représente la bière Carlsberg en Russie : selon la directrice de production, sur un tournage de ce type, qui dure environ deux journées et demi, un électricien de l'équipe va gagner environ 500 € (il gagne 150 € par jour, pour une journée de dix heures, et gagne 32 € pour toute heure supplémentaire à ces dix heures), ce qui équivaut à peu près à un mois de salaire normal. Ce sont 32 personnes au total (équipe de techniciens et équipe de production) qui sont employés sur le tournage.

[33] Décret-loi n°350/93 du 7 octobre 1993.

ce décret-loi présente les nouvelles *« normes relatives à l'activité cinématographique et à la production audiovisuelle »*, et confirme le financement du cinéma sur la base de la taxe de 4% du prix de la projection de films publicitaires en salles de cinéma ou par la télévision, qui constituera une charge pour l'annonceur.

Le secteur de la distribution cinématographique a définitivement gagné sa bataille de plus de vingt ans contre la taxation de la billetterie[34]. Le principe de solidarité qui unissait une distribution cinématographique tirant essentiellement ses ressources de l'exploitation de films étrangers (américains, surtout) et une production domestique de films portugais est définitivement abandonné, au profit d'un système qui renforce la dépendance du cinéma par rapport à l'activité du secteur audiovisuel.

L'IPACA, institué le 1er février 1994, pour mettre en œuvre la nouvelle loi, dispose aussi, à partir du 19 janvier 1995, de nouveaux règlements qui distinguent, dans l'attribution des subventions aux films, celles qui procèdent du choix d'un jury (appui financier dit sélectif), celles qui procèdent de résultats de billetterie obtenus d'un film précédent du même producteur (appui dit automatique) et celles qui procèdent encore d'un appui financier dit « direct », *« un complément aux financements déjà acquis et attestés »*[35].

Il s'agit d'une limitation importante du pouvoir antérieur des jurys sur les seuls projets de scénarios, en même temps que d'un double encouragement, au « niveau d'audience » d'une part (par le système d'aide automatique) et au financement extérieur d'autre part (par le système d'aide directe) encouragement qui, dans ces deux cas, ne peut bénéficier qu'à des producteurs.

S'agissant du système d'aide dite sélective, qui prend en compte *« le contenu de la production, ses propositions esthétiques, techniques et artistiques »*, si les producteurs et les réalisateurs peuvent en être les *« demandeurs »*, il faut noter que seuls les producteurs peuvent en être les *« bénéficiaires »* :

> *« Ouvrir le concours aux réalisateurs tient à l'idée que les réalisateurs doivent défendre autant qu'ils le peuvent leurs projets. Et qu'on ne vienne pas me dire que cela limite l'industrie parce que s'ils ne font pas le film, ils ne reçoivent pas un centime. Ils ont un mois pour présenter le producteur qui leur fera le film »*[36].

---

[34] Le premier texte législatif qui mentionne cette hostilité des distributeurs à « l'additionnel » sur le prix des billets est le décret-loi 284/81 du 9 octobre 1981.

[35] Portaria [arrêté ministériel] n°45-C/95 « approuvant le règlement d'appui financier sélectif à la production cinématographique », portaria n°45-D/95 pour l'appui financier automatique et portaria n°45-E/95 pour l'appui financier direct, tous en date du 19 janvier 1995.

[36] Manuel Maria Carilho, ministre de la Culture, quotidien *Diario de Noticias*, Lisbonne, 15 juillet 1996.

## 2.4. Changements de valeurs dans la société portugaise

*« Au nom des transformations intervenues dans la société portugaise »*, dit le texte de la loi de 1993 ... C'est bien qu'à chaque fois, ces changements ne sont pas qu'institutionnels, et relatifs au seul système économique du cinéma, ils sont également culturels, et concernent le mouvement général de la société portugaise.

On a rapporté plus haut le point de vue du cinéaste portugais Pedro Costa sur *« l'énorme transformation du pays, une transformation mentale »* qu'a représenté ce rêve, et, à ses yeux, sur l'illusion de l'enrichissement qui était portée par l'idée de l'Europe et par les privatisations alors pratiquées dans l'économie portugaise. Il y ajoutait une description de la nouvelle emprise de l'image télévisuelle sur la société, décrivant un Portugal qui selon lui n'avait plus rien à envier, de ce point de vue, à l'Italie berlusconienne - dont on sait que le modèle de distraction télévisuelle qui s'y est développé n'est pas sans relation avec une phase d'atonie, et de quasi-extinction, du cinéma italien - :

> *« Ces télévisions privées, qui ont complètement changé les choses ... à Lisbonne, la télé partout, au café, chez les gens, hallucinant ...*
> *(...) Les gens sont tellement fatigués et aliénés par le travail, et par cette télé si puissante !*
> *Le Portugal et l'Italie sont à égalité dans ce niveau d'aliénation »*[37].

L'intégration européenne a effectivement changé le Portugal : elle a notamment créé, dans la société portugaise, une modification, en termes de valeurs, du rapport à l'argent, qui a été présenté comme un nouvel horizon, en s'infiltrant par le biais des divers fonds européens pour le rattrapage économique (*Fonds Européen de Développement Régional*, *Fonds Social Européen*), sans que, toutefois, la présence de ces fonds ne modifie en profondeur les faiblesses structurelles de l'économie portugaise. Au-delà des scandales qui ont rendu visible leur utilisation frauduleuse, il est avéré que les dispositifs de formation professionnelle financés par l'Europe dans le cadre du F.S.E ont généré, au début du processus d'intégration, une irrigation financière dans la société portugaise sans contrepartie réelle, en termes de solidité de ces plans de formation, et que le pouvoir d'achat de la jeunesse s'en est trouvé modifié.

L'économie portugaise a pris la forme, dans les années 1990, d'une économie qui s'est développée sur une mentalité du crédit facile et de l'endettement, tant pour les entités publiques que pour les personnes privées. Les comportements de consommation fondés sur des revenus tirés des plans de formation liés au financement européen (F.S.E) puis sur l'endettement (pour l'achat d'un appartement et d'une voiture) ont notamment beaucoup changé la jeunesse portugaise. Les banques sont allées très loin dans la promotion du modèle de la consommation fondée sur le crédit. Et l'Etat lui-même s'est engagé dans un « niveau de vie » largement supérieur à ses moyens réels.

Le discours de la nécessaire rigueur des comptes publics qui est l'antienne de tous les gouvernements portugais, droite comme gauche, depuis 2002 surtout, en écho des rappels faits au Portugal par la Commission européenne sur le déficit budgétaire, est un solde de ce phénomène. Plusieurs économistes portugais s'accordent sur le fait que le Portugal, s'il n'était pas actuellement dans l'Union européenne et dans la zone monétaire de l'euro, aurait depuis longtemps retrouvé la contrainte des dévaluations qu'il a connue dans le passé, dévaluations associées à des politiques d'austérité et de réduction drastique des importations, comme celles

[37] Entretien avec Pedro Costa, 5 décembre 2002.

que lui imposait autrefois, cycliquement, le Fonds Monétaire International. L'appartenance du Portugal à l'espace de l'euro cache donc les faiblesses structurelles de l'économie portugaise.

L'intégration européenne a apporté des modifications de comportement qui n'ont pas trouvé leur base dans une refonte du modèle économique national. Aujourd'hui, on s'accorde pour diagnostiquer la profondeur de la crise, au Portugal, d'un modèle économique fondé sur la faiblesse du coût du travail d'une main d'oeuvre peu qualifiée, et qui, faute d'un investissement durable et majeur dans l'éducation et dans la recherche, fait la dure épreuve, dans la mondialisation, de la concurrence par des pays non européens à faible niveau de salaires.

### *La « telenovela » comme matrice de fiction dominante*

Les effets de la privatisation des chaînes de télévision s'y sont ajoutés, dans une ambiance populiste, en détériorant gravement le niveau d'exigence culturelle de la télévision, dans un pays où, déjà, le niveau moyen d'alphabétisation et d'instruction de la population est largement inférieur à la moyenne européenne.

Les « tele-novelas », feuilletons télévisés du groupe brésilien *TV-Globo*, dans une première séquence, puis portugais plus récemment, puisqu'on a assisté ces dernières années à une tentative de « nationalisation » du genre, ont fini par envahir les écrans de télévision, avant que ne s'y enregistre l'influence de la « télé-réalité » :

> *« Tout s'arrête entre 20h30 et 21h30, à l'heure du feuilleton. Les rues sont vides et ce n'est pas la peine d'organiser une réunion publique à cette heure-là ! »*[38].

Ce type de programmes télévisuels a contribué à éloigner encore davantage les spectateurs portugais du type de cinéma portugais dominant dans les années 1970 et 1980, soit le cinéma des « auteurs/réalisateurs ».

Joao Bénard da Costa, en 1991, place toutefois en 1976 le début de l'engouement pour ces feuilletons brésiliens, en même temps qu'il souligne l'influence que *« beaucoup de gens »* voudraient qu'ils aient sur le cinéma portugais « à faire » :

> *« A partir de 1976, les feuilletons brésiliens devinrent très populaires au Portugal, et enregistrèrent le plus grand nombre de spectateurs jamais atteint par n'importe quel programme télévisé. En 1976, on disait même que les Conseils des ministres s'arrêtaient à l'heure du feuilleton, pour permettre aux membres du gouvernement de les regarder.*
> *C'est un phénomène qui, avec des fluctuations, s'est révélé constant au cours des quinze dernières années. Beaucoup de gens proposent cette formule comme exemple à suivre par les réalisateurs portugais, en opposant surtout au « naturel » des acteurs brésiliens de ces feuilletons le style artificiel des acteurs portugais. C'est une des constantes les plus polémiques dès les années 1980 »*[39].

---

[38] Helena Roseta, députée, ancien maire de Cascais, ancienne directrice de *Jornal Novo*, quotidien *Le Monde*, décembre 1991.

[39] Joao Bénard da Costa, 1991, op. cité.

L'écriture des « telenovelas » est strictement télévisuelle. La posture de télé/spectateur que ce type d'écriture anticipe et façonne, est l'exact opposé de la posture de spectateur que suppose le cinéma portugais des « auteurs/réalisateurs ». Le critique Joao Lopes[40] l'exprime en ces termes :

> *« Au Portugal, la matrice de fiction dominante n'est pas le cinéma portugais (ce serait impossible avec le nombre de films qui sont produits chaque année), ni le cinéma américain (trop riche et trop complexe pour être réduit à* une *matrice). Au Portugal, la matrice de fiction dominante est la* telenovela*, genre d'une infinie médiocrité formelle qui, il y a plus de vingt ans, s'est installée dans le quotidien avec un système de règles - narratives, dramatiques et morales - de la plus absolue indigence mentale et créative ».*

Critique volontiers défenseur du cinéma américain, Joao Lopes, sans doute pour écarter l'idée simpliste selon laquelle la diffusion si large au Portugal des matrices narratives du cinéma américain serait l'obstacle majeur à une implantation du cinéma portugais dans son propre pays, va jusqu'à parler de la « telenovela » comme *« pôle dominateur de l'audiovisuel portugais, de la production à l'imaginaire collectif »* :

> *« Pôle dominateur de l'audiovisuel portugais, de la production à l'imaginaire collectif, la « tele-novela » a une présence dans le quotidien et un pouvoir normatif infiniment supérieur à celui de n'importe quelle cinématographie représentée sur le marché portugais, quelle que soit son origine »*[41].

## *La survalorisation des comédies des années 1940 comme modèle du cinéma portugais*

En même temps, la télévision diffuse plus que jamais les comédies des années 1930 et 1940, dans un curieux et vigoureux « retour nostalgique » d'une période particulière de l'histoire du cinéma portugais.

Il s'agit de ce genre extrêmement fertile et populaire, qui a dominé dans le cinéma portugais dans ces deux premières décennies de l'Estado Novo. Ce genre, qui est resté une référence vivante pour le public portugais de tous âges aujourd'hui, est celui de la comédie de Lisbonne, qui comprend des parties chantées qui utilisent les ressources du fado et de la chanson populaire, à propos duquel on a parlé de « national-chansonnisme ». Les acteurs de ces films sont restés encore aujourd'hui, pour le public portugais, les seules et véritables vedettes du cinéma portugais. Avec ce genre *« ne se souciant pas d'exprimer un véritable sens artistique »*[42], on est dans le spectacle, et dans un des rares moments de l'industrie du cinéma au Portugal, mais dans l'absentement de l'art du cinéma.

---

[40] Joao Lopes, dans l'hebdomadaire *Expresso*, Lisbonne, 24 novembre 2000.

[41] Joao Lopes, dans un article de *OBS*, publication de *l'Observatorio das Actividades Culturais* [Observatoire des Activités Culturelles], Lisbonne, n°1, mai 1997.

[42] Manoel de Oliveira, dans l'ouvrage collectif *Portogallo : Cinema Novo e Oltre*, Marsilio Editori, Venise, 1988.

Ces tableaux de la petite bourgeoisie urbaine d'un Portugal provincial, reposant sur l'usage cinématographique du fado, d'une part, et du théâtre de « revista » de l'autre (un genre national, très populaire, qui se situe quelque part, si on cherche une comparaison à des genres français, entre le théâtre de boulevard et les chansonniers, au sens où il inclut le passage « en revue » - revista – de l'actualité), furent souvent présentés comme l'opium du peuple salazariste.

Comme on l'a indiqué plus haut, ces films furent moins qu'on ne le croit un produit direct de la « politique culturelle » de l'Estado Novo, donc du Secrétariat National de la Propagande de l'Etat salazariste, dirigé par Antonio Ferro. Antonio Ferro, qui n'aimait pas ces comédies chantantes, ne les a aucunement soutenues par les moyens de l'Etat : elles avaient un succès autonome suffisant pour attirer les producteurs, succès qu'elles tiraient du pouvoir d'identification qu'elles offraient au public portugais de la petite et moyenne bourgeoisie (on a pu établir que le peuple alors analphabète n'était pas, loin de là, le seul public de ces films) :

> *« La comédie de Lisbonne fut bien le seul système de représentation dans lequel les Portugais reconnaissaient leur unité : le Père, la famille, les espaces clairement définis (la ville représentée non comme métropole, mais au travers de microcosmes particuliers, de quartiers, de villages transplantés en milieu urbain) furent les éléments directeurs du système salazariste de représentation cinématographique qui permettait au public de s'identifier, par le renvoi à la société d'une image cohérente et ordonnée qui lui correspondait »*[43].

Le phénomène de retour, initié et soutenu par la télévision, puis approfondi par l'édition en vidéo, vers ce que les portugais appellent « os films antigos » [les films anciens] a commencé au début des années 1980, mais il s'amplifie, non seulement à la télévision, mais aussi grâce à l'édition vidéo qui commence à prendre, dans les années 1990, de l'extension au Portugal.

Ce phénomène va fonctionner, et fonctionne encore, comme un véritable contre-modèle du cinéma des « auteurs/réalisateurs », et le lobby professionnel, de même que les milieux d'opinion (parlementaires, journalistes) hostiles au cinéma du « groupe fondateur » ne vont pas manquer d'utiliser l'opposition entre un cinéma portugais d'hier qui obtenait des audiences spectaculaires et un cinéma portugais d'aujourd'hui présenté comme un cinéma sans public :

> *« Dans beaucoup de milieux, peu liés à l'hermétisme du cinéma* [portugais] *des années 1970, on eut la conviction que ce cinéma était incomparablement supérieur à l'actuel, et que c'était même le seul et le véritable cinéma portugais »*[44].

Dans ce contexte, il est significatif qu'Antonio Pedro Vasconcelos, promoteur dès les années 1980 du cinéma pour le « grand public », stigmatise, dans un propos de 2004, le fait que dans le cinéma portugais contemporain on ait « détruit la comédie », selon des « préjugés » qu'il fait remonter aux jugements négatifs de « l'intellectuel » Antonio Ferro contre la « comédie de Lisbonne » et qu'il célèbre les efforts d'un certain cinéma portugais actuel pour « revenir à la comédie » :

---

[43] Augusto M. Seabra, « La scène de l'Histoire », *Les regards du cinéma portugais*, Revue belge de cinéma, n°26, Bruxelles, 1989.

[44] Joao Bénard da Costa, 1991, op. cité.

*« On a développé à tort un préjugé contre la comédie au Portugal. On a détruit la comédie au Portugal, la comédie qu'Antonio Ferro appelait* le poison. *C'est l'honneur de Joaquim Leitao* [le réalisateur de *Une Vie Normale*, et surtout des « films de succès » que furent dans les années 1990 *Adam et Eve* et *Tentation*, dont il va être question plus loin] *d'avoir essayé de revenir à la comédie »*[45].

## *TVI, de l'Eglise catholique à la « télé-réalité »*

Une dernière évolution caractérise la situation de la télévision au Portugal, avec cette arrivée précoce et le développement fulgurant, au Portugal, de la « télé-réalité ».

Dans ces changements de valeur dans la société portugaise, il est très significatif que la TVI, la seconde chaîne privée, qui avait commencé en 1993 sa carrière comme chaîne de l'Eglise catholique (*TV-Igreja*), et qui n'a pas économiquement tenu en cette qualité, soit passée assez vite dans les mains d'un groupe capitaliste pour devenir, sous le nom de *TVI - Télévision Indépendante (S.A).* C'est déjà une indication de la non viabilité, dans le système audiovisuel portugais, d'une chaîne de télévision catholique, dans un pays qui avait antérieurement, avant l'ère de la télévision, assis son système de radiodiffusion, sur un binôme axé sur la radiodiffusion d'Etat, d'un côté, et sur la radiodiffusion de l'Eglise, de l'autre.

Il est encore plus significatif que la *TVI - Télévision Indépendante S.A.* soit très vite devenue, sous l'emprise de ce groupe capitaliste, la chaîne la plus accueillante à des émissions de « télé-réalité » chaque fois plus abaissées. Pour n'en prendre qu'un exemple, en janvier 2003, après qu'elle se soit faite l'importatrice ou la créatrice d'une gamme de programmes de ce nouveau genre télévisuel, la TVI s'apprêtait ainsi à lancer une émission fondée sur la confession publique de criminels.

Cette chaîne, plus tard venue sur le marché, a désormais dépassé en audience sa concurrente privée la SIC. Par exemple, pour la journée du 21 janvier 2003, les pourcentages d'audiences respectifs des différentes chaînes s'établissaient ainsi : TVI 32,8%, SIC 29,9%, RTP1 22,3% (aux programmes non sélectifs), RTP2 5,5% (aux programmes théoriquement plus sélectifs) Autres (câble, satellite) 9,6% - ces partages d'audience étant stables sur courte période – (chiffres publiés par le quotidien *Publico* du jour).

Rappelons que dix ans plus tôt, en mars 1993, au lendemain du lancement du second canal privé, la *TV-Igreja*, la RTP2, avec des programmes alors moins dégradés et plus conformes à son cahier des charges, faisait encore 19% de l'audience, et la RTP1 69%.

Comme c'est arrivé ailleurs pour des chaînes publiques, la RTP1 s'est complètement alignée sur le style et le contenu des chaînes privées, et même la RTP2 a vu :

*« les tele-novelas y occuper les horaires nobles, les jeux et émissions sportives y devenant dominants »*[46].

Adossés sur ces changements de valeurs, les changements institutionnels sont importants, même s'ils ne bouleversent pas encore de fond en comble le système initial. Surtout, en dépit de quelques différences dans les modes d'adresse au groupe des « auteurs/réalisateurs », ces changements institutionnels bénéficient et résultent d'un consensus de fond entre la droite et la gauche gouvernementale en matière de gestion du cinéma portugais.

---

[45] Entretien avec Antonio Pedro Vasconcelos, 9 octobre 2004.

[46] Antonio Reis et José Manuel Nunes, 1996, op. cité.

### *La perte de prestige des « auteurs/réalisateurs » aux yeux des professionnels de la politique : « Vous êtes content, avec vos films ? »*

Dans cette séquence, les « auteurs/réalisateurs » ont sans doute déjà perdu, auprès des professionnels de la politique, le prestige dont ils disposaient depuis les années 1960, prestige que Paulo Rocha associait à :

> *« une cinéphilie exacerbée dans les années 1960, contaminant la classe dirigeante »*[47].

On est plus dans cette époque (les années 1980) où le président de la République autorisait, par amitié avec un cinéaste/poète, que son jeune fils (Manuel Ramalho Eanes) soit, dans un rôle important, l'acteur de son film : ce fut le cas du général Eanes, pour *Ana*, le film d'Antonio Reis et Margarida Cordeiro, tourné en 1981. Et où le même assistait, entouré de membres de l'état-major de l'armée et des responsables politiques, à la première d'un film relatif à la mémoire de la guerre coloniale, comme ce fut le cas pour *Um Adeus Português*, de Joao Botelho, le 17 avril 1986 :

> *« Le film a été présenté en avant-première au cinéma* Tivoli, *en présence du général Eanes. Sur les six cent spectateurs, deux cent avaient fait la guerre »*[48].

Un fossé culturel majeur s'est désormais établi entre les cinéastes et le pouvoir.

Ce n'est pas par hasard que, douze ans plus tard, Joao Botelho fait apparaître dans son film *Trafico* [1998], le personnage d'un ministre qui regarde une adaptation cinématographique d'une pièce de Shakespeare (*Jules César*) comme on regarde naïvement une série policière de télévision, sans que ce « ministre/spectateur » n'y comprenne rien, au point de devoir s'en faire expliquer une situation par son garde du corps. Dans l'atmosphère de déballage public, au Portugal, du conflit sur les goûts en matière de cinéma, les goûts culturels et cinématographiques de la classe politique portugaise entraient ainsi dans le cinéma de fiction portugais.

C'est aussi Pedro Costa qui raconte la sortie d'un ministre qui avait souhaité visionner, en séance de projection spéciale, son film *Ossos* et qui, sortant de la projection, lui jeta, sceptique :

> *« Vous êtes content, avec vos films ? »*[49].

Certes, ces dernières années, la Présidence de la République, dont la fonction est exercée dans la période par des présidents qui ont eu relation à cette cinéphilie (c'est le cas de Mario Soares, dont la femme, actrice au théâtre, fut aussi une actrice du « cinema novo » ; et le cas aussi de son successeur Jorge Sampaio, très attentif par exemple à accompagner personnellement la reconnaissance internationale de Manoel de Oliveira) a continué de se faire protectrice, là où elle en avait la prérogative, de positions tenues par le « groupe fondateur » : c'est l'exemple de la présidence de la Cinémathèque Portugaise, qui ne cesse dans la période d'être confiée à Joao Bénard da Costa, ce qui est une manière de ne pas la faire basculer du

---

[47] Entretien avec Paulo Rocha, 8 novembre 1990.

[48] Entretien avec Joao Botelho, 1er août 1991.

[49] Entretien avec Pedro Costa, après la réalisation d'*Ossos*.

côté des cinéastes du « box-office », dont les leaders issus du groupe fondateur auraient volontiers candidate à l'orienter dans une toute autre direction.

La classe dirigeante est désormais *« contaminée »*, en matière cinématographique, non plus par la *« cinéphilie »*, mais par des valeurs de gestion et de normalité européenne, et les différents gouvernements (droite/centre droit libéral en 1987, gauche social-démocrate en 1995, droite/centre droit libéral avec aile populiste en 2002), en dépit de différences de ton ou de méthodes, partagent suffisamment ces valeurs de gestion pour tracer, sur le plan du cadre législatif qui encadre le cinéma, une certaine ligne de continuité, autour de cette politique publique, inspirée par l'Union européenne, d'indistinction croissante du cinéma et de l'audiovisuel.

Certes, les attaques sont toujours plus frontales et plus rudes contre le groupe des « auteurs/réalisateurs » et contre le modèle « auteuriste » quand la droite/centre droit PSD (Parti social-démocrate) est au gouvernement ; c'est également vrai, en retour, des attaques des cinéastes contre la politique gouvernementale en matière de cinéma, toujours plus frontales quand la droite est au pouvoir que quand il s'agit des socialistes du PSP (Parti socialiste portugais).

Plus proches des groupes d'intérêts de la télévision privée (la SIC, par exemple, appartient à l'ancien premier, membre du conseil politique du PSD, Francisco Pinto Balsemao), les gouvernements de droite et centre-droit écoutent davantage ces derniers.

Mais c'est bien un gouvernement socialiste qui, en 1996 et 1997, met en place le premier dispositif qui organise le financement de programmes audiovisuels par l'Institut du cinéma (« Pacote da Audiovisual » de l'été 1996, loi de 1997, et création de l'ICAM)[50], le ministre créateur de l'ICAM réfutant en 1996 toute pertinence à la distinction entre *« le cinéma comme art, comme artisanat ou comme industrie »*[51] :

> *« Cette distinction, ce sont des bêtises. Seul celui qui n'a rien à dire peut continuer à travailler avec ces concepts comme s'ils étaient des fantasmes utiles qui sont mobilisés pour attaquer une politique qui n'a jamais été défendue ».*

Les socialistes du PS, très influencés sur le cinéma par la ligne de l'audiovisuel défendue par Antonio Pedro Vasconcelos et l'ARCA, ont clairement choisi de porter au gouvernement, la ligne générale de la « modernisation » d'un système « auteuriste » qu'ils jugent également archaïque, même s'ils ont pu apparaître plus soucieux d'un apaisement des relations de l'Etat avec les « auteurs/réalisateurs », prenant partiellement en compte aussi la reconnaissance dont jouissent ces derniers à l'extérieur du pays.

Un tel apaisement, quand il a pu être obtenu (ce qui fut très net en 1996), n'a d'ailleurs pas tant été obtenu par une inflexion de la tonalité du discours tenu sur les créateurs, et encore moins par l'activité législative, que par la nette augmentation, à partir de 1996, du budget mobilisé par l'Institut du cinéma, devenu ICAM, pour l'aide à la production, et donc l'augmentation du nombre de places aux concours et du nombre de films produits. Le ministre (socialiste) de la Culture qui a défini cette politique, en 1996, et qui la porta personnellement

---

[50] Comme ce sera bien un gouvernement socialiste qui en 2006 accomplira le processus législatif, engagé par un gouvernement PSD, de la loi créant un Fonds d'investissement, indépendant des fonds propres de l'ICAM et encore plus favorable au financement du cinéma et de l'audiovisuel de « divertissement ».

[51] Manuel Maria Carilho, « Ajuda ã audiovisual » [Aide à l'audiovisuel], en réponse à une question de Catarina Carvalho, quotidien *Diario de Noticias*, Lisbonne, 15 juillet 1996.

jusqu'en juillet 2000, la justifiait ainsi, comme une recherche de *« la diversité dans la production »* :

> *« J'ai toujours cherché à engager l'articulation entre cinéma et audiovisuel, conformément au programme du gouvernement, en dépassant les pernicieuses oppositions entre cinéma/création et cinéma/industrie, et en lançant une nouvelle orientation qui évite toute une série d'impasses.*
> *Ce n'était possible qu'avec une augmentation des budgets (...) de sorte à ce que toutes les orientations (des auteurs qui s'inscrivent davantage dans une relation avec le temps et avec la création, et d'autres qui misent plus sur une relation avec le public et avec le moment immédiat) trouvent le moyen de se concrétiser »*[52].

Sous l'effet de ce nouveau budget, à partir de 1997, la production annuelle de films augmente significativement. En 1997, par exemple, vingt films ont été produits (onze longs-métrages, un film d'animation, un court-métrage et sept documentaires) et quarante films étaient en production : dix-huit longs-métrages, neuf films d'animation, cinq courts-métrages et huit documentaires[53]. Ces chiffres sont assez considérables si on les met en perspective dans la moyenne annuelle de production au Portugal des années antérieures.

A partir de 1990, mais avant 1997, le nombre de films produits était en général de l'ordre d'une dizaine ou un peu supérieur à dix films par an, ce qui était exceptionnel avant 1990. Entre 1990 et 1997, si on estime le coût moyen d'un film portugais dans une échelle comprise entre 500.000 € (échelle basse pour les films à budget moyen) et 2 millions et demi d'euros (échelle basse pour les films à gros budget), les possibilités financières de l'IPC/IPACA à partir du début des années 1990 (et l'application de la taxe à 4% sur les publicités télévisées) permettaient de financer en moyenne soit deux grosses productions à l'année, soit environ dix films à faible coût. Augmenter significativement le budget de l'IPACA/ICAM en 1997 est donc un moyen, pour l'autorité étatique de régulation du cinéma, un moyen de relâcher la tension sur les arbitrages à faire entre le camp des « grosses productions » et celui des productions économes des « auteurs/réalisateurs ».

Il ne faut toutefois pas oublier que cette « respiration » donnée, en 1997, par l'augmentation du nombre de films soutenus, aux « auteurs/réalisateurs », fut le prix qu'ils ont alors payé pour les gages donnés à l'industrie télévisuelle, avec la nouvelle thématique officielle dite de « l'industrie des contenus », thématique contemporaine de l'introduction du multimédia dans les compétences du nouvel « Institut du Cinéma, de l'Audiovisuel et du Multimédia ».

Mais il reste surtout que ces changements institutionnels n'auraient pas été possibles sans la participation active de cinéastes issus du « groupe fondateur », qui se divise complètement, dans de violents conflits de légitimité.

---

[52] Manuel Maria Carrilho, propos recueillis par Rodrigues da Silva, *Jornal de Letras e Ideias*, Lisbonne, 18 novembre 1998.

[53] Ces chiffres sont empruntés à *Cinema Portugal 98*, l'annuaire IPACA/ICAM de 1998. De son côté, José de Matos-Cruz répertorie la réalisation effective de 14 longs-métrages portugais de fiction en 1997, contre 7 seulement en 1996, soit un doublement de la production (*O Cais do Olhar*, Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, Lisbonne, 1999).

## 2.5. Division du « groupe fondateur » et violents conflits de légitimité

Ces changements institutionnels ont d'autant plus pu faire leur chemin qu'ils ont été directement souhaités et portés par une fraction dissidente du « groupe fondateur ».

### *La scission organisée par une importante figure du « groupe fondateur »*

C'est une des figures marquantes du groupe préfigurateur, en 1967, du Centre Portugais du Cinéma et des « années Gulbenkian », Antonio Pedro Vasconcelos, qui reçoit et accepte en septembre 1990 la présidence du Secrétariat National pour l'Audiovisuel, incarnant cette voie de la fusion entre le cinéma et l'audiovisuel, et du « cinéma pour le grand public », et entraînant avec lui un groupe de réalisateurs, en 1996, dans une nouvelle association, dont il est président, l'ARCA, Association des Réalisateurs de Cinéma et Audiovisuel) rivale de l'APRF (Association Portugaise des Réalisateurs de Films).

On a déjà rencontré plusieurs fois, au fil du présent travail, la figure que représente Antonio Pedro Vasconcelos dans l'histoire du « groupe fondateur ».

Cette figure s'y déployait en de multiples rôles, qu'il vaut la peine de recenser pour mesurer l'importance et la polyvalence du rôle qu'il a joué dans les aventures de ce « groupe fondateur » : critique de cinéma dès la fin des années 1960 et chef de rédaction en 1974 de la revue *Cinéfilo*[54]; animateur en 1978 du *CineClube* de la deuxième chaîne de la RTP[55] ; propagandiste et « ambassadeur » à l'étranger du cinéma portugais des années 1970, jusqu'à son film *O Lugar do Morto* [1984, La Place du Mort][56] ; cinéaste, et membre en 1978, avec Oliveira, Rocha et Botelho de la coopérative *Artistas Associados*[57]; puis producteur/fondateur de la société *VO Filmes* en 1979, quand il *« apporte Paulo Branco »*, ce qui n'est pas un acte sans conséquences dans la suite de l'histoire, aux auteurs/réalisateurs[58] ; et enfin, au début des années 1990, président du SNA, fondateur de l'ARCA, vice-président, à partir de 1996, du « Conseil d'opinion » de la RTP et rédacteur de textes d'analyse des orientations de la télévision publique[59].

---

[54] 2ème partie, prologue (page 199).

[55] 3ème partie, 1er chapitre (page 408).

[56] 2ème partie, chapitre 4 (page 280)

[57] 3ème partie, 1er chapitre (page 418)

[58] 3ème partie, 1er chapitre (page 419)
Chaque cinéaste portugais du « groupe fondateur » garde un souvenir si précis de cette arrivée dans leurs cercles de Paulo Branco, « trouvé » par Antonio Pedro Vasconcelos, qu'il n'omet pas, du point de vue de cette mémoire, d'en évoquer aujourd'hui encore les lieux. C'est, un jour, Fernando Lopes qui raconte la scène de la première rencontre, au restaurant Gambrinus, un des lieux liés à cette période du cinéma portugais. Un autre jour, c'est Pedro Costa, trop jeune pour être du « groupe fondateur », mais assez âgé pour avoir travaillé dans son sillage, comme assistant de Joao Botelho sur le film *Un Adieu Portugais*, qui montre, dans l'immeuble qui abritait alors la société *V.O. Filmes*, les fenêtres des bureaux alors respectivement occupés par les prestigieux réalisateurs produits par elle, premières productions de Paulo Branco.

[59] Dans le présent chapitre (pages 457 et 464).

Antonio Pedro Vasconcelos a tenu effectivement tenu tous ces rôles, depuis son apparition sur la scène du cinéma portugais comme jeune critique, remarqué dès la fondation, en 1965, de la revue *O Tempo e O Modo*, revue fondamentale pour le combat stratégique, avant avril 1974, du « groupe fondateur ». Son film de 1984 *O Lugar do Morto* [La Place du Mort], dans le style qu'il représente et dans l'ambition de séduction du public qu'il porte, peut être considéré comme l'anti-thèse d'un projet comme l'*Amour de Perdition* d'Oliveira, et constitue en ce sens un repère central dans le tournant d'Antonio Pedro Vasconcelos vis-à-vis de son histoire partagée avec le « groupe fondateur ».

Le critique et le cinéaste, qui a cessé de filmer pendant huit ans (entre *Aqui d'El Rei*, 1991 et *Jaime*, 1999), ont largement cédé le pas au politique et au lobbyiste au début des années 1990, quand le processus d'intégration européenne du Portugal prenait forme institutionnelle.

Antonio Pedro Vasconcelos occupe alors toute une série de fonctions dans des institutions européennes, qui sont autant de « têtes de pont » européennes dans le cinéma portugais : président de la Commission du Livre Vert pour l'Audiovisuel de la Commission européenne, président de l'Association SCALE du programme MEDIA de la Communauté européenne. Notons qu'il occupe ces fonctions pendant que le commissaire européen en charge de l'audiovisuel est le portugais, Joao de Deus Pinheiro, figure politique centrale du PSD.

***Le groupe de l'ARCA, à la recherche du grand public et du « box-office »***

Dans son entreprise qu'on peut nommer scissionniste, même s'il s'agit d'une séparation qui fut progressive, scission consommée en 1984, avec le succès de fréquentation de son film *O Lugar do Morto* [La Place du Mort), Antonio Pedro Vasconcelos retrouve au moins un cinéaste de la génération des fondateurs du groupe initial qui s'en est déjà éloigné depuis longtemps : José Fonseca e Costa, qui était membre, avant 1974, de la coopérative Centre Portugais de Cinéma.

Mais, très isolé dans sa génération, y compris de ses anciens amis les plus proches (comme José Alvaro Morais) il en entraîne surtout de plus jeunes, comme Joaquim Leitao (né en 1956) et Leonel Vieira (né en 1969).

Ce groupe de réalisateurs qui soulignent leur « pragmatisme » en même temps qu'ils blâment « l'esthétisme et le snobisme » du « groupe fondateur » fera alliance avec des producteurs avant tout soucieux de retrouver de larges succès de billetterie, comme Antonio da Cunha Telles, Paulo Trancoso, voire de *« faire un cinéma box-office à 100% »*, comme Tino Navarro (né en 1954), qui, en 2000, indique comment, par une *« étude du marché »* il s'est engagé dans la production cinématographique en prétendant résoudre *« la situation de divorce entre les portugais et le marché national »* :

> « *Quand je suis arrivé dans la production cinématographique* [Tino Navarro devient producteur de films en 1988 avec *A Mulher do Proximo* - La Femme du Prochain, de José Fonseca e Costa], *il y avait une situation de divorce entre les portugais et le cinéma national.*
> *Ce n'était pas évident, car beaucoup de personnes disaient que ce divorce serait éternel. Moi, je n'y croyais pas.*
> *La faute était la nôtre, et non celle du public. J'ai donc étudié comment faire fonctionner le marché, les distributions, les sorties, quelles étaient les bonnes salles où vont les gens, et quels étaient les mois et les semaines de l'année où les*

*gens voient le plus de films au cinéma. J'ai étudié le marché et j'ai surtout voulu faire des films qui parlent aux gens »*[60].

Effectivement, cette voie du « box-office » est avant tout celle de la société *MGN Filmes*, dirigée par Tino Navarro, dont les noms sont associés, le plus souvent dans un partenariat privilégié avec la chaîne de télévision privée SIC, aux plus grands succès de billetterie des dernières années.

C'est ce qu'attestent, à propos de la ligne suivie par Tino Navarro, non seulement l'examen des chiffres de fréquentation (et le visionnement des films produits par Tino Navarro, car concevoir le film comme un produit pour le « box-office à 100% » a des conséquences sur le produit !), mais aussi ce jugement du producteur Antonio Cunha Telles - producteur en 2003 du dernier film d'Antonio Pedro Vasconcelos, ce qui est significatif de leur position respective -, qui dit être à la recherche d'une *« voie moyenne »* entre *« un cinéma complètement intellectuel et sophistiqué pour un public très snob »*, trop tourné vers le succès critique dans les festivals », et un cinéma *« qui ne pense qu'aux résultats du box-office », « fabriqué dans l'objectif du succès »* et exagérément *« fixé sur l'objectif de l'argent »* :

> *« Je pense que Tino* [Navarro] *est dans la brèche, mais qu'il est allé un peu loin, trop loin.*
> *Maintenant, on est dans une situation très extrême. Vous avez d'un côté Paulo Branco avec un cinéma complètement intellectuel et sophistiqué pour un public très snob. Et de l'autre il y a Tino Navarro qui essaie de faire un cinéma box-office à 100%. Il ne pense qu'aux résultats du box-office.*
> *Je ne critique ni l'un ni l'autre, mais pour moi il faudrait trouver le cinéma du juste milieu. Un cinéma moins fixé seulement sur l'objectif de l'argent ou moins fixé sur le succès critique des festivals.*
> *Il faudrait trouver un cinéma plus ouvert, plus grand public, et qui soit moins fabriqué dans l'objectif du succès »*[61].

Ces producteurs sont toutefois, et en dépit de ces différences de profil et de positionnement sur les divers cinémas possibles (« cinéma sophistiqué », « voie moyenne » ou « box-office à 100%), actuellement représentés dans une association unique de producteurs, l' Association des Producteurs de Cinéma (APC).

L'ARCA et les producteurs « grand public » de l'APC constituent alors la « Plataforma para o Desenvolvimento da Industria Audiovisual » [Plateforme pour le développement de l'industrie audiovisuelle], qui réunit neuf associations professionnelles, et qui est co-dirigée par le cinéaste Antonio Pedro Vasconcelos (président de l'ARCA) et le producteur Paulo Trancoso (président de l'APC) pour mieux faire valoir leur vision auprès des autorités de l'Etat.

***Des producteurs qui prétendent au « final-cut »***

Cette division du « groupe fondateur » s'exprime évidemment dans une production de discours sur la conception du cinéma et des films à faire, et se lit effectivement dans le type de films, en termes de formes comme de contenus, que font les uns et les autres[62].

---

[60] Tino Navarro, dans un entretien du 6 décembre 2000 avec Thomas Chansou, paru dans *Latitudes, Cahiers Lusophones*, n°15, septembre 2002, Paris.

[61] Antonio da Cunha Telles, dans un entretien du 6 décembre 2000 avec Thomas Chansou, paru dans *Latitudes, Cahiers Lusophones*, n°15, septembre 2002, Paris.

Cette différence est très sensible, bien qu'elle soit déniée par les réalisateurs et producteurs de films à la recherche du grand public, qui affichent volontiers une prétention d'auteurs. Joao Botelho, « auteur/réalisateur », soulignait déjà qu'au Portugal, à propos des cinéastes obsédés par la dimension « commerciale » du cinéma :

> *« Le code d'auteur fut très marqué, dès le début. Même les gens qui aiment et veulent faire du cinéma commercial au Portugal se croient des auteurs »*[63].

Cette idée est également soutenue, on l'a vu, par Pedro Costa :

> *« Des gens comme Joaquim Leitao n'ont pas de grandes ambitions esthétiques, de souci de faire des mises en scène élaborées. Ils devraient donc être dans le pur divertissement de la scène de ménage, du petit vol ... mais çà ne marche pas.*
> *Alors çà part du côté de la cinéphilie : une cinéphilie d'aujourd'hui, avec des modèles des trois ou quatre ans qui précèdent (...). Il y a une espèce de trauma portugais qui fait qu'on ne peut pas descendre trop bas »*[64].

Mais il y a plus, car ce ne sont pas seulement les réalisateurs, mais aussi les producteurs du cinéma commercial qui, prétendant au droit de « final-cut » propre aux studios d'Hollywood, semblent presque afficher une prétention d' « auteur », comme l'indique Joao Botelho :

> *« Il y a des cas où des producteurs commerciaux ont - avec l'argent de l'Etat ! - le fantasme du* final cut *»*[65].

C'est ce que semble revendiquer Tino Navarro, qui d'ailleurs a été dialoguiste d'au moins deux films qu'il a produits, cherchant ainsi, bien que ces dialogues soient d'une extrême banalité, à sortir du seul rôle de producteur[66] :

> *« Je suis un producteur qui a fait le choix d'un fort engagement dans les films. Je ne suis pas le producteur qui se contente de servir le projet d'un metteur en scène »*[67].

***Une division qui ne tombe pas du ciel et qui est accentuée par ces « succès » du début des années 1980***

Cette division ne tombe pas du ciel en 1990. Elle est inscrite, dès le début des années 1980, dans une différenciation, qui a pris progressivement forme au fil de cette décennie, qui porte, au fond, sur les sources de légitimation de la carrière des uns et des autres : le prestige

---

[63] Entretien avec Joao Botelho, 1er août 1991.

[64] Entretien avec Pedro Costa, 26 octobre 2002.

[65] Entretien avec Joao Botelho, 14 janvier 2003.

[66] *Tentaçao* [Tentation, 1997] et *Inferno* [1999, Enfer], films du réalisateur Joaquim Leitao.

[67] Tino Navarro, entretien du 6 décembre 2000, 2002, op. cité.

obtenu de la critique, nationale et étrangère, et l'accueil international, pour les uns ; le succès immédiat de fréquentation au Portugal, pour les autres.

Les cinéastes qui se sont éloignés du « groupe fondateur » pour promouvoir un autre type de cinéma, supposé capable de réconciliation avec le grand public, se sont appuyés sur les grands succès de fréquentation que leurs films ont enregistré, auprès de spectateurs portugais, dans la première moitié des années 1980.

En 1981, *Kilas, O Mau da Fita* [Kilas, le Méchant du Film], de José Fonseca e Costa, allié d'Antonio Pedro Vasconcelos dans cet éloignement du « groupe fondateur », avait été le premier film, depuis les années 1940, à dépasser les 100.000 spectateurs (121.000 spectateurs) :

> *« grâce à un scénario bien ourdi, en combinant les bonnes vieilles comédies des années 1940 avec un récit dans le genre des feuilletons brésiliens »*[68].

Et en 1984, le film *O Lugar do Morto* [La Place du Mort] dépassait 270.000 spectateurs, ce qui le place encore en 2002 au deuxième rang du « box-office » des films portugais :

> *« un film policier où Antonio Pedro Vasconcelos n'oubliait pas les leçons apprises avec Hitchcock et Truffaut, un portrait des nouvelles coutumes et de la nouvelle vie des années 1980 portugaises (...) dont les protagonistes fonctionnaient bien comme catalyseurs de mécanisme de projection et d'identification »*[69].

Pour situer ces records de fréquentation, il faut les rapporter aux plus grands succès de public, au Portugal, qui :

> *« ces dernières années* [avant 1991] *dépassent rarement un million de spectateurs, comme ce fut le cas de* E.T., Out of Africa *ou* Indiana Jones et la Dernière Croisade. *C'est à la lumière de ces chiffres qu'on peut considérer phénoménal le succès de* O Lugar do Morto, *encore aujourd'hui un des top money making de la décennie. Et même les films qui attirèrent plus de 100.000 spectateurs se situèrent, ces années-là, parmi les dix plus grands succès de public »* [70].

Même si la suite des événements, dans les années 1980, ne confirma pas ces succès de billetterie de 1981 et de 1984, ce sont ces quelques films portugais remportant des succès de fréquentation hors norme, qui donnèrent aux scissionnistes l'énergie de rêver d'un cinéma commercial portugais qui sortirait des budgets portugais moyens et de la stricte dépendance du financement étatique, en s'arrimant à une dynamique « européenne » de co-production, et qui

---

[68] Joao Bénard da Costa, op. cité, 1991. Précisons que les chiffres de billetterie, publiés par l'ICAM dans ses annuaires, sont de la responsabilité du distributeur, faute de l'existence au Portugal d'un contrôle centralisé et informatisé des billetteries, comme, par exemple, le Centre national du cinéma en a mis en place un en France. Les chiffres de fréquentation d'un film conditionnent pourtant, depuis janvier 1995, l'accès des producteurs, pour le film suivant, l'accès au concours dit « automatique » où, au contraire du concours dit « sélectif », le critère d'attribution de la subvention de l'ICAM est le succès en salle.

[69] Joao Bénard da Costa, 1991, op. cité.

[70] Joao Bénard da Costa, 1991, op. cité.

les conduisirent à tenir un discours plus attendu de producteurs que de cinéastes *(« trouver son propre marché », « élargir ces marchés »*, sortir de *« la dépendance humiliante de l'Etat »* ...) et complètement étranger à celui des « auteurs/réalisateurs » :

> « O Lugar do Morto, *avec une grande préoccupation de construire un récit cohérent et qui fonctionne, fonctionna, mais au Portugal : ce fut un grand succès domestique, mais ce fut un film qui n'avait pas de grandes hypothèses de fonctionner à l'étranger.*
> *D'un autre côté, je me suis rendu compte de ce que la manière dont les films étaient financés au Portugal nous limitait extraordinairement ; si on voulait faire un film historique, par exemple, ou avec un budget au-delà de ce qui était habituel, on ne pouvait pas le faire. Il n'y a donc que deux solutions : trouver de nouveaux marchés ou (et les deux choses ne sont pas incompatibles) trouver de nouveaux financements* (...).
> *La co-production a été, jusqu'à maintenant, en Europe, la manière la plus simple d'élargir ces financements et ces marchés, à moins qu'on souhaite continuer à vivre exclusivement des subventions de l'Etat, ce que je considère quasi-humiliant et ce que je récuse comme système.*
> *Je pense que l'Etat doit appuyer le cinéma, comme il doit le faire de toutes les activités artistiques, mais sans créer une dépendance ; l'Etat doit fonctionner de manière à créer les conditions du marché et aider les cinéastes à trouver leur propre marché, et non à se substituer à lui et à financer à 100%, parce qu'alors c'est lui, l'Etat, qui décide qui filme et comment on filme, comment les films se font et comment ils ne se font pas* »[71].

### *Les films « SIC », « cinéma de succès » de la seconde moitié des années 1990*

Les autres films qui ont dépassé ce seuil des 200.000 spectateurs sont des films sortis dans la période 1995-1999, soutenus par le nouveau contexte de la télévision privatisée : *Tentation* (361.312 spectateurs) en 1997, *Adam et Eve* (254.925 spectateurs) en 1995, *Zone J* (246.073 spectateurs) en 1996, et *Jaime* (220.925 spectateurs), du même réalisateur que *La Place du Mort*, en 1999.

Il convient de situer ces résultats d'une part vis-à-vis de ceux des films des « auteurs/réalisateurs », et d'autre part de ceux des films américains d' « entertainment ».

Vingt-cinq films portugais ont dépassé, depuis 1974, les 30.000 spectateurs, dans un grand écart avec les résultats faits par les 102 autres films portugais sortis depuis cette date :

> *« Ces 25 films représentent 70% du nombre total des spectateurs des 127 films portugais sortis depuis 1974. Les 102 autres ont un public moyen, en salle, d'environ 8000 spectateurs, ce qui constitue le chiffre habituel pour les films nationaux »*[72].

Quatre films de Manoel de Oliveira figurent parmi ce « Top 25 ». Les deux films de Manoel de Oliveira qui ont eu au Portugal le plus grand succès public se placent au 12ème et au

---

[71] Antonio Pedro Vasconcelos, 1996, op. cité.

[72] Rapport de la Commission Interministérielle pour l'Audiovisuel, 1997, op. cité.

13ème rang de ce « box-office » : *Francisca*, en 1981, avec 76.132 spectateurs, et *Non ou la Vaine Gloire de Commander*, en 1990, avec 69.000 spectateurs. Les deux autres, plus récents, se situent respectivement aux 21ème et 24ème rangs avec environ 38.000 (*Val Abraham*, 1994) et 35.000 spectateurs (*Le Couvent*, 1995), Oliveira étant le seul des « auteurs/réalisateurs » à apparaître dans ce classement[73].

Quant aux grands succès de films américains d' « entertainment », ils se situent en 1997[74] entre environ 200.000 spectateurs et 760.000 spectateurs, huit de ces films dépassant les 300.000 spectateurs.

Ce type de succès des films portugais « grand public », suivi de quelques autres, moindres, en cette aube des années 2000, n'est pourtant pas devenu une règle au Portugal : depuis 1980, un seul film portugais, *Tentation,* en 1997, a dépassé les 300.000 spectateurs au Portugal, quatre films se situant entre 200.000 et 300.000 spectateurs, et sept films entre 100.000 et 200.000 spectateurs.

En 2003, les films de deux figures centrales du groupe des cinéastes ARCA, *Os Imortais* [Les immortels] d'Antonio-Pedro Vasconcelos, et *O Fascinio* [Fascination] de José Fonseca e Costa ne vont nullement tenir la promesse des grands espoirs de billetterie qui étaient placés en eux : *Os Imortais*, sorti en novembre 2003 sur trente écrans du circuit *Lusomundo*, dépasse à peine 51.000 spectateurs (51.476) et *O Fascinio* (17.773), sur 15 écrans du circuit de Paulo Branco, plafonne en dessous de 18.000.

Ce résultat de *O Fascinio* ne se situe pas si loin de celui de trois films, sortis la même année, de trois « auteurs/réalisateurs » de référence : *A Mulher que Acreditava ser Presidente dos EUA* [La Femme qui Croyait être Présidente des Etats-Unis d'Amérique], de Joao Botelho, avec 13561 spectateurs (sur 14 écrans) [75] ; *Vai e Vem* [Va et Vient], l'ultime film de Joao César Monteiro, 12.302 spectateurs (sur 5 écrans seulement) ; et *Um Film Falado* [Un film parlé] de Manoel de Oliveira, 12.218 spectateurs (sur 9 écrans)[76].

Il apparaît ainsi, sur longue période (1974-2004), que le cinéma portugais fait pour le grand public, voire pour le « box-office », n'aura connu que deux courtes embellies en termes de fréquentation : la première moitié des années 1980 (avec *O Lugar de Morto*, 1984, 272.000 spectateurs environ ; *A Vida é Bela*, 1981, de Luis Galvao Telles, 140.000 ; *Kilas, O Mau da Fita,* 1980, 121.000) et la deuxième moitié des années 1990 (*Tentation*, 1997, 361.000 environ ; *Adam et Eve*, 1995, 255.000 ; *Zona J*, 246.000 ; *Jaime*, de Vasconcelos, 1999, 221.000 ; Pesadelo Cor-de-Rosa, 1998, 186.000).

---

[73] Rapport de la Commission Interministérielle pour l'Audiovisuel, 1997, op. cité.

[74] « Top 20 » entre juillet 1996 et juillet 1997 au Portugal, Rapport de la Commission Interministérielle pour l'Audiovisuel, 1997, op. cité. Les vingt films américains de ce Top 20 représentent 50% du nombre de spectateurs portugais de cinéma.

[75] Ce film connaît une sortie le 21 mars 2003 complètement perturbée par le déclenchement de l'offensive militaire américaine contre l'Irak, ce qui est une ruse de l'histoire pour un film qui se donnait comme cible l'américanisation des consciences au Portugal. Les spectateurs ont *« préféré le spectacle télévisuel du déclenchement de la guerre »*, dira son réalisateur face à la constatation de ce qui s'est avéré être *« la pire période possible pour sortir le film »* (entretien avec Joao Botelho, octobre 2004).

[76] *Cinema Portugal 2004*, ICAM, Lisbonne, 2004.

***La recette commerciale des films SIC***

Pourquoi ce succès en salle de *Tentation,* 1997, 361.312 spectateurs, record au « box-office » portugais, film de Joaquim Leitao, pourquoi ces succès de la seconde moitié des années 1990 ?

Pour éclairer cette question, il convient de donner une idée minimale de ce qu'est ce type de film, un film représentatif du cinéma promu, à la fin des années 1990, par les producteurs d' « entertainment » en alliance avec la nouvelle télévision privée.

La recette du « film de succès » combine trois éléments : des acteurs starisés, notamment par la télévision, dans les « tele-novelas » ou dans des grosses productions étrangères (comme Joaquim de Almeida, qui partage sa vie entre New York et le Portugal, et qui depuis 1982 mène une carrière internationale d'acteur entre Etats-Unis, Portugal et Espagne ; et dans une moindre mesure, Maria de Medeiros, qui vit à Paris, qui mène la sienne entre France et Portugal) ; de gros budgets (pour le Portugal, mobilisant cinq à six fois plus de ressources financières qu'un film portugais moyen) ; et surtout des scénarios sulfureux. Dans *Tentation,* l'amour interdit d'un prêtre d'un village du Nord avec une jeune et belle droguée qu'il tentait d'éloigner du vice, le prêtre devenant drogué lui-même – comme l'indique le synopsis « officiel » du producteur et distributeur :

> *« Le père Antonio est prêtre par vocation, engagé et généreux, et très aimé des gens de Vila Daires, un village paisible du nord du pays. Mais le père Antonio est aussi un homme, et Vila Daires n'est pas si paisible qu'il y parait. Les bonnes intentions du prêtre ne vont pas être suffisantes pour freiner l'aiguisement des conflits. Et quand son destin croise celui de Lena, le mouton noir du village, le prêtre va être aussi obligé d'affronter ses propres démons. Surtout avec ceux dont il n'avait jamais pensé qu'ils pourraient exister ».*

Deux ans avant (1995), le réalisateur de *Tentation* réalisait le troisième succès de fréquentation du cinéma portugais entre 1980 et 2001 (254.925 spectateurs), avec *Adam et Eve* : une journaliste vedette de la télévision, lesbienne, veut avoir un enfant d'un homme avec lequel elle ne souhaite pas s'engager – [texte du synopsis] :

> *« Catarina a trente ans, elle est un visage célèbre de la télévision. Elle a une grande volonté d'avoir un enfant et sait exactement le type d'homme qu'elle désire pour père de cet enfant. Seulement elle ne sait pas qui est cet homme et quand elle va le rencontrer. La dernière chose qu'elle veut, c'est s'engager avec lui. Entre autres choses, parce que les hommes sont emmerdants et parce qu'elle est déjà amoureuse. D'une autre femme ... Mais, pour Catarina, vouloir c'est pouvoir ».*

Il ajoutait alors un autre ingrédient à la recette : deux versions tournées simultanément, une pour le cinéma et une pour la télévision, en trois épisodes, la promotion de la seconde s'associant à l'exploitation du film en salle.

On a pu alors parler de « films-SIC », du nom de la chaîne privée qui les co-produisait, films qui constituèrent le « cinéma de succès », de la seconde moitié des années 1990.

Mais ce « cinéma de succès » n'aura donc qu'un succès éphémère, et pour le cinéma « de box-office », la question du « marché » reste finalement un problème non résolu, dans une situation nationale marquée par l'approfondissement de la tendance de longue période à la chute de la fréquentation, et surtout pour les films portugais.

## 2.6. Pour le(s) cinéma(s) portugais, le problème non résolu de l'absence de marché

L'absence de marché pour les films portugais au Portugal persiste, trente ans après le constat des rapporteurs du « Oficio de Cineasta em Portugal » [Le Métier de cinéaste au Portugal].

Ce problème obère toujours la stratégie des partisans, pour le cinéma portugais, de telles velléités industrielles, vingt ans après l'étude de 1985 selon laquelle :

> *« Ce sont les films difficiles de réalisateurs portugais qui trouvent des formes de financement complémentaire à l'étranger et non pas les films destinés au grand public et au marché interne »*[77].

### *A la fin des années 1990, une embellie provisoire de la fréquentation qui ne transforme pas au fond la présence des films portugais dans les salles*

En 1997, l'année du record de *Tentation* au box-office, le paysage de l'exploitation au Portugal était le suivant : 227 établissements cinématographiques vendaient 13,5 millions de billets ; chiffres, précisons-le, qui sont obtenus par des déclaration des circuits d'exploitation, en l'absence de tout contrôle national et informatisé de la billetterie.

Le Portugal n'échappe pas au mouvement européen de création de nouveaux établissements nommés, en raison de leur taille, multiplexes. Mais les 227 établissements portugais ne représentent alors que 356 écrans (97.129 fauteuils), soit un ratio d'1,5 salle par établissement cinématographique, ce qui montre que, en dépit de la vague récente d'implantation de multiplexes, à Lisbonne principalement, le parc portugais s'est encore peu modernisé.

Onze films portugais, en 1997, sortaient commercialement en salle (dont sept longs-métrages), parmi les vingt films portugais produits dans l'année (dont onze longs-métrages)[78]. Pour s'en tenir aux seuls longs-métrages, les spectateurs portugais voyaient au cinéma, cette année-là, un total de deux cent films : 128 étaient américains (64%), 53 européens (26%), 12 venaient d'autres régions du monde, les 7 films portugais ne représentant que 3,5% du total des films.

En 1999, on enregistrait une reprise de la fréquentation globale, avec un peu plus de 20 millions d'entrées[79]. Cette augmentation de la fréquentation est liée à la nouvelle offre de

---

[77] Artur Castro Neves et Carlos Serra Gago, « Cinema e intégraçao europeia » [Cinéma et intégration européenne], quotidien *Diario de Noticias*, Lisbonne, 15 juin 1985.

[78] Source : *Annuaire IPACA/ICAM 1998*, Ministère de la Culture, Portugal.
L'annuaire 1998 de L'ICAM est le premier de la série (débutée en 1983) à donner des éléments statistiques de l'activité de l'Institut, au-delà de la seule présentation des films en production ou en préparation. C'est la première fois qu'on y trouve la liste des films commercialement exploités (en 1997), sans toutefois préciser leur nombre d'entrées. Apparaissent aussi les prix obtenus en 1997 dans les Festivals nationaux et internationaux. Les chiffres, pour l'année, de la fréquentation des films portugais (dans une statistique non totalement fiable, faute de contrôle informatisé des billetteries) n'y sont donnés qu'à partir de l'annuaire 2000.

[79] 20.118.000 spectateurs. Source : *Memorandum* de la Direction de l'APC, Association des Producteurs de Cinéma, 2002, citant une statistique de l'INE (Institut National de Statistique) et de l'OBERCOM (Observatoire de la Communication). Mais l'absence de contrôle national et informatisé de la billetterie

salles, notamment dans les multiplexes des centres commerciaux : en 2000, on comptait au Portugal 590 écrans, répartis dans 428 établissements[80]. Mais cette implantation de nouveaux établissements et de nouvelles salles affecte très inégalement les différentes régions et villes du pays.

Sur Lisbonne et sa périphérie, l'ensemble *Lusomundo/Warner/UCI*, principalement diffuseur de films américains, contrôle l'ensemble des sept nouveaux grands multiplexes[81], Sur un ensemble de 41 établissements cinématographiques correspondant à un total de 151 salles, ce groupe y contrôle 12 cinémas qui regroupent 84 salles, soit 56% du parc. Sur les 151 salles du Grand Lisbonne, on ne trouvait, le 14 janvier 2003, que 22 salles programmant autre chose que du cinéma d' « *entertainment* » américain, et on n'y trouvait qu'un seul film portugais, montré dans 5 salles seulement, un film initialement tourné pour la télévision prétendant d'ailleurs « *changer l'image du cinéma portugais* »[82].

La domination des films américains et la faiblesse de la présence des films portugais sur les écrans sont stables sur la période : en 2001, pour un nombre de films sensiblement équivalent (208), ces pourcentages par origine géographique s'établissaient dans une répartition proche (62% de films américains, 18% de films européens, 14% de films d'autres origines, et 6% de films portugais sur l'ensemble des films visibles sur les écrans portugais.

### *Pour le cinéma national, une part de marché qui reste réduite à une peau de chagrin*

Le tableau est plus sévère encore si, au lieu de raisonner en nombre de films, on apprécie la part de marché des films portugais au Portugal. L'augmentation conjoncturelle de fréquentation constatée à la fin des années 1990 n'a nullement modifié la situation, structurelle, d'une très faible part de marché du cinéma portugais au Portugal.

On sait que cette part de marché est descendue, dans le passé, à des niveaux extrêmement bas : elle a atteint 0,38 %, son niveau le plus bas, en 1986, contre 70,18% pour les films américains et 3,97% pour les films français[83].

Pour 2001, l'Association des Producteurs de Cinéma (APC) l'évalue à moins de 1%, ce qui la situe en baisse depuis 1999, et à son niveau le plus bas depuis 1989 :

---

fait peser des doutes sur ces chiffres, puisque le *Statiscal Yearbook* donne le chiffre de 15,2 millions de spectateurs pour la même année 1999 (*Statiscal Yearbook 99. Film, television and new media in Europe*) !

[80] Source : ICAM, 2001.

[81] Dont quatre à Lisbonne même, dans des centres hyper-commerciaux (dix salles à *Amoreiras*, dix salles à *Columbo*, quatorze salles à *El Corte Inglês*, dix salles à *Vasco de Gama*), et trois en périphérie (sept salles à Cascais, sept salles à Oeiras et douze salles à Almada.

[82] Les autres films non américains étaient : un film pornographique (montré dans une salle spécialisée dans ce genre) ; le dernier film de Woody Allen, montré dans deux salles ; deux films européens « grand public » (*Le pianiste*, de Roman Polanski, film français tourné en anglais, et une comédie française de Cédric Klapisch, *L'auberge espagnole*), montrés dans six salles ; et huit titres qu'on nommerait en France d'art et essai (un américain, cinq français, un palestinien et un finlandais), répartis sur huit salles, c'est-à-dire exposés dans une seule salle chacun.

[83] *Portogallo, "Cinema Novo" e oltre ...*, sous la direction de Augusto M. Seabra, *Quaderni della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema* de Pesaro, Marsilio Editori, Venise, 1988.

*« Entre 1989 et 1997, la part de marché des films portugais au Portugal a oscillé entre 1% et 2,2%. En 1999, notre part de marché s'est située autour de 2,5%, et à moins de 1,5% en 2000 »*[84].

Par comparaison, en 2000, la part de marché national est d'environ 50% en France et de 20% en Espagne[85], et pour prendre l'exemple d'un petit pays d'Europe plus comparable au Portugal, de 27% pour le Danemark en 1999.

De 1999 à 2003, la fréquentation pour les films portugais passe de 411.901 entrées à 170.969 (avec un plancher très bas, en 2001, à 105.969 entrées).

Cette chute de fréquentation de films portugais, déterminante en termes d'économie du film pour les films de « box-office », n'épargne pas les films des « auteurs/réalisateurs » qui, même s'ils en sont moins dépendants, ne peuvent pas ne pas la voir, à terme, comme un risque supplémentaire pour leur assise dans le dispositif général du cinéma national. Joao Mario Grilo désigne ainsi ce risque, en 2003 :

*« Le succès d'un film difficile, c'était 20.000 spectateurs il y a dix ans. Aujourd'hui, c'est 1500 à 2000 spectateurs, au mieux 2500 ou 3500.* Trafico [1998] *est le dernier film* [« d'auteur/réalisateur »] *qui ait eu un vrai succès, avec 40.000 spectateurs »*[86].

En cette année 2003, effectivement, si quatre films d' « auteurs/réalisateurs », tendance APRF, se situent entre 10.000 et 15.000 spectateurs[87], quatre films portugais font moins de 3000 entrées, et quelquefois beaucoup moins[88].

***« 93,3% de 1878 spectateurs portugais enquêtés en 2005 disent préférer les films étrangers »***

Je souhaite insérer ici une contribution dont je ne suis pas l'auteur réel, mais dont je suis devenu, pour le public, l'auteur putatif, dès lors qu'elle a été ajoutée, sans que j'en aie eu connaissance, par la rédaction d'*Analise Social*, revue de sociologie de l'*Instituto de Ciencias*

---

[84] *Memorandum* de la direction de l'APC au ministre de la Culture, Association des Producteurs de Cinéma, 2002, op. cité.

[85] En Espagne, cette part de marché est alors en croissance, et a même été doublée en cinq ans puisque, selon l'Académie espagnole du film, elle était de 7,2% en 1994 et de 14,5% en 1999, et elle avait déjà atteint 15,7% pour les cinq premiers mois de 2001. *Memorandum* de la direction de l'APC, 2002, op. cité.

[86] Entretien avec Joao Mario Grilo, 21 janvier 2003.

[87] Ces auteurs sont Joao Botelho (13.500 environ), Joao César Monteiro (12.000), Manuel Mozos (10.000) et Manoel de Oliveira (12.000).

[88] *Altar*, film de Rita Azevedo Gomes qui s'inscrit dans la tradition poétique du cinéma portugais, sorti sur trois écrans en octobre 2003, aura 1023 spectateurs en salle, et *A Filha*, de Solveig Nordlund 679 (3 écrans). *A Mulher Policia*, le second film d'un cinéaste, Joaquim Sapinho, dont le premier long-métrage (*Corte de Cabelo*) avait fait près de 40.000 entrées en 1996, ne fait que 1033 entrées, à sa sortie sur 6 écrans en mai. *Nos*, un premier film de Claudia Tomaz, en novembre, fait 2824 entrées.

*Sociais* de l'Université de Lisbonne, à un article traduit en portugais et publié en 2006, sous le titre « Um centro na margem : o caso do cinema português » [Un centre dans la marge : le cas du cinéma portugais], article dont je suis l'auteur.

Cette contribution inattendue procède sans doute, de la part de l'éditeur, de la bonne intention de renforcer mon argumentation par l'ajout de cette mention et des résultats d'une étude sociologique publiée au Portugal en 2005, que je ne pouvais donc connaître au moment de la rédaction en français de cet article de 2003.

Mais cette note « sauvage » présente dès lors un intérêt et un charme supplémentaires : ceux d'une sorte d'annotation portugaise, sur un point extrêmement sensible au Portugal, ce qui est appelé *« le divorce entre le cinéma et le public portugais »* (l'expression n'est pas mienne, je ne l'utilise pas pour ma part, et je me contentais dans mon texte de la relever dans une déclaration, en 2000, du producteur de films « commerciaux » Tino Navarro, citée ici plus haut p. 478). Voici, in extenso, le texte de cette note surprise, concernant une étude qui tente d'éclairer le rejet des films portugais par les spectateurs portugais de cinéma[89] :

> « En 2005, le divorce entre le cinéma et le public portugais parait se maintenir et même s'aiguiser. C'est ce que révèle une étude récente, commandée par l'Association des Producteurs de Cinéma (APF) avec l'appui de l'ICAM, intitulée *O Cinema Português e os seus Publicos. Situaçao Actual. Evoluçao Futuro* [Le cinéma portugais et ses publics. Situation actuelle. Evolution future], fondée sur une enquête portant sur 1878 personnes ayant l'habitude allant au cinéma et conduite par le *Centro de Investigaçao em Comunicaçao Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias* [Centre de Recherche en Communication apliquée, culture et nouvelles technologies] de *l'Universidade Lusofona de Lisboa* : 93,3% des enquêtés préfèrent les films étrangers.
> D'autres chiffres produits par cette étude confirment la situation d'incompatibilité entre le public et la cinématographie nationale ; ainsi, 45,9 % des enquêtés ne se souviennent pas du dernier film portugais qu'ils ont vu, et 24,2 % ne voient aucun film portugais. Les raisons données pour cette situation sont *« le manque d'empathie »* et une *« attitude de méfiance fondamentale »* qui conduit à considérer comme un *« risque »*, du point de vue du temps passé et de l'argent dépensé, le fait d'aller voir un film portugais, par opposition aux films étrangers qui sont considérés comme *« fiables »*. L'étude conclut que, d'une manière globale, le cinéma portugais est perçu comme *« trop informatif, littéraire, et provoquant une trop faible réponse émotionnelle »* »[90].

### *« Divorce d'avec le public » ou « question des publics » ?*

Les « auteurs/réalisateurs » réfutent de longue date la responsabilité dont on veut les charger dans ce qui est appelé le « divorce d'avec le public », comme le clamaient en 1994

---

[89] La question qu'on souhaiterait diriger à la méthodologie de cette étude est celle de la globalisation du « cinéma portugais » sous une catégorie unique. Il n'y a pas grand-chose de commun entre *O Lugar do Morto* d'Antonio Pedro Vasconcelos et *Amor de Perdicao*, de Manoel de Oliveira, autour de 1980 ; ou entre *Tentaçao*, de Joaquim Leitao et *Ossos* de Pedro Costa en 1997.

[90] « Um centro na margem : o caso do cinema português », Jacques Lemière, *Analise Social*, vol. XLI (180), Lisbonne, 2006 (dans la revue concernée, note 57 de la page 754).

quatre d'entre eux, dans un texte public de défense et illustration de leur conception du cinéma portugais :

> *« Une fois son film terminé, il n'y a pas un seul cinéaste portugais qui ne voudrait avoir le plus grand nombre possible de spectateurs. S'il pouvait en avoir 100.000, il ne se contenterait pas de 5.000. Il n'y a pas démagogie plus légère que de nous mettre sur le dos la responsabilité du tant proclamé* « divorce d'avec le public »[91].

Ce qu'ils préfèrent appeler « la question des publics » s'inscrit dans une logique culturelle d'ensemble, notamment dans le contexte particulier du Portugal, et renforce les enjeux d'un volontarisme culturel et d'une régulation du marché de la part de l'Etat, enjeux culturels et enjeux démocratiques :

> *« Il y a plusieurs cinémas et plusieures manières de le faire. D'un côté, c'est un divertissement planétaire, produit et diffusé par les « majors » des Etats-Unis et soutenu par les capitaux internationaux. De l'autre, ce sont des cinématographies diverses, des grandes et des petites, provenant de pays distincts - et avec des régimes politiques différents - dans lesquels la liberté de création est assurée par des organismes d'Etat.*
> *C'est pour cela, au Portugal, qu'existe l'Institut de l'Art Cinématographique et Audiovisuel. C'est pour cela qu'il y a une Loi du Cinéma »*[92].

Ils en parlent dans une logique de défense du choix et de la diversité qui n'est pas sans échos avec la logique de la mobilisation contemporaine de la négociation finale de l'Accord Général sur le Commerce et les Services (GATS), à la fin de 1993[93] :

> *« La fonction de l'IPACA est de garantir la liberté du spectateur portugais. Etre libre, c'est avoir le choix. Pouvoir voir le film américain le plus cher, comme le plus intime film iranien. Pouvoir savoir ce qui se passe dans le cinéma finlandais, comme l'égyptien, voir des films portugais, espagnols, polonais, russes, chinois, indépendants américains.*
> *Il n'existe pas un public, mais des publics. N'importe quel fonctionnaire de la culture le sait – et, pour cela, il faut prêter attention au public du jazz comme à*

---

[91] « Viva o cinema », Joao Botelho, Alberto Seixas Santos, Jorge Silva Melo et Monique Rutler, quotidien *Publico*, Lisbonne, 24 juillet 1994.

[92] « Viva o cinema », Joao Botelho, Alberto Seixas Santos, Jorge Silva Melo et Monique Rutler, quotidien *Publico*, Lisbonne, 24 juillet 1994.

[93] « Appel des auteurs, artistes, interprètes et producteurs européens pour l'exception culturelle dans le GATT », qui *« refusent la menace que font peser les prétentions américaines sur les droits fondamentaux à la diversité et à l'expression pluraliste de la création en Europe »*, quotidien *Le Monde*, 29 septembre 1993. Cet appel est signé à titre individuel par nombre des « auteurs/réalisateurs » portugais, par leur association professionnelle, l'ARPF, ainsi que par leur principal producteur. Il est aussi signé par Antonio Pedro Vasconcelos, mais pas par l'ARCA, qui n'est pas encore constituée. Précisons que le commissaire européen en charge de l'audiovisuel est alors un portugais, Joao de Deus Pinheiro, qui a pris position sur le fait que, dans la négociation concernée, *« la position américaine est insoutenable »*.

*celui de la danse, à celui de la musique baroque comme à celui du théâtre, à la politique du livre comme à celle des musées.*
*Si un Secrétariat à la Culture est nécessaire, c'est parce que l'Etat juge que sa fonction est de corriger les défauts du marché, de prêter attention aux minorités, de convier le citoyen à la pratique culturelle. Dans une société dominée par la « dictature des audiences », il revient à l'Etat de soutenir la pratique de la liberté, fondement de la démocratie »*[94].

### *Le paradoxe du cinéma de « box-office » : être dépendant du financement public*

Quant aux cinéastes et aux producteurs favorables à la voie du « box-office », l'absence d'un marché stable et large les rend absolument dépendants du financement public. Ils sont en effet limités dans leur autonomie commerciale à la fois par le resserrement de leur réussite interne et par leur incapacité de conquérir des positions extérieures.

Pour ce qui concerne le public portugais, on a évoqué plus haut le cas du film portugais jusqu'à présent le plus cher, *A Selva* (2002), une fiction à caractère historique tournée au coeur de l'Amazonie, qui a fait perdre à son producteur près du tiers de l'investissement dans le film. Le film n'a rencontré, avec 42 copies en exploitation au Portugal, ce qui est considérable pour un film portugais, que 80.000 spectateurs, au lieu des 200.000 anticipés dans le budget de production.

Il se confirme qu'actuellement, la chute de fréquentation des films portugais touche à nouveau ces films portugais d' « entertainment ». Les exemples sont nombreux, depuis 2000, de tels revers de billetterie pour des films qui avaient été taillés pour des résultats supposés atteindre ou dépasser les 200.000 spectateurs.

En même temps, ce type de films ne réussit aucune percée significative dans les festivals internationaux, et guère plus en termes de ventes internationales.

Un film comme *Tentation* (1997), avec ses personnages et ses acteurs de « tele-novela », une fois engrangés ses 360.000 spectateurs portugais (ce qui fut la meilleure hypothèse de succès au Portugal) arrête là sa carrière, qui est nulle au plan international, pendant qu'un film de Manoel de Oliveira (comme *Je rentre à la maison*, en 2000, certes avec des acteurs de notoriété internationale) peut réunir, en salles, 20.000 spectateurs au Portugal et un demi million de spectateurs dans le monde.

Le nom de Joaquim Leitao reste un nom à usage interne au Portugal, alors que, à rebours complet de ce type de stratégie commerciale, et la même année que *Tentation* (1997), *Ossos*, un film âpre dans sa forme comme dans son sujet, le second film de Pedro Costa, congénère de Joaquim Leitao à l'Ecole de cinéma du conservatoire, était sélectionné au festival de Venise, en compétition officielle, et contribuait à lancer internationalement son auteur, tout en étant capable de rassembler en salle, au Portugal, un nombre significatif de spectateurs.

Entre les deux types de cinématographies, les rapports entre fréquentation domestique et fréquentation extérieure sont inversés : *Adao e Eva*, de Joaquim Leitao (1995), son précédent succès national (255.000 spectateurs) n'a eu de sortie commerciale qu'en Espagne, et a eu seulement 86.000 spectateurs européens. C'est le phénomène inverse qui se produit, à des

[94] « Viva o cinema », Joao Botelho, Alberto Seixas Santos, Jorge Silva Melo et Monique Rutler, quotidien *Publico*, Lisbonne, 24 juillet 1994.

niveaux d'audience évidemment inférieurs, pour le cinéma difficile de Pedro Costa : *Dans la Chambre de Vanda* (2000) qui a eu 3.000 spectateurs au Portugal, en a eu 10.000 à l'étranger ; et *Où git votre sourire enfoui* (2001), mille spectateurs au Portugal pour 8.000 à l'étranger[95].

Ajoutons qu'une vente d'un film à une télévision étrangère - par exemple *Arte* - qui est susceptible d'acheter des films des « auteurs/réalisateurs portugais », et non des cinéastes « box-office » - rapporte financièrement au producteur l'équivalent de 100.000 spectateurs en salle au Portugal.

Inversement, si la télévision étrangère est susceptible de s'intéresser au *cinéma* des « auteurs/réalisateurs », la télévision privée portugaise qui soutient le cinéma de « box-office » reste dépendante de l'Etat pour ce qui concerne la production de ses *téléfilms* : la chaîne de télévision privée SIC signait en octobre 1998 un protocole spécial, entre le ministère de la Culture et elle, valable jusqu'en 2001, constituant une société *SIC-Filmes* à capitaux croisés entre elle et l'ICAM (51% pour la SIC, 49% pour l'ICAM) pour le financement, sous forme d'avances sur recettes, de dix téléfilms pendant trois ans, le protocole visant à *« créer les conditions pour que le projet de réalisation de téléfilms devienne économiquement viable »*. Un protocole était également signé entre l'ICAM et la chaîne privée TVI en décembre 2000 pour la production de cinq téléfilms et d'une série de fiction[96].

Dans le même temps, aux termes des règlements de l'ICAM, l'engagement de la télévision publique RTP, comme co-productrice, dans le financement des films portugais *de cinéma* avait cessé d'être obligatoire, pour être *« déterminé au cas par cas par la RTP »*, ce financement ne pouvant, sauf *« cas définis par la RTP et dûment justifiés », « être supérieur à 50% de l'investissement réalisé par l'ICAM pour le même projet »*.

Dans ces conditions, il est vital, pour le groupe des scissionnistes qui ont quitté le « groupe fondateur » et des promoteurs du cinéma portugais « grand public », d'attaquer, de tenter de jeter le doute et de discréditer la légitimité internationale du groupe des « auteurs/réalisateurs ».

## 2.7. Les attaques portées à la légitimité internationale des « auteurs/réalisateurs »

### *Le fantasme de l'internationalisation chez les promoteurs d'un cinéma grand public qui ne franchit pas les frontières*

C'est Antonio Pedro Vasconcelos, l'ancien « ambassadeur » du cinéma des « auteurs/réalisateurs » dans les années 1970, le leader historique de la scission, qui se charge de fournir l'argumentation pour le moins paradoxale de cette attaque.

Cette attaque est doublement paradoxale : elle l'est dans ses contenus, mais elle l'est aussi dans son origine même, puisqu'elle provient d'un cinéma qui ne franchit pas les frontières, et qui va porter accusation au cinéma des « auteurs/réalisateurs » de ne pas être

---

[95] En outre, ce type de cinéma bénéficie d'emblée d'un investissement étranger dans sa production, à hauteur de 20%, d'origine suisse et allemande, pour *Dans la Chambre de Vanda* (2000), et 30% de financement français pour *Où Git votre Sourire Enfoui ?* (2002).

[96] *Systèmes de soutien financier au cinéma, audiovisuel et multimedia*, ICAM, Lisbonne, 2001.

parvenu à sortir le cinéma portugais de sa seule qualité de *« cinéma domestique et provincial »*, trait caractéristique issu de la période salazariste :

> *« Le cinéma portugais n'a jamais réussi à sortir de la province, de cette province. Le cinéma contre lequel nous nous sommes battus* [le « nous » désigne encore le groupe fondateur] *est un cinéma auquel je reconnais beaucoup de mérites (je pense qu'il y avait des gens de grand talent, comme Brum do Canto, Leitao de Barros, Perdigao Queiroga, et même Lopes Ribeiro – qui avait moins de talent mais était un agitateur et un excellent producteur* [il cite les principaux cinéastes de la période salazariste*]), simplement il était un cinéma domestique, qui jamais n'eut l'ambition (et qui n'avait pas les moyens d'une telle ambition) d'atteindre d'autres publics : il était un cinéma qui remplissait, disons, le rôle que joue aujourd'hui la télévision.*
> *Après, le cinéma que moi et mes collègues* [celui du « cinema novo » et des années 1970, quand Antonio Pedro Vasconcelos appartenait encore au « groupe fondateur »] *avons fait était un cinéma qui avait comme projet d'élargir les horizons. Nos références devenaient étrangères (ce qui ne signifie d'aucune manière que nous n'ayons pas été intéressés à parler du pays et que nous n'ayons pas un lien profond à lui) parce que nous ne voulions pas rester fermés dans un regard et une perspective provinciale comme l'étaient les réalisateurs qui nous avaient précédés.*
> *Malheureusement, je pense que ce projet a échoué, c'est-à-dire que le cinéma portugais, d'une façon générale, ne s'est pas internationalisé »*[97].

Pour soutenir une telle proposition, le cinéaste est contraint à un exercice de déni de réalité, et spécialement sur la capacité du nom de Manoel de Oliveira d'incarner dans le monde l'art du cinéma au Portugal.

Son propos de 1996, déjà non conforme à cette époque à la réalité du moment, est totalement démenti par l'état présent de la notoriété internationale de Manoel de Oliveira, qui a multiplié, à travers le monde, ces quinze dernières années, les hommages, les rétrospectives, les prix donnés à toute sa carrière, et au-delà du cercle des festivals, les doctorats honoris causa, les invitations dans les universités et les grands musées, et pas seulement celles et ceux de France, d'Allemagne ou d'Italie (Washington, Cleveland, Berkeley ...) :

> *« Il est évident qu'en France et en Italie, en Allemagne, il y a une poignée de personnes qui parlent de Manoel de Oliveira, mais, de fait, Manoel de Oliveira n'a jamais marqué personne ni réussi à atteindre le public, comme l'ont fait d'autres, comme Angelopoulos ou Bergman, cinéastes de cinématographies de petits pays qui ont conquis un public plus vaste ; le cinéma d'Oliveira continue à être confidentiel comme celui de nous tous. Et dans cet aspect, je vois la constatation d'un échec »*[98].

C'est un déni de réalité sur la capacité d'articuler le singulier national et l'universel, capacité sans laquelle non seulement l'œuvre, presque achevée, d'un Manoel de Oliveira mais aussi l'œuvre, en développement, d'un Pedro Costa (dont les films circulent dans tous les

[97] Antonio Pedro Vasconcelos, 1996, op. cité.

[98] Antonio Pedro Vasconcelos, 1996, op. cité.

festivals du monde, de Buenos-Aires à Tokyo, de Montréal à Séoul) n'auraient pas aujourd'hui la diffusion internationale qui les caractérise.

Bien qu'Oliveira affirme *qu' « on ne fait pas des films pour le public, mais par nécessité intérieure »* et que *« Klee a peint beaucoup sans vendre un tableau pendant sa vie »*[99], ses films se vendent *« partout »* dans le monde, et *« depuis de nombreuses années »*, comme le confirme son producteur (et distributeur en France) des années 1981/2004 :

> *« [Les films d'Oliveira sont distribués] partout, depuis de nombreuses années. Presque tous au Japon, la moitié d'entre eux aux Etats-Unis, en Amérique du Sud, en Espagne, en Italie. C'est plus difficile désormais en Allemagne et en Angleterre. Je parle de ventes pour la distribution en salles. Je cherche avant tout à vendre à qui peut assurer une distribution, je ne traite avec les networks que dans les pays où cela n'est pas possible »*[100].

Et il ne faut pas prendre à la lettre, car il contient une part de provocation en même temps que de coquetterie, ce propos de Manoel de Oliveira qui, présentant, à 98 ans passés, son 47ème film au festival de Venise, déclare très récemment :

> *« Je suis connu pour mon âge, pas pour mes films »*[101].

Lui-même, en effet, n'omettait pas en effet de rappeler que son *Amour de Perdition*, réalisé en 1978, était le deuxième film portugais à avoir été commercialement distribué aux Etats-Unis d'Amérique :

> *« C'était la deuxième fois qu'un film portugais passait aux Etats-Unis d'Amérique : après l'*Amour de Perdition *dans la version muette de Georges Pallu* [1921], *le nôtre »*[102].

Les héros de *l'Amour de Perdition* de Manoel de Oliveira (Simao, Teresa, Mariana, le forgeron) sont des héros universels, et Vanda, le personnage central du film de Pedro Costa (*Dans la Chambre de Vanda*) est une héroïne universelle, en même temps qu'ils sont inscrits dans une réalité portugaise.

On est alors obligé de constater que c'est le cinéma des « auteurs/réalisateurs » qui accomplit, et qui accomplit déjà, pour le compte du cinéma portugais, cette perspective d'« internationalisation » (par émergence de personnages universels) dont Antonio Pedro Vasconcelos dit poursuivre le rêve, et déclare à tort qu'elle n'existe pas, dans un énoncé, par ailleurs, théoriquement recevable :

---

[99] Entretien avec Manoel de Oliveira, 17 janvier 2003 : *« C'est une question de nécessité intérieure. Comme les oiseaux chantent ! L'homme, c'est un singe, fait pour l'imitation. Il a besoin d'imiter des choses qu'il voit, ou de faire sortir ce qu'il a en lui ».*
Oliveira dit aussi, volontiers, que le cinéma qu'il fait est fait *« pour l'auditoire de l'orchestre de chambre, et non de l'orchestre symphonique »* ; ou encore qu'il filme *« pour le public de demain »* (entretien du 27 février 1994).

[100] Paulo Branco, « Con lui non si poteva barare », dans *Manoel de Oliveira*, 2000, op. cité.

[101] Manoel de Oliveira, propos recueillis par Nicole Vulser, quotidien *Le Monde*, 30 août 2007.

[102] Entretien avec Manoel de Oliveira, 17 janvier 2003.

*« Je suis peiné qu'il n'y ait pas une réflexion sans pitié et décidée sur cet échec, et qu'apparemment il n'y ait pas quelque horizon qui nous conduise à avoir une perspective d'internationalisation.*
*Internationalisation ne signifie pas abâtardissement ni perte d'identité ; c'est exactement le contraire, car c'est chercher comment nous pouvons avoir un langage universel, tout en nous maintenant comme portugais.*
*Tout grand cinéma, comme tout grand roman, c'est celui qui a réussi à devenir universel ; les personnages de Shakespeare, comme les personnages de Cervantes, comme ceux de Verdi, ou ceux de John Ford, ou ceux de Hitchcock, ce sont aujourd'hui des personnages universels.*
*Et tout le grand art – et surtout le grand récit – qui ne tend pas vers l'universalisme, en respectant l'originalité et l'identité de là d'où il parle - et la conformité avec ce lieu – et sur lequel il parle, est un cinéma (dans le cas du cinéma, puisque c'est de lui que nous parlons) condamné à l'échec.*
*Et je pense que cette vocation que le cinéma au Portugal devrait avoir n'est pas encore surgie »*[103].

### *Quand un rapport officiel tente de minorer la légitimité des « auteurs/réalisateurs » sur la scène extérieure*

Au contraire des réalisateurs du film « grand public » et du « box-office », c'est sur le terrain extérieur au Portugal que les « auteurs/réalisateurs » conquièrent leur légitimité à créer des oeuvres libérées de l'anticipation d'une quantité déterminée de public.

Et c'est par les « auteurs/réalisateurs » que la surreprésentation du cinéma portugais dans les grands festivals, notée pour la période 1974-1990, se poursuit après 1990. Cette présence n'est d'ailleurs pas qu'une présence dans les festivals, mais elle est aussi une présence sur les marchés extérieurs, ceux de la projection en salle comme ceux de la diffusion télévisée.

En 1997, le rapport (officiel) de la Commission interministérielle pour l'Audiovisuel, dont la tonalité générale ne leur est pas favorable, puisqu'il s'agit d'un document stratégique pour les partisans de la ligne du soutien de l'Etat à « l'audiovisuel » portugais, doit pourtant reconnaître ce phénomène de la consécration extérieure des « auteurs/réalisateurs ». Mais il ne le reconnaît qu'à contre cœur, et surtout dans une volonté systématique, et d'assez mauvaise foi, de le minorer, ce qui constitue une preuve que ce phénomène est gênant pour le développement débridé de cette ligne de « l'audiovisuel ».

Cette entreprise de dévaluation de l'ampleur de cette reconnaissance à l'étranger du cinéma des « auteurs/réalisateurs » y est sensible dans la sélection des informations, dans la fausseté de certaines données comme dans la rédaction elle-même :

*« Dans le champ des ventes à l'étranger, le cinéma portugais a atteint une réputation importante auprès de la critique internationale et il est fréquemment montré dans les festivals de cinéma étrangers. Quelques films portugais sont diffusés sur des chaînes de télévision publique comme* Arte.
*Chaque année, un ou deux films portugais sont diffusés en salle dans les principaux pays étrangers, normalement avec un nombre réduit de spectateurs. Le marché étranger le plus important est le marché français, mais le niveau de succès en salle est extrêmement limité. Manoel de Oliveira est le réalisateur le*

[103] Antonio Pedro Vasconcelos, 1996, op. cité.

*plus connu et l'affluence de ses films en France est la suivante* : Le Soulier de Satin, *1989, 14000 spectateurs ;* Os Canibais, *1986* [Les Cannibales], *7000 spectateurs ;* O Convento, *1994* [Le Couvent], *20000 spectateurs.*
*En France, les audiences en salles des films de Manoel de Oliveira sont normalement inférieures à celui de ses films au Portugal.*
*Les ventes à l'étranger des films portugais sont surtout liées à leur valeur sur le marché télévisuel. Pour les meilleurs films, ce marché représente seulement 30.000 à 40.000 contos »*[104].

Cette présentation de la réception du cinéma à l'étranger, et notamment en France, est très partisane, comme peut le montrer un examen, plus respectif des faits et des chiffres, de la réception de l'œuvre de Manoel de Oliveira dans ce pays très accueillant au cinéma portugais des « auteurs/réalisateurs »[105].

Alors que les chiffres en sont disponibles au moment de sa rédaction, le rapport cité omet par exemple les plus grands succès de billetterie en France de *Non ou la Vaine Gloire de Commander*, en 1990, 25.000 spectateurs ; de *Val Abraham*, en 1993, 55.164 entrées. De surcroît, les chiffres cités pour *Le Couvent*, en 1995, qui a fait 53.000 entrées et non 20.000, sont faux.

Deux films suivants de Manoel de Oliveira, qu'en 1997 ce rapport ne pouvait pas connaître, témoigneront de l'approfondissement de la relation du public français au « maître » portugais. Il s'agit de *La Lettre*, adaptation cinématographique du roman de Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves*, en 1999, avec plus de 125.000 spectateurs, puis de *Vou para Casa* [Je rentre à la maison], qui dans les douze premiers jours de son exposition, en septembre 2001, avait déjà été vu par presque autant de spectateurs que *La Lettre* (118.700 spectateurs) pour finir par caracoler vers les 180.000 spectateurs sur l'ensemble de sa période d'exploitation dans les salles françaises, pour finir par avoir plus de spectateurs en France à lui seul que tous les films portugais vus au Portugal en 2003.

Un examen précis de la première semaine d'exploitation en France de *Je rentre à la maison* montre :

> *« le formidable départ du film de Manoel de Oliveira qui, en dépit de sa dixième place* [dans le box-office de cette semaine du 12 au 18 septembre 2001] *et de ses soixante-quatorze écrans fait proportionnellement jeu égal avec* [le blockbuster américain] Opération Espadon *en attirant autant de spectateurs par copie »*[106].

Sous le ratio du « spectateur par copie », un film d'Oliveira fait donc jeu égal en France avec une grosse machine américaine d' « entertainment » (632 spectateurs par copie pour *Je rentre à la maison*, 629 pour *Opération Espadon*).

---

[104] *Commissao Inter-ministérial para o Audiovisual. Relatorio*, Ministère de la Culture, Lisbonne, 1997. Un conto valant 1000 escudos, et 25 escudos valant 1 franc, la fourchette indiquée est donc de 1, 2 à 1,6 millions de francs.

[105] « Heureux comme Dieu en France ? Algumas notas sobre a recepçao em França da obra de Manoel de Oliveira », Jacques Lemière, dans : *Manoel de Oliveira*, n°12-13 de la revue *Camoes, Revista de Letras e Culturas Lusofonas*, Ministère des Affaires Etrangères du Portugal, Lisbonne, 2002.

[106] « Les meilleures entrées en France », *Le Monde*, 19 septembre 2001.

Cette analyse est confirmée pour la France et prolongée pour l'Europe par une journaliste portugaise qui relève, en 2004 :

> *« En France,* Vou para Casa (2001*), de Manoel de Oliveira, a eu plus de spectateurs que tous les films portugais vus au Portugal en 2003 : 182.000 contre 162.000. Et il a fait en France onze fois les entrées enregistrées au Portugal. Le film a eu aussi, en Europe cette fois, vingt fois plus de spectateurs qu'au Portugal (355.807 contre 16.300).*
> *Manoel de Oliveira, qui au Portugal est regardé par le grand public avec réserve, est le réalisateur portugais le plus vu en Europe : six de ses dix films ont les meilleures billetteries* [de films portugais en Europe] *entre 1996 et 2002 »*[107].

La conformité aux faits veut donc qu'on conclue, contrairement au rapport de la commission officielle citée, qu'il est très souvent arrivé que les films d'Oliveira réunissent en France un public en salles largement supérieur à leur public portugais.

***« Le Portugal a troqué les caravelles pour les gondoles pour partir à la conquête du cinéma mondial »***

En août 2000, le Portugal était représenté par huit productions nationales et une co-production aux trois grands festivals internationaux de l'été, soit à Locarno, Venise et Montréal. Cette année-là, la présidence de l'ICAM était orientée différemment, dans sa relation aux « auteurs/réalisateurs », qu'au moment de la création de l'IPACA en 1993 ou du rapport sur l'audiovisuel de 1997. Faisant prévaloir à leur endroit un point de vue plus modéré. l'ICAM mettait alors en valeur ce résultat de représentation internationale du cinéma portugais, et le mettait en scène dans une conférence de presse, à Lisbonne, où, entouré des producteurs et auteurs concernés, son président, Pedro Berhan da Costa déclarait :

> *« Pour une cinématographie de notre dimension, c'est un fait inédit »*[108].

Ce à quoi Paulo Branco, principal producteur portugais du moment, et producteur de l'essentiel des « auteurs-réalisateurs » ajoutait :

> *« Aucun pays avec une production supérieure n'a une représentation aussi forte »*[109].

L'un comme l'autre, le responsable de l'Institut régulateur du cinéma, comme le producteur, reprennent là, rigoureusement, l'argumentation qui fut toujours celle des « auteurs/réalisateurs », comme ceux-ci le faisaient valoir dans la presse quand, l'été 1994, la direction de l'IPACA jetait au contraire la suspicion sur la validité de leur art :

---

[107] Joana Gorjao Henriques, quotidien *Publico*, Lisbonne, 14 mars 2004. Les données sur la réception de *Vou para Casa* proviennent de l'Observatoire européen de l'Audiovisuel.

[108] *« L'ICAM présente des films nationaux à Locarno, Venise et Montréal :* Huit et demi *en portugais »*, quotidien *Publico*, Lisbonne, 2 août 2000.

[109] *Publico*, Lisbonne, 2 août 2000.

> *« Dans les seuls six premiers mois de cette année, plusieurs de nos films furent conviés dans des dizaines de manifestations culturelles dans le monde (198 présences, avec de multiples projections, chiffres de l'IPACA). Des six films réalisés en 1993 et début 1994, trois étaient à Cannes. Un sera à Locarno. Et un autre ira à Venise. Quel autre cinématographie, petite ou grande, peut s'enorgueillir d'un tel état de choses ? »*[110].

L'année suivante, en septembre 2001, le Portugal, déjà représenté en mai par quatre films au festival de Cannes (dont, très symboliquement, un film du vétéran Oliveira et un premier film d'un jeune réalisateur, présenté comme un espoir du cinéma portugais, Joao Pedro Rodrigues), affichait six films sélectionnés au Festival de Venise, dont deux longs-métrages en compétition[111].

L'ICAM célèbre alors cette très forte représentation à Venise par une vaste campagne d'affichage public à Lisbonne, et de presse au Portugal. Ces publicités dans la ville et dans la presse quotidienne annoncent, dans un style grandiloquent qui fut alors diversement accueilli dans le milieu professionnel du cinéma portugais :

> *« Le Portugal troqué les caravelles pour les gondoles pour partir à la conquête du cinéma mondial »*[112].

On voit apparaître également, à l'occasion de cette même campagne, le slogan *« Cada vez mais cinema português »* [Chaque fois plus de cinéma portugais][113].

Désignant le nombre de films reconnus par les grands festivals à l'extérieur, ce slogan traduit alors l'autosatisfaction de l'ICAM quant à l'augmentation de la quantité de films produits, depuis 1996, augmentation délibérée dont on a dit plus haut qu'elle avait été un instrument politique de modération, sinon de régulation, des conflits internes à la profession.

***Une légitimité extérieure qui, sur la scène interne, n'est plus un capital garanti***

Toutefois, et en dépit de ces résultats remarquables, le temps est peut-être venu où l'argument de la « projection internationale » du cinéma portugais, si fondamental dans les années 1980 et 1990, est au risque de perdre de sa force, et de ne plus suffire, dans l'opinion portugaise, comme vecteur de légitimité.

Tout indique qu'on soit alors parvenu à une situation où il suffirait qu'un prix significatif soit attribué à un film portugais « commercial » dans un festival international important, « un festival qui compte » – ce qui pouvait toujours arriver, en dépit de la coutumière non représentation du cinéma portugais dans ces festivals - pour fragiliser définitivement, sur la

---

[110] « Viva o cinema », Joao Botelho, Alberto Seixas Santos, Jorge Silva Melo et Monique Rutler, quotidien *Publico*, Lisbonne, 24 juillet 1994.

[111] *Portugal 2002*, annuaire de l'ICAM, Lisbonne. A Cannes (Manoel de Oliveira, Joao Canijo, Joao Pedro Rodrigues) comme à Venise (Joao Botelho et Teresa Villaverde, en compétition ; Rita Azevedo Gomes, Antonio Campos, Raquel Freire et Inês de Medeiros), tous les styles et toutes les générations sont représentés parmi les « auteurs/réalisateurs ».

[112] Observation, Lisbonne, septembre 2001.

[113] *Diario de Noticias*, 30 août 2000.

scène interne, la légitimité du cinéma des « auteurs/réalisateurs » par sa force constituée à l'extérieur du pays.

Un « auteur/réalisateur », en 2003, exprime catégoriquement ce qu'il en est désormais de l'affaiblissement de cet argument de la projection internationale :

> *« Il y a des arguments qui ne marchent plus au Portugal. Dans les années 1980 à 1990, la projection internationale était un argument fort. Aujourd'hui, même si un film gagne la Palme d'or, ce n'est rien. Ce réseau international, c'est fini. La télévision en a fini avec cela, elle a fait la tête des gens.*
> *Une information dans les journaux non reprise par la télévision ne compte pas. La télévision fait partie de la culture. C'est la culture populaire. Alors, le cinéma ? »*[114].

On en trouve par ailleurs le signe dans deux modifications successivement introduites dans l'annuaire officiel de l'ICAM qui, jusqu'à 1998 se contentait de publier les prix et distinctions obtenus par les films portugais dans les festivals internationaux.

En premier lieu, en 1999, cet annuaire a commencé à faire apparaître, aux côtés de cette liste des prix et distinctions festivalières, la liste des films sortis en salle (douze longs métrages et trois courts métrages pour l'année 1998).

Ensuite, en 2001, sont apparus les chiffres de fréquentation pour chacune de ces sorties, placés en regard du nombre de copies en exploitation. C'est au moins le signe de la volonté de l'ICAM d'afficher, et donc de faire valoir, l'autre source de légitimité : non seulement participer et/ou gagner dans les festivals internationaux, mais aussi trouver une distribution et/ou faire un succès au Portugal même en termes d'entrées.

Dans ce face-à-face des deux légitimités (le public portugais/la reconnaissance internationale), les quinze dernières années ont vu se multiplier les batailles d'opinion et de lobbying.

Du côté des « auteurs/réalisateurs » défenseurs du système né en 1971, elles sont ponctuées d'occupations de l'Institut du cinéma, de publications de vigoureux manifestes, lettres ouvertes et pétitions. Du côté des partisans de la destruction de ce système, de violentes chroniques dans les journaux et d'interpellations du ministre au Parlement. Et il faut souligner la grande brutalité de l'expression publique de ces attaques qui sont menées directement par les responsables de l'Institut du cinéma non seulement contre le système productif favorable aux « auteurs/réalisateurs » mais contre les cinéastes eux-mêmes, et symétriquement, des réponses que ces derniers adressent aux directions de l'Institut.

Plusieurs épisodes d'aiguisement de ces contradictions en attestent, épisodes qui manifestent qu'un véritable fossé culturel, idéologique et politique s'est désormais installé entre deux mondes, celui des artistes et celui des représentants de l'Etat en charge du cinéma. Ces derniers sont le produit de pures nominations politiques et, aux yeux des artistes, dénués de toute légitimité et de tout savoir quant au cinéma, au cinéma portugais et à son histoire, ce qui n'était pas le cas des dirigeants de l'Institut dans les années 1970 (des cinéastes, des intellectuels) ou 1980 (des gestionnaires, quelquefois, mais jamais sans lien avec le cinéma). Ils sont devenus *« le symbole d'un IPC éloigné de la profession et beaucoup trop proche du pouvoir »*, comme le dit l'auteur/réalisateur alors président de l'APRF[115].

---

[114] Entretien avec Joao Mario Grilo, 21 janvier 2003.

[115] Paulo Rocha, « Nao lê os jornais ? Sabera lêr ? », quotidien *Publico*, Lisbonne, 2 août 1993.

BU LILLE I

### *La violence des relations entre auteurs/réalisateurs et gestionnaires de l'Institut du cinéma : « Sait-elle lire » ? versus « Intellectualoïdes de seconde zone ! »*

A la fin de juillet 1993, dans un contexte marqué par la préparation de la nouvelle loi d'octobre 1993, et après que la directrice de l'IPC ait tenté de réfuter les attaques dirigées par l'APRF contre la politique du gouvernement sur le cinéma[116], le président de l'APRF, Paulo Rocha, dans une lettre adressée à la presse, s'en prend ainsi à la directrice de l'IPC, *« personnage de fiction nommé pour une charge sans quelque passé le justifiant »*, demandant *« dans quel monde [elle] vit »*, si elle lit les journaux et les lettres que lui adresse l'association, et si même elle sait lire :

> *« Il est pour le moins surprenant que, après deux ans de contacts entre l'APRF et l'IPC, Eduarda Rosa*[117] *ne sache pas encore que Paulo Rocha en est le président* (...).
> *Dans quel monde vit-elle ? Elle ne regarde pas* Cinemagazine[118] *? Elle ne lit pas les journaux ? Et ne lit pas les lettres que nous lui écrivons ? Sait-elle lire ?*
> *Eduarda Rosa, personnage de fiction nommé pour la charge sans quelque passé qui le justifie, est le symbole d'un IPC éloigné de la profession et beaucoup trop proche du pouvoir. Pouvoir qui exige seulement d'elle survivance, passivité et inaction.*
> *Ne sait-elle pas que l'APRF, avec ses plus de soixante dix membres, et avec son histoire de lutte tant au niveau interne qu'au niveau international, au sein de la FERA, est l'association professionnelle la plus ancienne et la plus représentative du cinéma portugais ?*
> (...) *Dans un régime où les subventions directes, dépendantes de la bonne volonté du Prince, détrônent les subventions attribuées sur choix d'un jury, où le régime discrétionnaire se superpose à la loi, comment attribuer plus de valeur à d'hypothétiques consentements qu'aux prises de position publiques d'une direction démocratiquement élue, libre et indépendante ? Ne se sent-elle pas couronnée de honte ?*
> *Depuis 1990, l'APRF est contre les mesures de fond tracées avec beaucoup de légèreté par le Gouvernement dans le domaine du cinéma et de l'audiovisuel. Mme Eduarda Rosa prend la responsabilité historique de rester silencieuse à la tête de l'IPC dans cette heure extrême du cinéma portugais »*[119].

---

[116] « O Fim proximo do cinema português ? » [La fin proche du cinéma portugais ?] et « Apoio selectivo/Apoio directo ou excepcional » [Appui sélectif/Appui direct ou exceptionnel], ARPF, documents pour la conférence de presse à la Société Portugaise des Auteurs, Lisbonne, 29 juillet 1993.

[117] Eduarda Rosa a été vice-présidente de l'IPC du 29 août 1990 au 11 février 1992, puis présidente, jusqu'au 26 octobre 1993. Elle est donc directement associée au tournant de 1990 dans la politique relative au cinéma.

[118] Le magazine de cinéma créé à la télévision, par le « groupe fondateur », « pour que le pays prenne conscience de l'existence du cinéma portugais », comme on l'a vu plus haut.

[119] Paulo Rocha, « Nao lê os jornais ? Sabera lêr ? », quotidien *Publico*, Lisbonne, 2 août 1993.

C'est depuis le début des années 1990 que le thème du cinéaste subventionné « à fonds perdus » (c'est l'expression officielle, pour des subventions qui ne sont pas des « avances sur recettes », soit des prêts), et supposé gaspilleur, sans contrepartie, des fonds publics, est ouvertement manié par les autorités publiques du cinéma, et en des termes extrêmement polémiques.

L'été 1994 avait été agité parce qu'il fut l'été du « bilan des neuf mois d'activité de l'IPC/IPACA », après l'adoption de la nouvelle loi d'octobre 1993 et la création de l'IPACA en février 1994.

En atteste un document de protestation des cinéastes de l'APRF[120], pour lesquels ce bilan est organisé autour de huit points principaux, qui sont exprimés comme autant d'exigences :

> *« 1. Nous voulons une Direction qui travaille. Elle est payée pour cela. – 2. Où est allé notre argent, dont nous n'avons pas vu la couleur ? Nous voulons un audit des comptes de l'IPC/IPACA. – 3. Nous ne voulons pas à l'IPACA une direction anti-démocratique. – 4. Nous voulons un IPACA qui assure une production continue et régulière de longs-métrages. Dix films par an. Pas moins. – 5. Nous voulons un IPACA qui donne priorité au cinéma portugais et en fasse le fondement de ses actes administratifs, comme il y est obligé par la Constitution de la République. – 6. Nous ne voulons pas une Direction qui vive en dehors de la loi. – 7. Nous voulons un IPACA moderne, qui pense productivement les relations entre le cinéma et la télévision. – 8. Nous ne voulons pas que le cinéma portugais paie pour les luttes internes pour le pouvoir dans le PSD.*
> *La situation du cinéma portugais est la plus grave que le Portugal connaisse depuis les années 1950.*
> *Nous ne laisserons pas cette Direction être la Commission de Liquidation du Cinéma Portugais »*

Le document de l'APRF appelle à la démission de la direction de l'IPACA, si elle n'a *« pas de plans »* contre la dégradation *« la plus grave depuis les années 1950 de la situation du cinéma portugais »*, qui est ainsi décrite :

> *« Les sociétés de production se trouvent décapitalisées et démotivées. Les studios sont loués à des sociétés de production pour la télévision. La* Tobis Portuguesa [laboratoires et installations techniques pour le montage] *travaille aujourd'hui très en dessous de ses capacités et voit croître ses déficits d'exploitation. Les réalisateurs sont sans travail. Certains des meilleurs professionnels se tournent vers la télévision, se trouvent sans emploi, changent de profession ou travaillent dans des productions de qualité douteuse. Les salles ne passent pas les films portugais. Les films portugais font leur sortie à l'étranger, presque tous.*
> *Quand Zita Seabra dit qu'il n'y a pas de raisons d'avoir une vision catastrophique de l'avenir proche du cinéma portugais (dans l'hebdomadaire* O Sete *du 8 juin 1994), se prépare-t-elle sportivement à gérer la misère ? A-t-elle*

[120] *Noves Meses de IPC/IPACA. Um balanço* [Neuf mois de l'IPC/IPACA. Un bilan], APRF (Association Portugaise des Réalisateurs de Films], Lisbonne, juillet 1994.

*des projets qui modifieraient profondément la crise qui s'est installée ? C'est que, si elle n'en a pas, le mieux est qu'elle parte ».*

Dans ce contexte, la propre présidente de l'Institut Portugais du Cinéma, Zita Seabra[121], ancienne cadre du Parti Communiste Portugais ralliée au gouvernement du PSD[122], se lance dans une violente campagne de presse contre les cinéastes visant de l'APRF, et notamment la figure du président de l'association qui est alors Paulo Rocha. Elle les traite de *« subsidio-dependentes »* (littéralement : ceux qui sont dépendants des subventions, sachant que la langue portugaise nomme les drogués *« toxico-dependentes »*) et d' *« intelectualoïdes de segunda »* : littéralement, les *« intellectualoïdes de seconde zone ».*

Adressée, au quotidien lisboète *Publico*, de Tokyo où il filmait sur une commande d'Arte le portrait du cinéaste japonais Shohei Imamura, la réponse du président de l'APRF, contesté par la présidente de l'IPACA, qui disait ne lui reconnaître *« aucun mérite intellectuel et artistique pour parler »*, atteste de la violence des rapports entre cinéastes et Institut du cinéma, en même temps qu'elle tente, au fond, de renvoyer à la présidente de l'Institut la charge du stigmate de la « dépendance » :

> *« Eduarda Rosa, l'ancienne présidente* [de l'Institut portugais du cinéma] *ne parlait jamais. Dans les réunions internationales, on l'appelait La Muette* [en français dans le texte], A Muda. *Zita Seabra parle trop. Les microphones lui font perdre le jugement et la retenue. Les deux présidentes souffrent du même mal : une abyssale ignorance des choses du cinéma, une mégalomanie qui leur font perdre le respect pour les gens qui le font.*
> *Zita Seabra ignore que si l'IPC/IPACA existe, c'est parce que dans les années 1960, j'ai fait* Os Verdes Anos *et* Mudar de Vida, *parce que Fernando Lopes a fait* Belarmino *et* Uma Abelha na Chuva, *qu'Antonio de Macedo est apparu avec* Domingo A Tarde *et que Manoel de Oliveira est réapparu* (...).
> *S'il existe un IPC-IPACA, c'est parce que nous faisons et que nous avons fait des films. Ceux qui paient à Zita Seabra un salaire de ministre, les* tailleurs [en français dans le texte], *les Mercedes au festival de Berlin, les cinq chauffeurs, ce sont nous, réalisateurs, producteurs, artistes et techniciens qui avons fondé, et qui poursuivons le travail du cinéma portugais.*
> *J'exige le respect pour mon passé, pour mon présent, pour mon futur. J'exige le respect pour les dizaines de films appuyés par l'IPC, pour les centaines de*

---

[121] Zita Seabra a été présidente de l'IPC, à partir du 27 octobre 1993, puis de l'IPACA à partir de sa création le 9 février 1994 et jusqu'au 24 novembre 1995.

[122] Le fait que cette présidente de l'IPC ait été une cadre du PCP explique pour partie la vigueur de la réponse des auteurs/réalisateurs à cette stigmatisation qui leur est lancée, du haut de l'appareil d'Etat. En effet, cette vigueur est aussi le produit de la mémoire d'une stigmatisation antérieure qui remonte à la séquence de 1974-1975, quand le gouvernement, fortement orienté par le PCP, était adossé sur l'alliance PCP-MFA, l'alliance entre le Parti communiste portugais et le Mouvement des Forces Armées qui se présentait comme une alliance *« Povo-MFA »* [Peuple-MFA]. C'était pendant l'été 1975, quand des cinéastes s'insurgeaient contre l'instrumentalisation dirigiste de l'Institut portugais de cinéma et contre une tentative de nationalisation *de facto* du cinéma au service d'un cinéma de propagande du pouvoir, fût-il nommé de *« dynamisation culturelle »*. Le ministre de tutelle du cinéma, Jorge Correia Jesuino, ministre de la « Communication sociale » entre février et septembre 1975, capitaine de frégate de la marine, lié au PCP, désignait alors les cinéastes contestataires comme *« des intellectuels pseudo-révolutionnaires détachés des vrais intérêts du peuple ».*

*professionnels qui les ont faits. Personne n'a donné procuration à Zita Seabra pour réécrire l'histoire du Cinéma Portugais »* [123].

A l'accusation de « subsidio-dependente » [intoxiqué aux subventions], Paulo Rocha oppose des faits, relatifs à sa propre situation, qui traduisent au contraire l'autonomie des cinéastes portugais et leur capacité de résistance en périodes d'absence de soutien étatique :

> *« Je suis en train de filmer à Tokyo. Je ne peux pas filmer au Portugal, empêché par Zita Seabra et par ses donneurs d'ordre* (...).
> *Zita* [Seabra] *m'accuse d'être* subsidio-dependente. *Depuis* O Desejado *(1986-1987), je n'ai pas reçu un centime de l'IPC/IPACA et j'ai écrit deux scénarios,* O Naufragio de Sepulveda *et* A Raiz da Coraçao, *j'ai fait trois films, étant en train de commencer le quatrième ici au Japon.*
> *Moins* subsidio-dependente *que moi, au Portugal, je ne connais pas »*[124].

Notons ce ton d'exilé qui apparaît dans les propos de Paulo Rocha, quand il rappelle que « *Zita Seabra affirme que, tant qu'elle serait présidente de l'IPACA, elle ne m'y laissera pas filmer* » et qui en août 1994, à son retour du Japon, déclare en substance, à usage de qui voulait l'entendre au Portugal : *« Au moins, là-bas, au Japon, on aime mon travail »*[125].

Car de ces attaques de 1994 des représentants de l'Etat contre les « subsidio-dependentes », il restera quelque chose qui, dans la presse, prend des tours de grande violence, notamment sous la forme d'une injonction exorbitante, lancée par des journalistes aux « auteurs/réalisateurs », de s'adapter ou de s'exiler.

C'est, dès cet été 1994, un éditorial du premier hebdomadaire lisboète qui conseille aux cinéastes récalcitrants *« d'émigrer ou de se résoudre à la logique télévisuelle »*, injonction à laquelle les « auteurs/réalisateurs » répondent, en y identifiant des relents instinctifs d'ancien régime :

> *« Dans un éditorial retors de l'*Expresso *(17 juillet), non signé, José Antonio Saraiva (JAS) nous conseillait d'émigrer ou de nous rendre à la logique de la télévision. C'était ainsi : où nous partions tous pour Badajoz* [une ville espagnole derrière la frontière de l'Alentejo], *ou nous filmions des grands plans de braguettes de jeunes filles de dix ans avant même qu'elles soient violées, et des zooms sur des cadavres qu'on exhumerait en direct. Et nous aurions un immense public.*
> *Silva Pais, de la PIDE-DGS, dans les années 1960, demandait aussi aux intellectuels de se rendre au régime ou d'émigrer. Déjà, ce nouvel inquisiteur pourrait expliquer la dizaine de millions de contos de préjudice* [au cinéma] *causés par la télévision de son patron Balsemao* [patron de la chaîne de télévision privée SIC et de l'hebdomadaire *Expresso*], *en dépit d'un recours continu aux trucs les plus ordinaires pour l'augmentation des audiences.*

---

[123] « Alto ai ! », Paulo Rocha, quotidien *Publico*, Lisbonne, 19 juillet 1994.

[124] « Alto ai ! », Paulo Rocha, quotidien *Publico*, Lisbonne, 19 juillet 1994.

[125] Il a de bonnes raisons de l'affirmer. Son chef d'œuvre *L'Ile des Amours* a reçu en 1983 le prix japonais pour le second meilleur film sorti commercialement au Japon, et il est resté 18 semaines dans les salles en exploitation commerciale.

*Plus loin, JAS dit que toute personne honnête sait qu'est nulle la contribution du cinéma pour la divulgation de la culture portugaise dans le monde. Honte à JAS ! »*[126].

Sur cette question de l'exil (« Emigrez ou rendez-vous à la logique de la télévision ! »), des signes ont montré que cette injonction à « l'émigration » n'était pas qu'une affaire de phrases.

Durant l'été 1994, à Lisbonne, un des « auteurs/réalisateurs » examinait devant moi, de façon très sérieuse, l'hypothèse de réunir des « Etats généraux du cinéma portugais » à l'étranger, « en exil », et me questionnait sur l'hypothèse que je les accueille à Rouen où j'avais créé les *Journées de cinéma portugais de Rouen*, qui étaient alors le seul rendez-vous régulier, organisé à l'étranger, autour du seul cinéma portugais (si l'idée de tels Etats généraux pouvait mettre d'accord entre eux les cinéastes, l'idée de les faire à l'étranger, suggérant une figure d'exil du pays, comme des cinéastes totalement rejetés de leur pays, ne faisait évidemment pas accord). En 1998, un autre me disait : *« Si je n'avais pas les enfants, je m'exilerais ».*

Plus tard, quand, dans un souci d'apaisement des contradictions entre l'Etat et les artistes, et de rééquilibrage entre cinéma américain et autres cinématographies au Portugal, le ministre de la Culture, en 1997, évoqua l'institution de quotas de 25% de films portugais et européens dans les salles de cinéma portugaises, quotas qui ne furent jamais appliqués[127], on vit par exemple le chroniqueur d'un important quotidien lisboète stigmatiser les « auteurs/réalisateurs » sous le titre : *« Portugais, cinéaste, subventionné et obligatoire »*[128]. Telle est la représentation que les éditorialistes d'une presse qui n'est ni marginale ni « à scandale » tendent alors à donner des cinéastes et du cinéma portugais des « auteurs ».

## *La « sombre affaire Blanche-Neige », acmé des batailles entre l'ARCA et l'APRF*

Une affaire qui fit grand bruit est venue, en 2000, témoigner de l'affaiblissement, dans ces batailles d'opinion, de la position interne des « auteurs/réalisateurs ». Le Parlement s'est alors saisi spectaculairement de la question de la politique cinématographique au Portugal dans une séquence particulière d'exacerbation de ces batailles, qu'on peut appeler, en jouant sur les mots, « la sombre affaire *Blanche-Neige* ».

L'« auteur/réalisateur », Joao César Monteiro, adapta, en 2000, la pièce de l'écrivain suisse Robert Walser sur le thème de Blanche-Neige, sous la forme d'un film de soixante quinze minutes dont soixante dix minutes de la bande image sont noirs (gris, en fait), ne laissant visuellement au spectateur, en accompagnement de la bande son, que quelques

---

[126] « Viva o cinema », Joao Botelho, Alberto Seixas Santos, Jorge Silva Melo et Monique Rutler, quotidien *Publico*, Lisbonne, 24 juillet 1994.

[127] Cette disposition, très contestée par les distributeurs des circuits *Lusomundo* et *Castello Lopes*, figurait dans l'avant-projet de la loi du cinéma, de l'audiovisuel et du multimedia d'octobre 1995, qui donne trois mois aux entreprises exploitantes, sous réserves d'amendes, pour assurer qu'un quart des films qu'elles diffusent sont portugais ou européens. Dès l'annonce de cette mesure, la suspicion pèse sur sa capacité à être appliquée (quotidien *Publico*, Lisbonne, 15 octobre 1997).

[128] Miguel Sousa Tavares, quotidien *Publico*, Lisbonne, 21 novembre 1997.

échappées bleues et blanches sur des images de ciel - outre quelques images muettes, du corps de Robert Walser gisant dans la neige, au début du film, et du réalisateur lui-même, à la fin[129]. Le film devient un « film en noir » par une option prise en cours de tournage, et non du fait d'un plan pré-établi : un jour de tournage, le réalisateur, non satisfait de la représentation imagée de l'adaptation de la pièce, place son imperméable sur l'objectif de la caméra, décide que le film sera, ainsi, un « film en noir » et en achève le tournage et la réalisation selon ce principe, cinq comédiens disant en voix-off le texte de Robert Walser[130].

A partir de la présentation de ce film, *Branca de Neve* [Blanche-Neige] au festival de Venise, le 3 septembre 2000, et plus encore après sa sortie en salle au Portugal, le 9 novembre suivant, une polémique se développa dans le pays, qui opposa vigoureusement ceux qui acceptèrent, voire soutinrent, ce geste comme une relance, créative et éventuellement provocatrice, du débat sur la définition du cinéma - le cinéma en tant que combinaison d'images et de sons, et non comme seul agencement d'images - à ceux qui le refusèrent comme marque de l'irresponsabilité totale des artistes *« stipendiés par l'Etat »*, et dénièrent même à *Blanche-Neige* le statut de film.

Chez les premiers, on mobilisa l'antériorité de la peinture abstraite moderne monochrome (le « carré noir » de Kasimir Malevich, *Cadre noir sur fond noir*) ou du cinéma moderne ailleurs (le principe selon lequel « le son, c'est plus important que l'image », des expériences cinématographiques de Marguerite Duras dans *L'Homme Atlantique*, et d'autres ...), voire d'idées cinématographiques antérieures surgies au Portugal même, comme Joao Botelho qui énonce ainsi, en 2003, ce qu'étaient à la fin des années 1970 ses intentions artistiques, alors qu'il se préparait à porter au cinéma la correspondance de Fernando Pessoa avec Mario Sa-Carneiro et des textes poétiques de Pessoa (dans *Conversa Acabada*, 1980) que :

> *« C'était la fin des années 1970, et on ne disposait pas encore de la publication des œuvres telles qu'elles sont publiées aujourd'hui, ni des écrits de Fernando Pessoa signés Bernardo Soares. Mario de Sa Carneiro lui-même était très oublié, même s'il avait été publié de son vivant. Je me suis rendu compte que la correspondance pouvait donner un joli mélodrame.*
> *Ce qui m'intéressait, à la limite, c'était le texte seul. Le film aurait du être en noir, avec la voix off ... Mais, de cette volonté de placer le texte au premier plan, il est resté quelque chose : ce film, ce sont des tableaux »*[131].

L'ARCA, l'association de réalisateurs « de cinéma et d'audio-visuel », concurrente de l'APRF, l'Association Portugaise des Réalisateurs de Films (l'association des « auteurs-

---

[129] Echappent au « noir », dans le film, quatre photographies initiales de Robert Walser, mort, dans la neige ; plans brefs de ciel bleu, et le plan unique, à la fin, de Joao César Monteiro qui fait face au spectateur, regarde sa montre, se tourne face à la caméra et prononce, sans qu'on l'entende (ultime jeu entre l'image et le son), le mot : « fin ».

[130] Ayant assisté en mars 2002, au festival *Travelling* de Rennes, à une projection en salle de *Blanche-Neige*, je peux témoigner de ce qu'il s'agit d'une expérience de spectateur tout à fait singulière, qui n'est pas l'écoute de la pièce radiophonique (puisqu'on est dans le milieu social et public de la salle de cinéma, et non dans le milieu privé du domicile), et qui n'est évidemment pas non plus la projection cinématographique classique, encore que les inserts d'images furtives dans une bande image presque entièrement grise, conduise à ne pas annuler toute vigilance de spectateur vis-à-vis d'une image active. C'est évidemment une projection où s'expérimente de façon extrême la proposition esthétique du cinéma moderne selon laquelle *« le son, au cinéma, c'est plus important que l'image »* !

[131] Entretien avec Joao Botelho, 14 janvier 2003.

réalisateurs ») profita au maximum de cette conjoncture, et du talon d'Achille du « film en noir », pour redoubler ses attaques contre « l'imposture » de Joao César Monteiro, contre « l'irresponsabilité financière » du producteur de *Blanche-Neige* (Paulo Branco) qui n'honorait pas l'engagement à produire le film selon le dossier de demande de subventions, et contre le système de financement public qui permettait ce genre d' « aberrations »,

> *« un système inique, laxiste et peu clair »* [qui permettait] *« une cartellisation du goût par une minorité de juges »*[132].

Cette immense polémique, au cours de laquelle des parlementaires exigèrent que l'Etat demande au producteur le remboursement des subventions accordées au film, puisque le film « était sans images, et n'était donc pas un film », ne s'est conclue qu'à la fin du mois de janvier 2001 et les articles de presse et « courriers de lecteurs » qui s'y réfèrent, et qui furent publiés au Portugal entre le 30 août 2000 et le 29 janvier 2001, tiennent, réduits en format A4, sur pas moins de deux cent feuillets ! Elle peut être considérée, à ce titre, comme un moment éminent de l'exaspération et de la politisation des conflits qui ont caractérisé, dans le cinéma portugais, toute la période de 1990 à aujourd'hui.

L' « affaire Blanche-Neige » représente, en 2000, un point d'acmé de la lutte entre les deux associations concurrentes, l'APRF relancée dans le climat conflictuel de 1991 pour :

> « [extrait des statuts de l'association] *promouvoir le cinéma portugais et tenter de créer les conditions possibles de la production cinématographique de qualité »*[133],

et l'ARCA fondée en 1996 pour :

> « [extrait des statuts de l'association] *défendre le principe de création d'une industrie de l'audiovisuel* (...) *où le cinéma et la télévision soient partenaires naturels et sur un pied d'égalité dans la création d'images et de sons en langue portugaise* (...) *d'où un défi sur le futur marché lusophone »*[134].

## *« C'est le combat des Atrides, une vraie tragédie grecque »*

Outre les enjeux matériels (l'argent qui permet de faire les films) et symboliques (l'incarnation du cinéma portugais) qui sont au centre de ce conflit, la vigueur du conflit, sa dimension publique et vite politisée, tiennent beaucoup à la dimension passionnelle qu'implique une telle situation de rupture entre des hommes qui ont partagé une histoire très forte pendant une quinzaine d'années - de 1965 à 1980 environ -, une histoire faite d'une dissidence, face à l'ancien régime, jusqu'en 1974, puis d'une entreprise de rénovation, qui se voulait complète, du cinéma portugais.

Quand le président de l'ARCA, Antonio Pedro Vasconcelos, attaque en 2000 le producteur du film *Blanche-Neige*, il attaque l'homme qu'il a fait entrer dans le cinéma

---

[132] Communiqué de l'ARCA, dans le quotidien *Publico,* 19 novembre 2000.

[133] *Guia Profissional do Audiovisual*, Editions Don Quixote, Lisbonne, édition de 1998-1999.

[134] *Guia Profissional do Audiovisual*, 1998-1999, op. cité.

portugais, dans une maison de production partagée, *VO Filmes*, en 1979, et avec qui il a rompu, deux ans plus tard, parce que, dit-il aujourd'hui (les étiquetages pour « opportunisme » circulant en tous sens) :

> *« Notre entreprise bicéphale ne pouvait marcher, en raison de cette structure bicéphale, mais aussi de l'opportunisme de mon associé »*[135].

Quand il attaque l'auteur de *Blanche-Neige*, il attaque celui qui était son collègue dans l'activité de critique de cinéma pour la revue *O Tempo et O Modo* à la fin des années soixante. De ces combats, il dit d'ailleurs :

> *« C'est le combat des Atrides, une vraie tragédie grecque »*[136].

S'y ajoute la petite taille du milieu professionnel, fortement concentré dans la capitale[137] d'un pays lui-même de petite taille, la forte situation d'interconnaissance contribuant à aiguiser les tensions.

Toutes les institutions publiques liées au cinéma, les laboratoires, les maisons de production, et quasiment tous les artistes et les techniciens sont à Lisbonne. Il n'y a que quelques exceptions à cette concentration lisboète : Manoel de Oliveira, qui a toujours habité et travaillé dans sa ville du nord, Porto, et qui, depuis qu'il tourne régulièrement et annuellement, c'est-à-dire depuis 1990, fait le montage de ses films à Paris, travaille sur un axe Porto/Paris ; et quelques « artistes/réalisateurs » sont établis à Porto, notamment des réalisateurs qui, autour d'Abi Feijo, y ont fixé une brillante école de cinéma d'animation.

Mais la donnée rationnelle qui explique l'acuité singulière de ces affrontements tient à cette rareté relative des ressources, dans un système de cinéma non industriel, à l'évidence non industrialisable (comme système de cinéma, et non comme système audiovisuel, de télévision), et donc surtout au fait que le marché est si restreint que, dans un paradoxe que nous avons argumenté, il contraint, les cinéastes et les producteurs nourrissant des velléités marchandes à rester sous une dépendance extrêmement forte, et vitale pour eux, du financement public.

De sorte que eux aussi sont, pour reprendre l'expression de cette ex-présidente de l'IPACA, et contrairement aux apparences, *« subsidio-dependentes »*.

## 2.8. La standardisation européenne des pratiques de production et de travail

Le contexte économique et institutionnel européen favorise ainsi ce qu'on peut appeler une industrialisation relative du cinéma portugais. On est ainsi parvenus à un point

---

[135] Entretien avec Antonio Pedro Vasconcelos, 9 octobre 2004.

[136] Entretien avec Antonio Pedro Vasconcelos, 9 octobre 2004.
On trouverait aussi au cœur de ce *« combat des Atrides »* la rupture de Vasconcelos avec Oliveira. *« J'ai passé trois années de ma vie à soutenir* Amour de Perdition », rappelle Vasconcelos (dans une rencontre du 24 janvier 2003), et en 1984 il réalise *Lugar do Morto*, qui sera considéré, stylistiquement, comme l'absolu anti -*Amour de Perdition.*

[137] On a été conduit à l'indiquer plus haut, dans l'introduction générale (pages 48 à 52).

d'épuisement du modèle antérieur du « métier de cinéaste au Portugal », et c'est devenu lisible dans les pratiques de production des films et de travail des réalisateurs.

Le cinéma portugais issu du modèle artisanal centré sur le réalisateur, tel qu'il fut permis par le cadre productif du début des années 1970, est aujourd'hui définitivement compromis par des dangers de diverse nature.

### *Une nouvelle loi de financement du cinéma plus favorable encore aux films « box office » : « une porte Entrée des artistes et une porte Entrée des commerçants »*

D'un côté, il est soumis actuellement à cette volonté de remise en cause brutale du système existant, souhaitée par une conjonction de forces hostiles au statu quo, et dont nous avons dessiné les composantes : les télévisions, publiques et privées, qui veulent pouvoir affirmer leur pouvoir dans la définition des projets cinématographiques qu'elles co-financent, et se désengager du soutien, encore obligatoire dans le cas de la télévision publique, des films dits « d'auteur » sélectionnés par les jurys de l'ICAM ; les gouvernements, qui cherchent à faire aboutir le plus complètement possible la fusion du cinéma et de l'audiovisuel engagée depuis 1990, et liquider totalement le dispositif de 1971 ; et, à l'intérieur même de la profession cinématographique, l'association des cinéastes favorables à cette fusion (l'ARCA), ainsi que l'association des producteurs de cinéma (l'APF, l'association des producteurs de films de long-métrage), et l'activité de lobbying des distributeurs, qui sont dominées par une orientation identique.

Une crise a été littéralement créée, fin 2002, pour brusquer cette pression réformatrice : les télévisions privées et publiques ayant illégalement cessé de reverser à l'ICAM les sommes qui proviennent de la taxe sur les publicités télévisées (les télévisions traînent des pieds de longue date pour ne pas payer, ou pour payer très en retard, ces taxes), la situation de déséquilibre financier qui en a découlé à l'ICAM a pu, en novembre 2002, être directement utilisée par le gouvernement non seulement pour changer la direction de cet Institut mais surtout pour légitimer une nouvelle réforme de la loi de financement du cinéma.

Le producteur Antonio da Cunha Telles, président de l'assemblée générale de l'Association des producteurs de films de long-métrage, présente ainsi l'ouverture de cette crise :

> *« La crise s'est ouverte avec le refus des télévisions - la TVI d'abord, puis la SIC, puis la RTP - de reverser à l'ICAM l'impôt qu'elles doivent sur leurs recettes de publicité.*
> *L'assemblée générale de l'Association des Producteurs, dont je suis président a décidé de porter plainte auprès du Procureur général de la République pour « crime », après la démission de J. Berhan da Costa* [vice-président de l'IPACA de novembre 1995 à avril 1999, puis président de l'ICAM depuis 1999], *en posant la question et du non reversement de ces sommes dues, et de la vérification de leur montant lui-même.*
> *Parallèlement, Berhan da Costa avait contenu les concours, du fait des dettes de l'ICAM et de la réduction de la contribution de l'Etat, ce qui a bloqué les projets de films.*
> *Cela a troublé le cours des* Immortels, *le film le plus lourd de l'année, réalisé par Antonio Pedro* Vasconcelos [produit par Antonio da Cunha Telles lui-même]. *Puis il y a eu une stabilisation, avec un remaniement des dates, pour*

> Maria e Os Outros, *le film de José de Sa Caetano, qui fait un retour, l'auteur du très beau* Ruinas do Interior »[138].

A la faveur de cette atmosphère de crise, une nouvelle loi du cinéma a donc été mise préparation, par un gouvernement du PSD, reprise ensuite par le gouvernement PS suivant et adoptée finalement, le processus de définition de ses décrets d'application n'ayant abouti qu'en 2007. Cette loi vise à rééquilibrer finalement le système en faveur des films aux plus fortes entrées, du fait qu'elle privilégie (plus de financement dit « automatique », moins de financement dit « sélectif ») et de renforcer le pouvoir du producteur, par plusieurs moyens croisés, dès lors qu'elle privilégie les financements aux producteurs sur des plans pluriannuels, dans le cadre de « contrats de programmes », et non plus projet de film par projet de film, dès lors qu'elle en termine définitivement avec les appuis aux projets individuels présentés au concours par les réalisateurs sans producteur, et qu'elle réforme le système des jurys.

On prête alors *« au pouvoir politique du cinéma »*, chez les « auteurs/réalisateurs », le rêve final, toutefois difficilement réalisable, car politiquement coûteux, d'une part de réduire fortement le nombre de films soutenus par le financement public, par exemple quatre films par an, et d'autre part de modifier l'affectation de ce financement entre les deux pôles du cinéma portugais, dans une proportion de trois films chers, pour le pôle de l' *« entertainment »* et d'un film d' « *artiste* ».

Dans ce contexte de la crise ouverte en novembre 2002, qui faisait craindre au cinéaste jusqu'à un arrêt du financement étatique de la production, un « auteur/réalisateur », membre de l'APRF, analyse ainsi ce que seraient les conséquences de ce rêve attribué aux gestionnaires étatiques du cinéma portugais :

> *« C'est comme si on créait deux portes » « une porte* Entrée des artistes *et une porte* Entrée des commerçants. *C'est une idée erronée, car si on veut faire un film industriel européen, il faut mettre vingt millions d'euros dans le film. Or vingt millions d'euros, c'est trois à quatre années de cinéma portugais, tous types de films confondus, et de telles idées mèneront à la ruine »*[139].

Et un autre, également membre de l'APRF, ajoute :

> *« Les gens du gouvernement, au fond, ne veulent pas de cinéma. Ils n'ont aucun point de vue sur le cinéma. Leur ligne, c'est que c'est la télévision, publique et privée, qui doit décider des films au Portugal. Mais ils savent que le prix à payer est un peu haut. Et veulent éviter une guerre médiatique qui ne leur donnerait rien que des ennuis. Ce serait un prix à payer qui n'en vaut pas la peine. Ils vont donc maintenir la production, et ne pas engager avec la production des films d'auteur une guerre qui n'aurait pas d'avantages pour eux. Mais ils comptent bien mettre les metteurs en scène portugais sous la liberté contrôlée »*[140].

---

[138] Entretien avec Antonio da Cunha Telles, 13 janvier 2003. Joao da Sa Caetano est un cinéaste né en 1933.

[139] Entretien avec un membre de l'APRF, janvier 2003.

[140] Entretien avec un membre de l'APRF, janvier 2003.

## *Une standardisation rampante des « modes de faire » : « un petit cinéma industriel de type européen »*

D'un autre côté, le cinéma portugais subit les effets de la standardisation rampante, depuis le début des années 1990, des « modes de faire », du fait d'une « européisation », objectivement identifiable, des pratiques de financement et de production des films. Cette standardisation rampante affecte la division du travail du film ainsi que ses temps de réalisation, dans un contexte où est revendiquée « *une savante articulation entre spécialisation et diversification* »[141].

Cela concerne essentiellement, dans la réalisation, les relations du réalisateur et du producteur, mais on voit aussi des pressions s'exercer sur les réalisateurs, au stade même de l'écriture des films, contre la pratique, dominante, qui veut que les réalisateurs soient, au Portugal, les scénaristes et les dialoguistes de leurs propres films.

### *Une tentative de mise en cause du cinéaste écrivain de son scénario et de ses dialogues*

On constate en 1997, de la part des autorités publiques du cinéma, une attaque frontale contre un trait caractéristique et fondamental de « l'auteur/réalisateur », à savoir sa capacité à être simultanément l'écrivain et le metteur en scène de son film.

Le rapport officiel de la *Commission interministérielle pour l'audiovisuel* cherche, par exemple, à stigmatiser cette figure du cinéaste écrivain ou co-écrivain de son scénario et de ses dialogues, au nom d'une prétendue norme étrangère, et notamment européenne (*« britannique et italienne »*, notons-le, plus que française), fondée sur *« la valeur suprême du scénario »*. Il s'appuie pour cela sur le lieu commun de la plainte vis-à-vis d'un cinéma portugais qui serait incapable de développer convenablement des « récits » [« narrativa »] :

> *« Il existe une reconnaissance généralisée de ce que les scénarios* [argumentos] *devraient être davantage développés* [dans le cinéma portugais] et plus adéquats *à chaque type de film. Le cinéma américain - Hollywood et indépendants - ont toujours reconnu la valeur suprême du scénario et dans d'autres traditions cinématographiques, comme la britannique et l'italienne, les moments de force coïncident avec l'existence d'un groupe fort et talentueux de scénaristes.*
> *Le film doit être écrit, et ensuite réalisé, et il est très rare que la même personne puisse exécuter les deux tâches avec la même excellence. D'autres formes d'art, comme le théâtre ou la musique, requièrent un écrivain et un* metteur en scène [en français dans le texte]. *Le même raisonnement pourra s'appliquer au cinéma. La grande majorité des films portugais sont uniquement écrits ou co-écrits, par le réalisateur - dans une proportion plus grande, par comparaison, que les films français ou britanniques »*[142].

Suivent, dans ce rapport, des statistiques où les proportions portugaises de réalisateurs/scénaristes (43%) et de réalisateurs/coscénaristes (46%) - soit 89% de cas où la figure du scénariste n'est pas séparée de celle de l'auteur du film - sont présentées comme

---

[141] *Commission interministérielle pour l'audiovisuel. Rapport,* Ministère de la Culture, Lisbonne, juillet 1997.

[142] *Commission interministérielle pour l'audiovisuel. Rapport,* Ministère de la Culture, Lisbonne, juillet 1997.

« hors norme » et opposées au cas français (respectivement 39% et 23%, soit un total de 62%) ainsi qu'au cas britannique (respectivement 17% et 9%, soit 26% seulement)[143].

C'est l'époque où l'IPACA/ICAM va tenter de valoriser la figure du scénariste, en nouant des relations particulières avec leur association professionnelle, et en orientant sa politique de soutien financier au *« développement des scénarios »* :

> *« L'Etat a ici un rôle important à jouer, à travers le développement d'un secteur plus dynamique et la canalisation du financement pour la formation, et en assurant que les responsables de l'attribution financière des fonds d'Etat soient habilités dans l'évaluation du développement des scénarios.*
> *La question du scénario, au niveau du cinéma, comme la question des réalisateurs, est évidemment extensible aux domaines de l'audiovisuel et du multimedia, dans une savante articulation entre spécialisation et diversification »*[144].

***Des producteurs qui « commencent à industrialiser l'artisanat »***

Le producteur a déjà remplacé le cinéaste, au Portugal, comme interlocuteur privilégié de l'institution publique de financement, et, on vient de le souligner, le cadre de la dernière loi en vigueur vise à ce que le producteur soit plus au centre du système que jamais.

Les producteurs importants, surtout depuis la fin des années 1980, au Portugal, ont situé leurs entreprises dans un axe européen.

Ce fut le cas de Paulo Branco, spécialisé dans la production des films dit « d'auteur », ce qui ne l'empêcha pas de récupérer des réalisateurs « grand public » du groupe de l'ARCA (comme par exemple José Fonseca e Costa, qu'il produit en 1996[145]) qui a traversé les années 1990, sur un axe Lisbonne/Paris, avec une base portugaise, le groupe *Madragoa Films* doublé d'une base parisienne, *Gemini Films*.

Un « auteur/réalisateur », produit par Paulo Branco, évoque dans ces termes un producteur qui *« a commencé à industrialiser l'artisanat »* :

> *« La question de l'argent est centrale. Paulo Branco a su idéologiser la question de l'argent. Dans la production des années 1980, l'argent était ailleurs, Branco était un médiateur, maintenant il est producteur. C'est l'industrie. Il a toujours voulu cela.*
> *On ne peut pas, nous, barrer l'industrie. On n'est pas au 19ème. C'est Branco lui-même qui construit ce barrage. Il n'a pas intérêt à ce que Oliveira devienne un cinéaste industriel. Ce qu'il fait ? Il fait travailler des artisans qui travaillent dans son usine avec des ouvriers qui exécutent cet artisanat.*

---

[143] Source : IPACA et European Film File, 1997.

[144] *Commission interministérielle pour l'audiovisuel. Rapport,* Ministère de la Culture, Lisbonne, juillet 1997.

[145] *Cinco Dias, Cinco Noites,* 1996, adaptation d'un roman de Manuel Tiago, pseudonyme littéraire du dirigeant communiste Alvaro Cunhal.

*Le seul problème avec Paulo Branco : c'est la mauvaise mesure de ce qui constitue le côté artisanal de chaque artisan. Il a commencé à industrialiser l'artisanat »*[146].

Et ce fut aussi, dans une autre spécialisation, le cas d'Antonio da Cunha Telles pour la production exécutive de films étrangers, et notamment français, qui choisissent le Portugal comme lieu de tournage, activité qui constitue l'essentiel du chiffre d'affaires de sa société *Animatografo*.

Il en est résulté le développement des co-productions, avec leur corollaire, qui est le métissage des équipes de production et de réalisation, constituée à partir de cadres nationaux différents. Les co-productions ont commencé à devenir fréquentes à partir de la seconde moitié des années 1980. Certaines sont réelles, d'autres sont fictives. Dans le premier cas, le co-producteur ou les co-producteurs étrangers apportent de l'argent à la production portugaise ; dans le second, ils ne servent, contre pourcentage, que de prête-nom pour obtenir certaines subventions, comme le fonds européen *Eurimages*, dont le cadre juridique d'obtention exige une co-production.

Le développement des co-productions a donc conduit à rapprocher les conditions de travail et de production antérieurement en vigueur dans le cinéma portugais d'un standard européen : un cinéaste parle ainsi de la « norme Cunha Telles » pour désigner cet alignement des modes de production et du fonctionnement des équipes de tournage sur le standard européen.

Cette standardisation concerne les méthodes (taille des équipes de réalisation, organisation du travail) et les temps de travail, et elle s'accompagne d'une tendance à l'inflation des coûts des films. Mais en outre elle affecte l'esprit qui anime les équipes au travail.

***Taille des équipes et organisation du travail***

On assiste ainsi à un grossissement des équipes de tournage, avec une division croissante des tâches et avec un doublement des postes, qui modifient très significativement les habitudes de la production artisanale portugaise antérieure.

Dans un entretien de 1999, trois « auteurs/réalisateurs » témoignent ainsi de ce grossissement des équipes:

*« Aujourd'hui, les producteurs forcent les équipes à avoir un certain profil, un certain nombre de personnes. Nous sommes seuls avec trente-cinq personnes à nos côtés, quand nous devrions avoir moins de gens et beaucoup plus de temps de tournage »*[147].

Et l'un de ces trois, Joao Botelho, dans un entretien plus récent[148] précise l'articulation entre ce grossissement des équipes et la nouvelle organisation du travail de tournage :

---

[146] Entretien avec un cinéaste membre de l'APRF, janvier 2003.

[147] « Uniamoci nella dissidenza. 1999, op. cité.

[148] Entretien avec Joao Botelho, 14 janvier 2003.

*« Il y a eu une normalisation ces quinze dernières années, liée aux pressions de l'Europe, avec un formatage autour d'un petit cinéma industriel, à équipe moyenne de trente à trente cinq personnes, de type européen.*
*Pour la photographie, la norme est désormais un directeur de la photographie, qui ne fait plus aucun travail physique, deux assistants de caméra, un qui fait le point, le nettoyage et le transport, l'autre qui fait le changement de magasin ; un stagiaire d'image, et même quelquefois, en plus, un cadreur.*
*Et ce peut-être désormais deux personnes au maquillage, deux au décor, deux aux costumes. On est passés d'équipes de vingt personnes à des équipes de trente cinq personnes ».*

***De plus gros budgets et moins d'argent pour les films***

Un des paradoxes de cette « industrialisation relative », *« depuis que le cinéma est mêlé à l'économie c'est-à-dire aux banques »*, est que les budgets des films gonflent, mais que, pour faire les films, les réalisateurs n'ont pas plus d'argent.

Le cinéaste Joao Mario Grilo témoigne ainsi de ce paradoxe :

*« Le producteur est assuré financièrement, car son travail c'est de déplacer l'argent du cinéma et de la placer dans les banques, qui sont déjà dans le cinéma.*
*Depuis qu'il est mêlé à l'économie, c'est-à-dire aux banques, ce qui stérilise les producteurs, le cinéma a moins d'argent.*
*Avant, un film était peu cher ou bien il était cher. Il y avait une marge de manoeuvre. Aujourd'hui, tous les films doivent partir d'un minimum, et le minimum est élevé.*
*Les comédiens sont plus chers. La télévision ne paie qu'à la fin, et l'argent de la télévision va servir à payer les intérêts des emprunts bancaires, qui peuvent représenter 40% du budget total, de sorte qu'en réalité le film ne coûte que 60% du budget mobilisé.*
*Pour des temps de tournage équivalents, mon film* O Processo do Rei *(film à costumes) coûtait en 1989 la moitié (90 millions d'escudos portugais) de ce que coûte aujourd'hui* A Falha *(450 plans, soit deux fois plus que le précédent, et l'équivalent de 180 millions d'escudos).*
*En définitive, j'ai chaque fois moins d'argent »*[149].

***Pensée du film et temps de tournage : qui va payer la vitesse ?***

Un des enjeux des relations entre cinéastes et producteur porte sur les temps de tournage. On observe une pression des producteurs pour une diminution des temps de tournage : d'une norme antérieure d'environ huit à neuf semaines, on se dirige, autour de 2000, vers cinq à six semaines.

Paulo Branco, le principal producteur des « auteurs/réalisateurs » assume cette position, dans cette déclaration de 1999, même s'il l'affirme acceptée par les cinéastes, ce qui n'est pas vraiment le cas :

[149] Entretien avec Joao Mario Grilo, 14 janvier 2003.

*« Je chasse les tournages trop longs. Quand on me demande neuf millions, j'en donne huit. Quand on me réclame neuf semaines, j'en accorde sept. Les réalisateurs l'acceptent. Ils savent que trop de confort les couperaient du monde »*[150].

Le même, pourtant, se souvient bien de la période dans laquelle il était engagé dans un autre rapport au temps, quand il rappelle les conditions de la production du *Soulier de Satin*, de Manoel de Oliveira, à partir de la pièce de Paul Claudel. C'était *« un film unique »*, dit Paulo Branco lui-même, d'une durée de presque sept heures, et dont le tournage s'est étalé sur une plage de sept mois, de la mi-août 1984 à la mi-mars 1985 :

*« C'est un film unique. Quand j'ai fait le plan de travail, j'étais contraint de faire le tour des salles de production, il y avait cinq mois de tournage, peut-être six. Quand j'ai commencé, je me suis dit :* - Comment vais-je venir à bout de cette entreprise ? *De plus, comme Manoel exigeait d'avoir le son en direct, il suffisait d'une erreur sur un mot, dans ces longs plans-séquences, pour nous contraindre à refaire toute la scène. Aujourd'hui, quand j'y repense, ça me semble incroyable »*[151].

Tentons de mesurer l'évolution qui a saisi les temps de tournage des films.

Si on prend, à titre d'exemple, l'évolution de la filmographie de Joao Botelho, pris en tant que réalisateur emblématique du cinéma dit d'auteur et resté stable dans ses procédures propres de travail, mais aussi en tant que témoin attentif à ces questions de l'évolution des « modes de faire, on y perçoit une très nette compression des temps de tournage.

On observe que son premier film, emblématique d'un âge artisanal du cinéma portugais, *Conversa Acabada*, fut tourné, en studio, de juin à août 1980, sur dix semaines (il coûta, en escudos, l'équivalent de 200.000 euros). Deux de ses derniers films, emblématiques au contraire d'une période où le réalisateur est contraint à travailler trop vite, ont des temps de tournage qui se sont réduits à quatre semaines. *Trafico*, son film de 1998, fut tourné, en décors naturels, de février 1998 à avril 1998, le tournage durant à peine plus d'un mois (35 jours ; le film a coûté au total, en escudos, l'équivalent de 600.000 euros). Le tournage, en décors naturels, de son dernier film, *La Femme qui croyait être Présidente des Etats-Unis*, en août et septembre 2002, n'a duré qu'un mois (30 jours, pour un coût total du film planifié à 700.000 euros)[152].

Mais une évaluation rigoureuse des temps de tournage ne doit pas seulement être rapportée aux conditions du tournage : studio ou extérieurs, ampleur des déplacements, nombre de figurants, temps d'habillage et de maquillage. Elle doit être également rapportée au nombre de plans.

En 1989, l' « auteur/réalisateur » Joao Mario Grilo tourne sur neuf semaines, dont sept semaines et demi de tournage proprement dit, un film à costumes, et qui exige beaucoup de déplacements : *O Processo do Rei* [1988-1989, Le Procès du Roi] compte moitié moins de

---

[150] Paulo Branco, quotidien *Le Nouvel Observateur*, 20-26 mai 1993.

[151] Paulo Branco, « Con lui non si poteva barare », dans *Manoel de Oliveira*, 2000, op. cité. Le tournage s'est déroulé du 14 août 1984 au 17 mars 1985.

[152] Les périodes de tournage sont données par José de Matos-Cruz, *O Cais de Olhar*, Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 1999.

plans que son dernier film, *A Falha* [2002, La Faille], tourné en 2002 sur un temps de tournage proche, puisque de huit semaines)[153].

Le temps a cessé de décider sur les films, dit Botelho, et *« on ne peut plus déplacer une partie de la pensée du film sur le tournage »* :

> *« Le temps a cessé de décider sur les films : ce qui nous attend au Portugal, qui était jusque là une oasis non touchée par les règles immédiates du marché, c'est qu'on n'a plus besoin de pensée, mais de commerce : production et consommation.*
> *Avant, c'était le temps qui décidait sur les films et non l'argent. Nous faisions des films pas chers, et avec une énorme liberté.*
> *Avant, on pouvait déplacer une partie de la pensée du film sur le tournage »* [154].

Ce qui est modifié, confirme Grilo, c'est bien la question du rapport de la pensée du film au temps du tournage :

> *« Aujourd'hui, tu ne penses pas dans le tournage.*
> *Oliveira, aujourd'hui, filme quatre à cinq fois plus de plans dans la moitié du temps. Par rapport aux conditions qu'il avait pour tourner 120 plans, en 1978, dans* Amour de Perdition, *il a aujourd'hui la moitié du temps pour penser 400 plans.*
> *Il faut être rapide, aujourd'hui. Qui va payer la vitesse ? »*[155].

*« Notre question »,* au delà même du temps de tournage en lui-même, dit cet « auteur/réalisateur », est :

> *« Est-ce qu'on a du temps pour développer le concept de chaque film, pour* penser *? »*[156].

***Esprit du travail dans les équipes et subjectivité du réalisateur***

Avec ce nouveau « standard », s'imposent encore, dans le cadre d'une « planification » approfondie, toutes sortes de procédures qui altèrent l'esprit artistique des équipes, comme la prise en compte des heures supplémentaires, l'observation des heures de repos ...

Pedro Costa, qui cherche depuis 1998, au lendemain d'*Ossos* (1997), une alternative pour échapper à ce « système » de production générant à la fois la modification de l'esprit des équipes, l'augmentation des coûts des films et la fuite en avant dans la carrière des cinéastes, présente ainsi ces évolutions, qui touchent à « l'essence du cinéma » :

> *« Une des grandes inventions machiavéliques, c'est cette histoire de plans de travail, de feuilles de service et des heures de déjeuner : tout ce qui oblige à la*

---

[153] Entretien avec Joao Mario Grilo, 21 janvier 2003.

[154] Entretien avec Joao Botelho, 14 janvier 2003.

[155] Entretien avec Joao Mario Grilo, 21 janvier 2003.

[156] Entretien avec Joao Mario Grilo, 21 janvier 2003.

*rupture, au manque de concentration et de relation humaine dans une équipe de production »*[157].

Mais c'est aussi un système qui, au-delà de l'organisation du travail des équipes, pèse sur la subjectivité du réalisateur lui-même :

> *« Chaque fois que le cinéma fait technologiquement un pas en avant, il recule aussi, en perdant son essence. Pour filmer, il faut un point de vue, un regard qui n'est pas seulement esthétique, mais aussi moral et politique, implacable et imbattable.*
> *Aujourd'hui, un réalisateur fait un film et on lui impose aussitôt l'idée d'un progrès, d'une croissance. Si un film s'est bien passé, le suivant doit être quelque chose de plus, il doit être une avancée dans l'oeuvre. Et dans le film suivant, il y a plus d'argent, plus de vedettes, plus d'effets. C'est ce progrès qui est une limitation pour celui qui fait des films »*[158].

On estime, dans le cinéma européen actuel, à un tiers, voire 40%, du coût total des films la part qui procède du mécanisme lui-même de collecte des fonds par les producteurs auprès des entités publiques qui subventionnent le cinéma (d'où un ajustement des demandes de financement à ce qui peut être attendu de ces entités) et d'administration de ces fonds par les sociétés productrices (affichage des frais de gestion, frais financiers pour payer les emprunts aux banques des sommes qui ne seront payées qu'après achèvement du film par les télévisions).

Le même cinéaste oppose ainsi le luxe de l'argent du cinéma, propre au « système » du cinéma, au luxe du temps, condition de l'art du cinéma :

> *« Dans mes films antérieurs, on m'offrait le luxe, une parenthèse de sept ou huit semaines. On venait me chercher chez moi en voiture et il y avait une équipe de 30 personnes qui attendaient un geste de moi. C'est un luxe social, que je n'aime pas. Ce n'est pas le luxe du temps.*
> *L'aventure du temps est magnifique et implacable. C'est en travaillant dans la longue durée, d'une manière dilatée, qu'on arrive à la concision et à la précision de la matière.*
> *Rien de nouveau, c'est dans le cinéma comme dans la musique, la peinture, la poésie ... »*[159].

---

[157] Pedro Costa, journal *Viver A Capital*, Lisbonne, 1er mars 2001.

[158] Pedro Costa, journal *Viver A Capital*, Lisbonne, 1er mars 2001.

[159] Pedro Costa, *Expresso*, Lisbonne, 3 mars 2001. Pedro Costa ne travaille pas pour autant sans argent, actuellement. Son dernier film, qui repose effectivement sur une toute autre relation au temps (il occupe le cinéaste entre *Où gît votre sourire enfoui*, 2001 et le printemps 2006), a été réalisé avec un budget total de 700.000 euros. C'est exactement le budget *La Femme qui croyait être Présidente des Etats-Unis*, de Joao Botelho, produit par Paulo Branco, tourné en un mois avec une équipe standard en 2002 et réalisé en 2003.

## 2.9. « Chaque fois plus de cinéma portugais » ... et une européisation subjective

Au fond, c'est donc aussi d'une « européisation subjective » qu'il s'agit, et non seulement objective.

Et un des moindres paradoxes de ce « cinéma d'auteur » si ancré nationalement, si inscrit dans ses valeurs propres et en même temps si menacé est qu'il aura finalement produit ... un producteur, et un des principaux producteurs du cinéma européen dans cette période.

### *Quand le cinéma d'auteur portugais produit un producteur européen, et quand les auteurs doivent composer avec un « prodauteur »*

Face aux transformations des quinze dernières d'années marquées par un processus de concentration des sociétés de production, les « auteurs/réalisateurs » ont du composer, avec un producteur issu de leur espace et devenu dominant sur l'espace de leurs œuvres, au point qu'il contrôlait 80% de la production portugaise et qu'il possédait, en termes de droits, jusqu'à la faillite récente de sa société portugaise, pas loin de 90% du patrimoine cinématographique issu de cette période.

Un des « auteurs/réalisateurs » produits par lui parle de ce producteur comme d'un « auteur de la production de films », « un prodauteur » :

> *« C'est un producteur qui a construit sa maturité. Son 40ème film garde la mémoire du 39ème. A la différence des réalisateurs, qui n'ont pas accumulé l'expérience.*
> *Il glisse dans les rôles. Quand il a son chapeau, il est* prodauteur. *Quand il enlève son chapeau, il est producteur. Quand il est* prodauteur, *il utilise moins le téléphone mobile »*[160].

***A auteurs/réalisateurs, ... producteur/prodauteur !***

Ce producteur/prodauteur - il s'agit de Paulo Branco et du groupe *Madragoa Filmes* - a construit, on l'a dit, cette position de domination au Portugal, sur sa capacité de maîtrise d'un axe Paris/Lisbonne, sa société parisienne *Gemini Films* revendiquant en 2003 une soixantaine de films produits.

Le poids de sa position française a été, au Portugal, déterminante :

> *« Autrement, cela n'aura pas été possible. Dès mes débuts de producteur, j'ai senti que la France était devenue un tremplin pour tous les producteurs européens. Je n'ai jamais envisagé de m'établir comme producteur au Portugal. J'avais besoin de ce double espace, pour avoir plus de liberté »*[161].

La France apporte aussi au producteur le soutien de la presse :

---

[160] Entretien avec un cinéaste membre de l'APRF, janvier 2003.

[161] Paulo Branco, « Con lui non si poteva barare », *Manoel de Oliveira*, Turin, 2000, op. cité.

> *« Ce fut à Paris en 1977* [à l'ouverture de la première programmation de Paulo Branco au cinéma l'*Action République*, qui eut droit à la 'une' du quotidien *Le Monde*] *que commença ma bonne relation avec la presse »*[162].

Elle apporte aussi le dialogue avec la critique qui est « en intelligence » avec le meilleur du cinéma portugais :

> *« Quand je fais un film* [noter le verbe *faire*, qu'on attendrait plus volontiers du réalisateur que du producteur], *c'est important pour moi qu'il soit reconnu. La critique est importante. En plus, un producteur a toujours un rapport très subjectif aux films dont il s'occupe. J'ai besoin d'un regard extérieur, j'ai besoin de la confrontation.*
> *C'est pour cela que Daney* [le critique Serge Daney, du mensuel *Les Cahiers du Cinéma*, puis du quotidien *Libération*] *a joué un rôle si important. Il m'offrait la possibilité d'un dialogue permanent sur mon travail »*[163].

Ce poids de la France a été d'autant plus déterminant qu'il s'est accompagné, dans la presse parisienne, de la construction d'une véritable légende autour du personnage, de son entreprise et de son destin, avec son cortège d'exagérations[164] et d'inventions pures.

De ces inventions pures, nécessaires à toute construction légendaire, on peut donner comme premier exemple, parmi d'autres possibles, celui qui suit. Le critique de cinéma d'un grand hebdomadaire parisien, en 1999, voit Branco, quand celui-ci est arrivé dans la production (1979), comme *« pratiquement le seul citoyen de son pays à plus ou moins savoir comment on fait des films »* (!), et comme celui à qui *« quand le Portugal décide de créer de toutes pièces une industrie du cinéma »*, on aurait alors donné (qui donc ?) *« l'ordre de produire des films »* :

> *«* [En 1971, à Paris] *il prend goût au cinéma, découvre qu'il y a des salles à prendre, devient patron du cinéma* République. *Il y impose une programmation fantasque, révèle des réalisateurs complètement ignorés.*
> *Son nom circule et quand, un peu plus tard, au Portugal, le Portugal décide de créer de toutes pièces une industrie du cinéma, on lui donne l'ordre de produire des films, au motif qu'il est pratiquement le seul citoyen de son pays à plus ou moins savoir comment on les fait »* [165].

---

[162] « Conversa com vista para … Paulo Branco », *Manoel de Oliveira*, Lisbonne, 2001, op. cité.

[163] Paulo Branco, « Con lui non si poteva barare », *Manoel de Oliveira*, 2000, op. cité.

[164] Exemple d'exagération, sur la question de la seconde carrière d'Oliveira : *«* [En 1980] *il dynamise le vieil Oliveira (déjà 71 ans à l'époque), dont il a programmé* Amour de Perdition *au République. Oliveira revient sur les plateaux avec* Francisca, *c'est le début d'une nouvelle carrière, qu'il poursuit sans mollir jusqu'à 91 ans »*, écrit Alain Riou dans *Le Nouvel Observateur* en 1999.
Le succès à Paris d'*Amour de Perdition* a bien été déterminant pour la « deuxième carrière » de Manoel de Oliveira, mais Paulo Branco n'en était pas le producteur ; *Francisca* est bien le début, lui aussi déterminant, de la longue et régulière collaboration, à intérêts réciproques, entre Branco et Oliveira, mais Oliveira n'était nullement cacochyme en 1980 !

[165] « Crazy Branco », Alain Riou, hebdomadaire *Le Nouvel Observateur*, 20-26 mai 1999.

Dans ce dernier propos, fait d'une ignorance hallucinante des processus réels de l'histoire de la production des films au Portugal, on lit, de la part d'un journaliste français assez paresseux, une claire négation du rôle que les cinéastes eux-mêmes y ont joué.

Pour un autre journaliste parisien de cinéma, le cinéma portugais d'avant Paulo Branco semble aussi un désert productif, et la description qu'il en fait favorise la représentation de cinéastes qui *« ne savent pas »* utiliser les aides au cinéma, et d'un salut qui viendrait au cinéma portugais de l'extérieur, de France notamment :

> *« La production nationale* [au Portugal] *est sinistrée ? Ce sera sa chance.*
> *Pour les réalisateurs portugais, les aides consenties par l'Etat, à partir de 1979* [notons que 1979 n'est en rien une date significative d'une nouveauté dans le principe et dans la réalité de l'aide de l'Etat portugais aux films, mais seulement de la volonté de certains, à l'IPC, de rationaliser la production et de faire revenir au premier plan la figure du producteur] *représentent un premier espoir. A la condition de savoir les utiliser.*
> *Pour cela ils ont besoin de quelqu'un qui connaisse un peu la production et la distribution, et qui possède les relations nécessaires à la conclusion d'accords de co-productions. Branco, qui a fait l'expérience de la production avec le film de Marguerite Duras,* Aurelia Steiner, *est l'homme de la situation.*
> *Vingt cinq ans plus tard, il a produit ou co-produit près de soixante-dix films »*[166].

Dans les deux exemples donnés, on reconnaîtra aussi, d'une façon naïve car peu soucieuse de la vérité historique, une manière d'identifier, en 1999, le rôle effectif que Paulo Branco a joué dans cette industrialisation relative du cinéma portugais (qui, dans cette « histoire », remonterait alors à 1980, et non à 1990 !).

En tous les cas, la présence de ce « prodauteur » dans les représentations, professionnelle et médiatique, du cinéma portugais en France a été écrasante, y compris au regard de certains « auteurs/réalisateurs » : au milieu des années 1990, à l'occasion de la présence de films portugais au festival de Cannes, il arrive ainsi que la presse parisienne (*Le Monde* et *Libération* en tête) consacre plus volontiers, des articles au producteur Paulo Branco qu'aux réalisateurs eux-mêmes, au point que le « phénomène » de la production semblait l'emporter sur les « phénomènes » de la création[167].

Il faut, au fond, y voir une marque de ce que ce cinéma d'auteur avait, finalement, produit un producteur. Et pas seulement sur la scène portugaise : sur la scène européenne. Ce cinéma portugais d'auteur avait donc produit un producteur européen.

---

[166] « Paulo Branco, contrebandier européen », Pascal Mérigeau, quotidien *Le Monde*, 19 mai 1994.

[167] Voir par exemple, encore, « Paulo Branco, contrebandier européen », sous la signature de Pascal Mérigeau dans *Le Monde* du 19 mai 1994, quand Paulo Branco y apporta trois films portugais (*La Cassette*, de Manoel de Oliveira ; *Trois Palmiers*, de Joao Botelho et *Casa de Lava*, de Pedro Costa) sur les quatre qui avaient été produits au Portugal cette année-là.
Il est également très significatif de cette production médiatique « légendaire » qu'il ait été impossible pour le lecteur de la presse parisienne, qui était prolixe sur la collaboration entre Paulo Branco et Manoel de Oliveira depuis 1981, de lire la moindre information, et encore moins analyse, relative à leur rupture, en 2004, quand Oliveira décida de recourir aux services d'un autre producteur.

Un producteur européen qui toutefois se méfie, comme Nicolas Seydoux, le PDG de Gaumont[168], de la notion de *« cinéma européen »*, lui préférant celle de *« cinéma des pays d'Europe »* :

> *« Le marché intérieur ne peut permettre aux cinéastes portugais de financer leurs films sans aides extérieures. Mais leur position est assurée par leur diversité et leur originalité, qu'ils peuvent laisser s'exprimer en toute liberté, puisque la question de la rentabilité des films se pose différemment pour eux. La seule chance du cinéma des pays d'Europe – je déteste la notion de cinéma européen – est dans l'affirmation de leur identité et de leur originalité »*[169].

### *Un « prodauteur » présent sur l'entier de la filière cinématographique*

Mais, au Portugal, le « prodauteur » a fait plus. Pour maintenir cette position dominante de producteur[170], dans le cadre si spécifique du cinéma portugais, il a lui-même du se porter candidat, au Portugal, à une présence sur l'entier de la filière cinématographique.

Compte tenu du contexte singulier de la distribution et de l'exploitation dans laquelle s'inscrivait son activité de producteur, il s'est fait distributeur de films (et éditeur de vidéo), avec *Atalanta Filmes*, et exploitant de salles, avec *Medeia Filmes*, distribuant et exploitant, non pas tant les films de ses propres auteurs, portugais et européens, que des films non produits par lui, de toute nationalité.

En 1997, sur un marché marqué par l'hégémonie de la distribution portugaise de films américains, *Atalanta Filmes*, la société de distribution de Paulo Branco ne représentait 4% du marché national de la distribution de films. *Atalanta Filmes* avait, par exemple, sorti trente-trois films, sur un nombre réduit d'écrans (trois écrans) dans la période allant de juillet 1996 à juillet 1997. A la même date, *Medeia Filmes*, le circuit de salles de Paulo Branco constituait un réseau de 36 écrans (parmi lesquels un multiplexe de quatre écrans dans un grand immeuble reconstruit au centre de Lisbonne (*Monumental*), le premier a disposer du son digital au Portugal) contrôlant 17% de la fréquentation cinématographique au Portugal. Le circuit *Medeia* était donc dépendant des autres distributeurs nationaux qui lui fournissaient des films, dans une proportion de 75% de ses recettes d'exploitation[171].

Dans ce rôle d'exploitation, avec *Medeia* mais surtout avec une seconde société de distribution, les *Cinemas Millenium*, il allait s'engager dans une logique d'investissements croissants en acquisitions et constructions de salles - vastes et ambitieux projets de multiplexes inclus, ce centre ville comme de périphérie, dans lesquels il allait diffuser des films

---

[168] *« Je ne crois pas aux films européens »*, déclare la même année (1994) Nicolas Seydoux, patron de la première société française de cinéma (*Gaumont*), qui exprime son inquiétude sur la perte d'identité nationale des films et dénonce le risque d'un *« volapük cinématographique européen »* (*Le Monde* du 29 octobre 1994).

[169] Paulo Branco, propos recueillis par Pascal Mérigeau, « Paulo Branco, contrebandier européen », quotidien *Le Monde*, 19 mai 1994.

[170] *Madragoa Filmes* revendiquait plus d'une centaine de films produits ou co-produits en dix ans, entre 1993 et 2003 (site web de Madragoa Filmes).

[171] *Rapport de la Commission Interministérielle pour l'Audiovisuel*, 1997, op. cité.

d' « entertainment » -, logique qui entrait en écho avec une logique d'enchaînement des productions de films.

En 2003, le groupe de Paulo Branco revendiquait plus de deux millions de spectateurs par an, dans un circuit de 25 cinémas, comptant au total 47 écrans[172] :

> *« Je ne fais pas cela pour monter un* empire. *Dans les années 1990, en lisant le journal, j'avais constaté que les écrans portugais étaient occupés à 100% par les films américains. Moi, aujourd'hui, dans mes salles, je peux tout montrer, de Woody Allen aux Straub. Et le public suit »*[173].

Dans son activité de distribution, il revendiquait, dans le catalogue d'*Atalanta Filmes*, la sortie de plus de trois cent films (incluant les droits pour la télévision), parmi lesquels deux cent étaient édités en vidéo[174].

Ce groupe verticalement intégré *Madragoa Filmes* est un groupe très important à la taille du Portugal.

Certains « auteurs/réalisateurs » ironisent en parlant de la *« multinationale Branco »* ou en commentant de leur observatoire du Jardin do Principe Real, le mouvement des employés de Madraogoa Filmes qui sortent pour déjeuner dans les restaurants du quartier *« la sortie des employés de l'usine Branco »*.

Se hissant dans une concurrence dominée (tous genres de films confondus) par les sociétés de *Lusomundo* dans le secteur de la distribution (plus de la moitié du marché) et de l'exploitation (plus du tiers des écrans), ce groupe *Madragoa* domine par contre, dans le champ de la production du cinéma, les producteurs du « grand public » : cette logique de développement avait les apparences d'une recherche de domination, mais elle était davantage une fuite en avant.

Dans la fin de la séquence, s'y ajoutait un activisme du « prodauteur » dans la co-production de téléfilms avec la télévision publique (la RTP), en symétrie de celui de Cunha Telles, sur le versant de la production « commerciale », avec la télévision privée (la SIC), activisme dans lequel l'indifférenciation entre cinéma et audiovisuel gagnait chaque fois davantage la production Paulo Branco elle-même, au risque de l'identifier elle-même chaque fois plus avec le « commerce » du cinéma.

La conquête d'une position, pour le groupe de Paulo Branco, lui garantissant les meilleurs résultats dans le cadre d'un système de financement d'Etat désormais marqué par la puissance des lobbies de l'audiovisuel, était à ce prix, même si elle niée par son promoteur comme désir de conquête d'une « position dominante sur le marché ».

On peut sans doute croire Paulo Branco quand, en pleine polémique de l'affaire *Blanche-Neige*, réfutant des critiques qui étaient adressées à sa société de production *Madragoa Filmes*, il déclarait à la presse portugaise :

> « Madragoa *doit être la seule société de production qui, chaque fois qu'elle présente un projet, le réalise à l'intérieur des règles déterminées par les entités de tutelle, et produit les films des cinéastes qui ont à voir avec elle. C'est grâce à* Madragoa *que le Portugal est passé à une production annuelle de*

[172] Site Web de *Madragoa Filmes*, 2003.

[173] Paulo Branco, hebdomadaire *Télérama*, 13 mars 2002.

[174] Site Web de *Madragoa Filmes*, 2003.

*douze à quinze films au lieu de trois ou quatre, comme précédemment.* Madragoa *n'a aucun désir de position dominante sur le marché. Nous ne voulons pas l'avoir »*[175].

Il délivrera le même message à la presse française :

*« Je n'ai jamais voulu me retrouver en situation de monopole. Loin de là. Je regrette qu'il n'y a ait pas plus d'émulation et que la figure du producteur attire de moins en moins. Je pense que je m'en sors parce que j'ai un côté réaliste. Et je reste lié au cinéma d'auteur »*[176].

Car si ce n'est pas nécessairement un désir de domination, c'est bien, par contre, une condition d'existence, mais une condition d'existence prise dans une logique de fuite en avant, avec tous les risques que cela porte quant à la qualité des films, et donc quant à la relation aux auteurs, avec des « auteurs/réalisateurs » qui ont besoin de donner un temps de maturité à leurs oeuvres :

*« Pour exister, il est forcé de produire beaucoup. Il lui faut enchaîner les projets. Et cela mène au collapse »*[177].

Mais, fût-ce sans désir de domination, l'effet d'hégémonie existe, et a des conséquences importantes sur les « auteurs/réalisateurs » et sur le « métier de cinéaste ».

### *« Etre dans le cinéma suppose un compromis avec la matrice de production européenne »*

Cette double logique de croissance continue du groupe constitué par le « prodauteur » sur chacun des versants (versant production, et versant distribution/exploitation) de ce processus d'intégration verticale, modifie la relation des « auteurs/réalisateurs » à la production.

D'un côté, aspirés par la puissance de ce pôle, ils y gagnent, s'ils le rejoignent, une régularité dans la capacité de mener à terme leurs projets de films, une garantie de la distribution de leurs films sur la scène portugaise, et une éventualité de leur distribution sur la scène extérieure, et avant tout à la scène française, puisque ce producteur a pignon sur rue dans la distribution parisienne.

Quant à ceux qui ne le rejoignent pas, s'ils peuvent résoudre le problème de la production dans le cadre de petites structures de production[178], ils rencontrent d'insolubles problèmes de distribution, faisant face aux deux monopoles de fait, celui du circuit commercial *Lusomundo* d'un côté, celui du distributeur/exploitant Branco (*Atalanta* et *Medeia*) qui ne défend pas

---

[175] Paulo Branco, quotidien *Diario de Noticias*, Lisbonne, 18 novembre 2000.

[176] « Le joueur », entretien de Paulo Branco avec Laurent Rigoulet, *Télérama*, 13 mars 2002.

[177] Entretien avec Joao Mario Grilo, 21 janvier 2003.

[178] Citons, par exemple, Alberto Seixas Santos, Joaquim Sapinho, Joao Pedro Rodrigues avec *Rosa Filmes* (du producteur Armando Coroada), Paulo Rocha et Manuel Mozos avec *Suma Filmes* (la société de production du cinéaste Paulo Rocha), Pedro Costa avec *Contracosta Filmes* (du producteur Francisco Villa-Lobos).

correctement dans ses salles leurs films, quand le producteur Branco (*Madragoa*) ne les a pas lui-même produits :

> *« Si on veut rester indépendants du pôle Branco, on peut se débrouiller pour la production dès lors que la politique de l'Etat reste de donner de l'argent à tout le monde, les films commerciaux d'un côté, nos films de l'autre. Notre problème, c'est la distribution, puisque* Lusomundo *ne prend pas nos films »*[179].

Pendant un temps, les « auteurs/réalisateurs » restés à l'écart du pôle Branco ont pu compter, pour l'exposition en salle de leurs films à Lisbonne, sur la salle municipale *Sao Jorge*, mais ce ne fut qu'une solution pour Lisbonne, et en tous cas pas une solution durable[180].

D'un autre côté, les auteurs qui ont rejoint le pôle Branco y perdent l'exceptionnalité des oeuvres qui caractérisait la période antérieure.

Un cinéaste du groupe des « auteurs/réalisateurs » l'exprime dans ces termes la perte d'une telle exceptionnalité :

> *« Entre une idée et son synopsis, et le film réalisé, il se passe désormais six mois. Six mois pour réaliser complètement le film. Et je pense que cela va passer à cinq mois.*
> *Avant, chaque film était exceptionnel. Cela a beaucoup changé. On est dans la rapidité, et cela pose le problème de la maturité des œuvres. Les œuvres ont besoin de maturité »*[181].

Et les « auteurs/réalisateurs » ne se trompent pas sur ce qui peut manquer aux œuvres, dans un écart à ce que peut en dire le *« lobbying »* du « prodauteur ». C'est Joao César Monteiro qui déclare :

> *« Mon prochain film est censé être mon meilleur film. C'est ce que dit le lobby Branco. Moi je sais qu'il ne n'est pas »*[182].

Le « prodauteur » reconnaît lui-même, en 2000, cette exceptionnalité perdue, quand il évoque la production du film de Manoel de Oliveira *Le Soulier de Satin* (1984-1985), qu'on a évoqué plus haut. Il associe alors directement la dimension d' *« exception »* de cette œuvre du milieu des années 1980, qu'il nomme *« un film unique »*, au temps de préparation, de maturation et de réalisation du film :

> *« [*Le Soulier de Satin *reste] une* exception *dans [mes productions] mais également dans mes rapports avec Oliveira, parce que c'est la première fois où*

---

[179] Entretien avec Alberto Seixas Santos, octobre 1998.

[180] Ce fut, par exemple, le cas de Pedro Costa, en janvier 2003, qui pour organiser un lancement digne de son film *Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, cinéastes. Où gît votre sourire enfoui* ? eut aussi besoin, de le faire accueillir dans une occasion spéciale à la Cinémathèque portugaise (l'inauguration des nouveaux locaux de la Cinémathèque portugaise) et de prolonger ce lancement en 2004 par une édition en DVD accompagnée d'un ouvrage sur le film.

[181] Entretien avec Joao Mario Grilo, 21 janvier 2003.

[182] Rencontre avec Joao César Monteiro, octobre 1998.

*nous avons passé quatre ans sur un même film, trois pour la production, un et demi pour la réalisation. [De plus, c'était une période où je n'avais pas encore une structure solide. Je n'étais pas distributeur. C'était une période très difficile »*[183].

Ou encore, quand il s'interroge sur *« les aventures et les miracles qui ont été nécessaires à la réalisation »* de *Non, ou a Va Gloria de Mandar* [1990, Non, ou la Vaine Gloire de Commander], tourné entre septembre 1989 et janvier 1990, et qui est le dernier film situé juste avant cette période de sa carrière où Oliveira enchaîne film sur film, et avant que s'ouvre donc pour Paulo Branco la possibilité de *« produire un film par an avec Oliveira »*[184] :

*« Je pourrais passer un mois à vous raconter l'histoire de ce film fou, qui a marqué beaucoup de ceux qui y ont travaillé. Nous avons tourné un peu partout, au Portugal, puis au Sénégal. Encore une fois on partait et le miracle se produisait tous les jours* (...).
*Comment avons-nous réussi à réaliser un film pareil dans un pays où il n'y avait aucune structure industrielle ? Nous avons tout construit nous-mêmes, jusqu'aux machines pour fabriquer les armes, et même un studio pendant le tournage. Je l'ai dessiné moi-même. Pendant que nous tournions les scènes de bataille, j'étais charpentier en chef pour la construction du plus grand studio du Portugal »*[185].

Il confirme cette rupture avec cette idée de « l'exceptionnalité des œuvres » et l'inscrit dans une logique d'enchaînement des projets quand il déclare en 1999 :

*« Je n'ai pas grand-chose à apporter aux auteurs. Avoir plusieurs projets avec eux les rassure. Ils voient que la mise sur pied de leurs films futurs ne dépend pas du succès ou de l'échec du présent. En échange, ils acceptent des budgets serrés »*[186].

Et le confirme en 2002, en réponse à l'accusation d' *« être un bandit, et de ne pas payer »* les réalisateurs :

*« J'apporte plutôt* [qu'un confort financier] *la garantie aux réalisateurs que nous continuerons à travailler ensemble, que nous pouvons penser à la suite même si le résultat est décevant. Je me bats toujours contre un contexte dans lequel on fait un film quand on pourrait en faire trois ou quatre. On a tendance, dans le cinéma, à vivre toujours au dessus de ses moyens. Et on se retrouve désarmé quand se présente une situation de crise »*[187].

---

[183] Paulo Branco, dans *Manoel de Oliveira*, Torino, 2000, op. cité.

[184] *« C'est après* Les Cannibales *[1988] »*, dit Paulo Branco, *« que s'est imposée l'idée que Manoel devait tourner un film par an, et que ce serait dommage qu'il ne le fasse pas »* (propos recueillis dans *Manoel de Oliveira*, Torino, 2000, op. cité).

[185] Paulo Branco, dans *Manoel de Oliveira*, Torino, 2000, op. cité.

[186] Paulo Branco, hebdomadaire *Le Nouvel Observateur*, Paris, 20-26 mai 1999.

[187] Paulo Branco, hebdomadaire *Télérama*, 13 mars 2002.

Joao Mario Grilo qui à partir de *L'Etrangère*, son second long-métrage de 1982 a toujours été produit par Paulo Branco, témoigne des changements qui se sont opérés en vingt ans dans la relation du producteur au réalisateur, depuis qu'il en est fini de la *« normalité de l'extravagance »* du cinéma portugais :

> « L'Etrangère, *en 1982, je l'ai fait avec Paulo Branco. C'est un exemple de ce qui était alors la normalité de l'extravagance du cinéma portugais. Paulo Branco a alors travaillé avec moi comme il travaillait avec les jeunes de vingt ans.*
> *En 1989, pour* Le Procès du Roi, *j'étais dans l'idée de la maîtrise de la production. Une équipe isolée, fermée, bloquée. Chaque film, c'était* Tras-Os-Montes. *Au Palais de Vilar Viçoso, j'étais au deuxième étage de la tour, et lui, le producteur, en bas.*
> *Pour mon dernier film* A Falha, *en 2002, (...) il était partout. Silences et chuchotements.*
> *Il est très intelligent et très intéressant. C'est à nous de trouver des bifurcations*[188].

Or il est bien difficile pour un « auteur/réalisateur », dans le contexte actuel, de résister à la mise à l'écart, et donc de résister à passer « un compromis avec la matrice de production européenne » :

> *« Il y a aussi la crainte d'être éloigné du cinéma et le fait que si tu n'as pas d'argent, aujourd'hui, la vie est plus difficile.*
> *Et si tu n'en as pas, tu travailles.*
> *Etre dans le cinéma suppose un compromis avec la matrice de production européenne »*[189].

## *« Chaque fois plus de cinéma portugais » et non plus « Petit pays, grands films »*

Il y a donc un prix subjectif à payer, pour les cinéastes, de la situation que révèle, sans vouloir produire cet effet, ce slogan publicitaire conçu par l'ICAM en 2001, qui a été mentionné plus haut : *« Cada vez mais cinema português »* [Chaque fois plus de cinéma portugais].

Ce slogan vante une croissance de la production, sensible à partir de 1996, et à laquelle Paulo Branco se flatte d'être le premier contributeur. Rappelons ses propos :

> « *C'est grâce à* Madragoa *que le Portugal est passé à une production annuelle de douze à quinze films au lieu de trois ou quatre, comme précédemment »*[190].

---

[188] Entretien avec Joao Mario Grilo, 21 janvier 2003.

[189] Entretien avec un cinéaste membre de l'APRF, 21 janvier 2003.

[190] Paulo Branco, quotidien *Diario de Noticias*, , Lisbonne, 18 novembre 2000.

Cette ode à la quantité, partagée par le producteur dominant et par l'Institut en charge du cinéma vaut d'être soulignée, et mérite surtout d'être comparée à un slogan antérieur de l'Institut Portugais de Cinéma, entre 1991 et 1993, dont la philosophie était toute différente : *« Petits pays, grands films »,* et qu'on peut bien entendre ainsi : « Moins de films, mais des grands films ».

Faut-il rappeler que quand l'Institut de cinéma vantait la qualité des films sortant de ce petit pays, il n'était pas encore devenu Institut « du cinéma, de l'audiovisuel et du multimédia » ?

Cette quantité et son culte, pratiqué pour donner toutes les apparences de bonne santé du cinéma portugais, ne pouvaient, au fond, dissimuler les effets multiformes des changements qualitatifs qui avaient caractérisé et accompagné ce passage des *« grands films »* du *« petit pays »*, à ce *« chaque fois plus de cinéma portugais ».*

Cet optimiste *« chaque fois plus de cinéma portugais »* n'a sans doute pas achevé d'avoir des effets pervers.

# Conclusion

## *« Le cinéma portugais était un centre dans la marge, ce n'est plus le cas »*

Derrière l'illusion de la croissance de la production de la période 1996-2002, le cinéma portugais s'est en réalité sévèrement affaibli au point d'atteindre la fin d'un cycle d'existence.

Joao Mario Grilo l'exprime ainsi, dans une formule subtile :

> *« Le cinéma portugais était un centre dans la marge, ce n'est plus le cas»*[1].

Certes, les cinéastes restent, au moins formellement, libres et responsables de leurs films, c'est-à-dire « responsable de tout ce qu'il y a de bon ou de mauvais en eux », en tous cas aiment-ils encore le croire, comme c'est le cas de Joao Botelho, en 1999 :

> *« Voilà ce qui nous distingue des autres : au Portugal, il n'y a pas encore - heureusement, mais je ne sais pas pour combien de temps - le poids insupportable des règles de marché. Et il y a autre chose, qui n'a pas de prix : la liberté dans laquelle on travaille. Quoique, peu à peu, on cherche à nous l'enlever, je suis encore responsable, dans mes films, de tout ce qui est bon ou mauvais en eux »*[2].

Le même cinéaste rapportait, un an avant, que cette liberté du cinéaste ne tenait qu'à un fil, dans des conditions de *« rapports désastreux »* avec son producteur (qui est également le distributeur et l'exploitant de son film) dans lesquels son *« droit »* n'est finalement restauré que l'expression du goût extérieur (un festival international) qui fait autorité et arbitrage :

> *« Je n'ai plus aucun droit. Le producteur me dit : - Tu coupes. Je lui dis que je ne coupe pas. Il me répond : - Alors, je ne sors pas le film.*
> *Je n'ai été sauvé que par ce que le type de Venise* [le sélectionneur du festival] *a aimé le film. Maintenant le producteur dit aimer ce qu'il voulait couper.*
> *On est en pleine hypocrisie. Et les gens de l'IPACA nous traitent si mal qu'ils ne nous aideraient en rien si on faisait cavalier seul »*[3].

Pour finir, en 2003, il restait très mesuré et très prudent, sur cette question de la liberté de création face au producteur, et rappelait trois limitations pratiques qui réduisaient cette liberté :

> *« Jusque là, la figure du producteur n'a pas interféré, à l'exception de la censure des temps, de la privation d'argent que le producteur a reçu et que le cinéaste pouvait toucher, et des problèmes relatifs à la distribution et à la vente des films.*
> *Il n'y a aucune interférence du producteur sur le tournage ou le montage d'un film. Jusque-là, c'est ainsi »*[4].

---

[1] Entretien avec Joao Mario Grilo, 21 janvier 2003.

[2] Joao Botelho, « Uniamoci nella dissidenza », 1999, op. cité.

[3] Entretien avec Joao Botelho, octobre 1998.

Ou encore :

> *« Jusqu'à aujourd'hui même, la contrainte s'est limitée à l'argent ainsi qu'au temps et aux conditions de tournage. Mais sur le thème, sur la façon de faire les plans, sur la durée, le producteur n'apparaît pas et ne nous contraint pas. Jusqu'à présent, car* I don't know what tomorrow will bring. *Aujourd'hui, les jeunes gens sont animés par la recherche du succès. Nous étions animés par la lutte pour le progrès des idées et des formes »*[5].

Concernant cette « interférence du producteur», on relèvera toutefois le cas avéré d'une intervention de producteur sur le montage et sur la durée de *Vale Abraao*, [Val Abraham, 1993], film de Manoel de Oliveira, qui est une double transposition cinématographique de Madame Bovary : film d'après le roman d'Agustina Bessa-Luis, lui-même librement adapté, au Portugal du 20ème siècle, de *Madame Bovary*, de Flaubert.

Une coupe de vingt minutes fut imposée au montage par Paulo Branco à Manoel de Oliveira, qui était alors un réalisateur incontesté, un artiste au summum de son art, et de surcroît âgé de 85 ans, de sorte à réduire la durée du film et à augmenter, pensait le producteur, ses chances de sélection avant sa présentation au festival de Cannes. Cette coupe fut, d'emblée, suffisamment mal supportée par le cinéaste[6] pour que Manoel de Oliveira juge important de se mobiliser cinq ans plus tard, avec le soutien de la Cinémathèque portugaise, pour réaliser une seconde version du film, désormais dite « version intégrale » (3h27) distincte de la première version dite « commerciale » (3h07)[7].

Ajoutons que, dans le contexte d'une production incontestablement difficile[8], le producteur avait déjà refusé de suivre le cinéaste sur son souhait d'un tournage du film sur les quatre saisons d'une année[9]. Le temps est, dans cet exemple, concerné deux fois : le temps au sens de la durée même des films (et de leur durée non standard, de leur possibilité d'être exceptionnelle), le temps au sens de la durée des tournages (et de la maturation des œuvres qui peut l'accompagner).

En dépit du maintien de cette liberté formelle de l'auteur, on est donc dans une rupture subjective d'avec une époque où, dans ces deux sens, du temps était donné aux films, et des

---

[4] Rencontre avec Joao Botelho, 14 janvier 2003.

[5] Entretien avec Joao Botelho, 16 janvier 2003.

[6] J'en ai recueilli le témoignage direct, sur le banc de montage du film, à Paris, en mars 1993.

[7] La version présentée à Cannes le 20 mai 1993 sortit commercialement en septembre 1993 en France et en octobre 1993 au Portugal. La version « intégrale », reprise par Oliveira fut présentée par la Cinémathèque portugaise autour de la cérémonie d'anniversaire des 90 ans de Manoel de Oliveira le 12 décembre 1998 au Rivoli de Porto, puis commercialement à Lisbonne les jours suivants.

[8] *« [Val Abraham] est un film qui n'aurait même pas dû voir le jour »*, se défend le producteur. *« Au Portugal, on a tout fait pour empêcher que le film se fasse, même après le début du tournage. Gilles Jacob l'a refusé* [dans la sélection officielle du festival de Cannes], *et le film a été le plus applaudi de l'histoire de la Quinzaine* [la Quinzaine des Réalisateurs, section hors compétition du festival de Cannes] (Paulo Branco, « Con lui non si poteva barare », dans *Manoel de Oliveira*, 2000, op. cité).

[9] Le film fut tourné sur trois mois d'automne et d'hiver, entre octobre 1993 et janvier 1993.

« vertus paradoxales de la précarité », celui *« des oeuvres absolument uniques qui risquent tout dans la tension entre audace et argent »*[10].

***De sévères diagnostics sur la fin d'un système***

Les questions de l'avenir du cinéma portugais des « auteurs/réalisateurs » sont alors posées, non seulement en termes de relève, mais même en termes de survie.

Fondant son analyse sur un double regard posé en amont sur la génération du « cinema novo », fondatrice du système, et encore en charge de la formation de la relève à l'Ecole de cinéma du Conservatoire, et en aval sur la génération des élèves de cette Ecole et des jeunes réalisateurs, un « auteur/réalisateur », membre de l'APRF et de ce que j'ai appelé plus haut la génération d'Avril (celle qui a commencé à filmer après le 25 avril), pose ce diagnostic sévère sur la fin d'un cycle :

> *« Il n'y a pas de public, pas de spectateurs. Le lien international est très faible. Il n'y a pas de nouveaux metteurs en scène. Les ennemis de notre cinéma peuvent alors argumenter de la fin du cinéma.*
> *Il y a un président de l'Association nationale des contribuables qui tient un discours du type « le gouvernement doit dénoncer ces fraudes »* [c'est la thématique d'opinion des cinéastes « subsidio-dependantes » supposés gaspiller et donc voler l'argent de l'Etat], *et comme on est dans un pays de délateurs, la police n'a plus qu'à faire le travail de la télévision »*[11].

Dans ce diagnostic, la tentation, pour ce cinéaste, est de poser le problème en stricts termes de relève générationnelle, et d'en situer le centre de gravité dans la formation artistique de nouveaux réalisateurs :

> *« Le problème est celui d'un changement de génération. Il y avait un cinéma dont le centre était l'Ecole de cinéma, et ses professeurs. L'Ecole de cinéma n'a pas accompli de projet. Pour faire un film, aller dans le cinéma, l'Ecole est devenue très importante. Commencer aujourd'hui, pour un jeune, ce n'est pas comme commencer hier. Hier, tout le monde commençait. Aujourd'hui, les techniciens ont déjà fait des films et ne supportent pas des gens qui ne savent pas où placer la caméra. L'Ecole de cinéma n'a pas su créer les conditions d'une continuité, elle n'a pas su transmettre une poétique. Les professeurs ont eu une vision ancienne : ils ont pensé que leurs élèves ne seraient pas des cinéastes. En faisant cela, ils ont détruit le système, même s'ils disent ne pas être responsables de la situation. Les élèves qui sont à l'Ecole de cinéma, voient peu de films, ils ne lisent pas de livres.*
> *Il manque aujourd'hui vingt ou trente jeunes metteurs en scène qui mettent la pression. Il y a des réserves créatrices pour des réalisateurs plus âgés. Mais il y a eu dans le cinéma portugais une utopie de la longévité, à partir du cas d'Oliveira. Il y a trois maladies en cours ... Chaque disparition va être*

[10] Entretien avec Pedro Costa, 5 décembre 2002.

[11] Entretien avec un cinéaste membre de l'APRF, janvier 2003

*lourde. La vérité, c'est que les gens meurent ! On est dans un problème de survie »*[12].

On peut à bon droit penser que ce diagnostic « générationnel » est typiquement celui d'une génération de « cadets » qui renvoie finalement la responsabilité de la situation à la fois vers les aînés et vers les benjamins, mais, ainsi situé, et ainsi reçu, ce diagnostic présente le mérite de ne pas chercher à se leurrer sur l'état d'épuisement du système forgé par le « groupe fondateur ».

***Effondrement de la « Maison des cinéastes » et perte de l'indépendance nationale***

Concernant le mode de production du cinéma portugais, Pedro Costa confirme ce diagnostic de « fin d'un système ».

La périodisation qu'il donne de ce système rejoint très exactement la nôtre, puisqu'il la fait commencer au lendemain de la manifestation du 1er mai 1974 (celle où unanimement réunis les cinéastes portugais filme le peuple dans la rue) et la fait terminer à avril 2002, qui est cette année que nous avons illustrée, d'entrée, par ce communiqué purement défensif et nostalgique que l'association des « auteurs/réalisateurs », l'ARPF, publie le 25 avril 2002 (d'un 25 avril à l'autre), et qu'il identifie lui par l'intégration du responsable d'un parti de droite populiste au sein du gouvernement :

*« Cela a duré un peu plus de vingt-cinq ans. C'est le temps qui va de la grande manifestation du 1er mai, quelques jours après le 25 avril 1974, à la nomination de Paulo Portas*[13] *comme ministre de la Défense, en avril 2002 »*[14].

Mais surtout Pedro Costa place cette fin du système sous le signe de la perte de l'indépendance du pays par rapport à l'Europe, dans l'idée d'une isomorphie entre l'indépendance des cinéastes par rapport à l'audiovisuel et l'indépendance du pays par rapport à l'Europe et au marché :

*« On pourrait dire que c'est l'arc normal d'une tragédie shakespearienne ou cornélienne.*
*Il reste à attendre la fin, qui adviendra ... avec moins d'indépendance à tous les niveaux.*
*Pourquoi d'ailleurs le cinéma garderait-il son indépendance, si le pays la perd par rapport à l'Europe, par rapport à l'Espagne, par rapport au marché ? »*[15].

C'est l'effondrement d'une « Maison des cinéastes » :

*« Ce que je connais (le reste, c'est de la préhistoire), c'est un principe de financement du cinéma à fonds perdus. Je suis né là-dedans. Il y avait une*

---

[12] Entretien avec un cinéaste membre de l'APRF, janvier 2003. *« La vérité, c'est que les gens meurent »*, dit-il. Joao César Monteiro meurt dix jours plus tard, et José Alvaro Morais un an plus tard.

[13] Dirigeant du Parti Populaire (PP), parti populiste d'extrême-droite, qui apporte au Parti social-démocrate (PSD), dans la coalition gouvernementale issue des élections législatives de mars 2002, le complément de députés nécessaires à une majorité absolue au Parlement.

[14] Entretien avec Pedro Costa, 5 décembre 2002.

[15] Entretien avec Pedro Costa, 5 décembre 2002.

*sorte de* 'Maison des cinéastes', *que j'ai toujours connue. Faite d'ailleurs par des cinéastes, c'est comme cela que je l'ai toujours vue. Faite par les gens du « cinema novo », et c'est cela l'importance de ces types, Lopes, Rocha, Vasconcelos (il faut les citer tous), qui ont inventé ce système de financement du cinéma à fonds perdus, dont les règles internes ont été aménagées, de 1975 à aujourd'hui.*
*On vit donc depuis ce temps avec la même loi (qu'ils ont faite !), une loi assez généreuse, et pas mal : tout le monde le dit, même ceux qui aujourd'hui, parmi ceux qui l'ont faite, en sont devenus les antagonistes (comme Vasconcelos). On vivait avec cette loi, cette maison, ce protocole avec la télévision d'Etat (très important), cette ambition pour cette* 'Maison de cinéastes' *qui devait produire, accompagner, faire la promotion des films : production, distribution, promotion.*
*Dans ce système, l'argent ne venait pas des impôts des citoyens, mais de la publicité des télévisions. C'était quelque chose de possible et de moralement acceptable pour tout le monde : l'idée que la publicité puisse payer des choses, et pourquoi pas des films »*[16].

Le système a fini par être dévoré par sa *« partie subjective »*, qui a généré *« ses propres monstres et ses propres pièges »* :

> *« Un système comme cela, évidemment, ne peut pas durer, parce que la partie subjective du système, à la longue, génère ses propres monstres et ses propres pièges. Rien n'empêche qu'existent des gens, dans un tel système, pour faire de l'argent. Il y a des gens qui y ont gagné beaucoup d'argent, et d'autres qui ont disparu totalement. Je dirai, par provocation, que « l'école portugaise » a aussi servi à la disparition de gens, qui devaient peut-être disparaître, et qu'elle a servi à l'enrichissement de certains, et je trouve cela injuste »*[17].

La maladie (et la mort) qui rôde dans la génération fondatrice devient alors le symbole d'un « système qui a perdu toutes ses défenses » :

> *« Nos aînés ont imaginé un système tellement idéaliste et utopique qu'ils n'avaient pas prévu ses propres défenses. C'est un système démuni contre les dangers qui sont là, dangers politiques et économiques. C'est une constatation : même les socialistes (PS) approuvent déjà le marché européen et le système libéral, et les sociaux-démocrates (PSD) sont encore plus pragmatiques.*
> *Les gens du cinema novo qui ont créé ce système sont aujourd'hui symboliquement, et réellement, malades et sans défense.*
> *C'est un système qui a perdu toutes ses défenses. Ils étaient des jeunes enthousiastes. Ils ont aidé Reis, Oliveira, Botelho, Joao César Monteiro. Quand on a fait des choses comme cela, on ne pense pas forcément aux conséquences »*[18].

---

[16] Entretien avec Pedro Costa, 5 décembre 2002.

[17] Entretien avec Pedro Costa, 5 décembre 2002.

[18] Entretien avec Pedro Costa, 5 décembre 2002.

Mais un autre symbole intervient dans cette fin de l'histoire : celui du passage des droits des films du patrimoine de la création du cinéma portugais de cette séquence dans les mains du groupe de télécommunications et « multimedia » Portugal Telecom.

***Le symbole du passage des droits des films du « patrimoine » dans les mains du groupe Portugal Telecom S.A.***

La sévérité de ces jugements sur la situation est éclairée par un nouvel élément de la situation, intervenu après que ce diagnostic ait été posé. Ce fut l'effondrement final du dispositif de distribution et d'exploitation cinématographique (*Atalanta*, *Medeia* et *Millenium Filmes*) du groupe de Paulo Branco, dispositif qui est venu, en pleine croissance (donc en plein endettement auprès des banques) se fracasser sur l'approfondissement de la crise de la fréquentation cinématographique.

En conséquence, Paulo Branco a du revendre au circuit *Lusomundo*, son concurrent dominant de l'exploitation, ses multiplexes et ses salles de cinéma, et se replier sur ses seules salles dûment identifiées « art et essai » que, dans une logique, imaginée, de croissance non contrainte par l'insertion dans le cadre capitaliste, il n'aurait sans doute jamais du quitter.

Cet effondrement s'est accompagné d'un acte majeur dont la conséquence, pour le cinéma portugais et son histoire, n'est pas que symbolique. Il s'agit de la vente par le groupe Branco au groupe *Lusomundo*, cette fois en tant que distributeur dominant, des droits d'exploitation commerciale de son catalogue de films[19], que la société *Madragoa* définissait elle-même ainsi quelque temps avant :

> *« Le plus grand catalogue de droits de contenus en portugais, qui inclut aussi bien trente titres du catalogue* Tobis *du cinéma classique portugais que ce qui fut produit de plus significatif dans les deux dernières décennies (Manoel de Oliveira, Joao César Monteiro, Fernando Lopes, Joao Botelho, Pedro Costa, Teresa Villaverde, Joao Canijo, Joao Mario Grilo ...) »*[20].

Ce qui revient à dire que les œuvres marquantes du cinéma portugais de la production Paulo Branco, issues des quinze dernières années (1989-2005), signées par des « auteurs/réalisateurs » (Oliveira, Monteiro, Botelho, Grilo, totalement ou presque ; Morais et Costa partiellement ...), parmi lesquelles figurent des chefs d'œuvre, sont désormais dans les mains d'une filiale de *Portugal Telecom S.A.*, le grand groupe (privatisé) de télécommunications.

Or il s'agit précisément de ce même groupe *Portugal Telecom* qui, dès 1992 et avant même sa privatisation, avait été rêvé et traité par le gouvernement de Cavaco Silva comme le pilier d'une industrie privée des télécommunications au Portugal, quand ce gouvernement lui avait alloué, pour un prix dérisoire et dans la passivité générale, les émetteurs de la télévision publique[21].

C'est donc bien une issue classique des faillites en régime capitaliste qui est advenue, quand au contraire, quelques années plus tôt, un « auteur/réalisateur » voulait bien croire que

---

[19] Au 1er janvier 2002, le catalogue de la société de distribution *Atalanta Filmes*, dont le début de l'activité date du 15 juin 1989, comptait près de quatre cent films (396) dont 63 films portugais.

[20] Site Web de *Madragoa Filmes*, 2003

[21] Antonio Pedro Vasconcelos, 2003, op. cité.

la possession de ce stock extraordinaire de négatifs de films du « patrimoine » national était, pour le « prodauteur », une arme de pouvoir :

> *« Il a un pouvoir extraordinaire : 90% du patrimoine cinématographique, sous forme de droits sur les films. Un trésor de guerre ? Pour environ 20 ans, il tient les négatifs en otage. Et cela lui garantit d'avoir en dernière instance comme interlocuteur le Président de la République »*[22].

Ce n'était pas la première faillite de ce producteur, mais plus qu'une faillite le touchant comme producteur hégémonique du cinéma d' « auteur », c'était surtout une faillite le touchant comme distributeur et exploitant ayant cherché à assurer une position significative sur la scène portugaise. Et par entraînement la faillite d'une entreprise d'intégration verticale, à la manière d'un *« petit cinéma industriel européen »*.

La conséquence de cette faillite de nouveau type, sous la forme de ce destin des négatifs des films portugais de la période dit, avec une force symbolique assez redoutable, le destin même du cinéma portugais des « auteurs/réalisateurs ».

### *Marge, résistance, dissidence ?*

Dans la crise ouverte en 2002, et face au dispositif objectif de la nouvelle loi du cinéma et dans ce climat d'ensemble, les « auteurs/réalisateurs », ont du, pour ce qui est d'une réponse collective, adopter une pure logique défensive, que Joao Mario Grilo, président de l'APRF, en janvier 2003, présentait en ces termes :

> *« On a joué une partie de football pendant vingt ans. On joue à mi-champ, et désormais, la balle se dispute, très nettement, de notre côté du terrain* (...) *Ce sera une miséricorde si* [le gouvernement de] *la droite ne coupe pas tout* [les financements].
> *Mais cela concerne extrêmement peu de gens. C'est différent d'il y a dix ans. Il n'y a pas de mouvements.*
> *On est passés de la phase de résistance à la phase des négociations, sur la ligne d'une* loi de défense du cinéma portugais. *La loi ne sera sans doute pas catastrophique, mais dans la limite »*[23].

Mais la question de leur réponse à la dimension subjective de leur affaiblissement collectif et au défi de la préservation de l'exception nationale que fut, pendant toute une période le cinéma portugais (« un centre dans la marge »), est autre chose que cette seule négociation défensive sur le terrain législatif.

La question est alors de savoir si les « auteurs/réalisateurs », qui disent le souhaiter, sauront réinventer ou non une nouvelle manière de produire et de travailler.

Ils étaient quelques-uns, trois plus exactement, dans une conversation publiée à l'occasion d'une grande rétrospective de cinéma portugais de la séquence 1970-1999 en Italie, à mettre en discussion le concept de « dissidence », au lieu de celui de « résistance », manière d'indiquer que cette dernière est déjà dépassée :

---

[22] Entretien avec un cinéaste membre de l'APRF, janvier 2003.

[23] Entretien avec Joao Mario Grilo, 21 janvier 2003.

*« Changer tout pour une nouvelle manière de produire. Changer tout pour un nouveau concept. Ce n'est déjà plus dans la résistance que nous devons nous unir. Joignons-nous dans la dissidence »*[24].

***« Faire un pas en arrière pour faire un saut en avant »***

Depuis cette proposition, l'un d'entre eux a déjà, pour lui-même, engagé cette dissidence, au regard d'une certaine manière de faire du cinéma. Nous en avons plus haut présenté le parcours et l'expérience. C'est Pedro Costa, au quartier Estrela da Africa, mettant l'outil technique que sont les caméras numériques légères (« *une mini-caméra digitale, un trépied, et trois réflecteurs* ») au service d'une subjectivité de réinvention des « modes de faire » :

*« J'ai choisi de faire un pas en arrière pour faire un saut en avant. C'est-à-dire, avoir moins d'appareils, avoir moins de personnes autour de moi, moins d'argent »*[25].

Pour faire ainsi, il y a certes les potentialités de la caméra numérique légère, mais il faut surtout la capacité de la liaison prolongée au quartier et à ses habitants, et la subjectivité de devenir ce « cinéaste seul », « l'homme qui filme », comme l'appelaient les gens du quartier. Et, comme le dit un de ses collègues :

*« Il faut réinventer. C'est ce qu'a fait Pedro Costa, qui, sur deux films, devient un cinéaste de chambre.*
*C'est un chemin étrange, et pour emprunter ce chemin, il faut être très fort »*[26].

Ce *« chemin étrange »*, qui a depuis donné à Pedro Costa la matière d'un troisième long-métrage, est en tous les cas, à ce jour, la seule invention significative, dans les années récentes, quant à l'exercice du métier de cinéaste au Portugal.

## *Un problème d'iconographie, et non d'économie*

Cet exemple du type de réappropriation cinématographique auquel Pedro Costa a procédé dans le quartier de Estrela da Africa nous met sur une autre piste. L'invention à laquelle le cinéaste procède n'est pas seulement un déplacement par rapport à des conditions économiques et techniques de production. Il s'agit aussi d'un déplacement par rapport à la représentation télévisuelle de ce quartier, elle-même liée au traitement policier dont il faisait l'objet.

Le quartier de Pedro Costa, désigné comme lieu de dangerosité sociale (drogue, trafics divers ...) était traité policièrement par l'image de télévision : aux persécutions policières, correspondaient les intrusions des reporters de télévision qui y accompagnaient les policiers. Ce que Pedro Costa va faire, c'est de montrer qu'il peut se passer autre chose entre le quartier

---

[24] « Uniamoci nella dissidenza, Conversazione tra Joao Botelho, Pedro Costa, Joao Mario Grilo », 1999, op. cité.

[25] Pedro Costa, *Expresso,* Lisbonne, 26 août 2000. Pedro Costa a filmé *Dans la Chambre de Vanda*, puis ses autres films, dans le quartier Estrela da Africa avec une camera Panasonic DX 100, d'un prix, objectifs compris, à l'époque, de 20.000 francs, soit 3000 €. Le trépied qu'il utilise est d'un modèle standard. Il filme accompagné d'une preneuse ou d'un preneur de son à peine plus chargé(e) que lui.

[26] Entretien avec Joao Mario Grilo, 21 janvier 2003.

et le créateur/fabricant d'images, d'éprouver que ce quartier et ses habitants peuvent être, même pas seulement l'objet d'un autre type d'images, mais les sujets d'images différentes.

L'épuisement auquel est soumis le métier de cinéaste au Portugal ne procède donc pas que d'un système de nouvelles contraintes économiques et de nouvelles normes de production. Il pose aussi la question de l'épuisement des paysages et des lieux.

***L'épuisement des paysages et des lieux : « Avec la télévision, on n'a pas seulement perdu de l'argent, mais on a perdu un pays »***

L'épuisement de ces paysages et de ces lieux est tel que le cinéaste Joao Mario Grilo y voit « la perte d'un pays » :

> *« J'ai l'idée qu'on a perdu beaucoup avec la télévision, pas seulement de l'argent, et des règles de production. Mais qu'on a perdu un pays.*
> *La question est : comment faire des films dans un pays après le passage d'une situation où il n'y avait pas d'images à une situation où il y a trop d'images ?*
> *Regarde cette ville. Tu n'as plus de paysage, tu n'as plus rien à filmer, il ne se passe rien. Sauf si tu t'enfermes dans une chambre et que tu la filmes comme un monde originel.*
> *Est-ce que tu peux filmer un supermarché, si tu ne veux pas être une caméra de surveillance ou de publicité ? Est-ce que tu peux filmer un portugais qui va faire ses achats ?*
> *Tant de choses ont été visitées. Le Portugal est aujourd'hui un pays complètement filmé. Cinq cent plans de cinéma disparaissent chaque nuit à la télévision»*[27].

Cette nécessité de *« réinventer mentalement un rapport au paysage qui est disparu »* permet d'interpréter autrement ce qui advient chez d'autres « auteurs/réalisateurs », comme des échecs à filmer, comme l'épisode de l'écran noir du film *Blanche-Neige* :

> *« Lisbonne est perméable, et Joao César Monteiro est un cinéaste de Lisbonne. Il incarne cet épuisement du cinéma dans le paysage de Lisbonne. Il a coupé le film* Blanche-Neige *deux semaines avant la fin du tournage. Il n'était plus capable de tourner physiquement et matériellement. Il filmait, et il vomissait ce qu'il filmait. Cet épuisement des lieux, c'est toute la question de* Blanche-Neige. *C'est un film important non à cause du noir, mais à cause des plans »*[28].

Elle permet aussi d'interpréter des réussites dans l'acte de filmer, liées alors à la mise en évidence cinématographique de lieux neufs, comme chez Oliveira., qui bénéficie du fait que sa ville, Porto, à laquelle il est substantiellement lié, est *« beaucoup moins filmée que Lisbonne »,* et qui, à la différence d'autres cinéastes, *« a su garder un territoire »* :

> *« Il y a dans un film comme* Le Principe de l'Incertitude *des territoires jamais vus, des choses complètement nouvelles. Oliveira a gardé un territoire.*

---

[27] Entretien avec Joao Mario Grilo, 21 janvier 2003.

[28] Entretien avec Joao Mario Grilo, 21 janvier 2003.

> Fleuve d'Or *de Paulo Rocha* [qui, comme *Val Abraham* de Oliveira est tourné entre Porto et la région du haut fleuve Douro] *est beaucoup moins intéressant de ce point de vue, car Paulo Rocha met Renoir dans le Douro, mais moi je vois surtout Renoir.*
> *C'est différent chez Oliveira. Ce sont des mondes originaux »*[29].

Sur cette question, le cinéma portugais rencontre, aujourd'hui, un problème partagé avec d'autres cinématographies nationales, qui elles aussi ont représenté un *moment* et un *lieu* de la modernité cinématographique, problème face auquel les cinéastes iraniens aussi, comme Kiarostami, doivent chercher leurs propres parades :

> *« Le cinéma iranien nous a apporté l'Iran avec de nouveaux paysages, sa langue, des visages, des couleurs. C'était nouveau. Car c'étaient aussi des cinéastes qui avaient beaucoup d'expérience.*
> *Mais aujourd'hui, un village de Kiarostami, c'est déjà un cliché.* Le goût de la cerise *est extrêmement ironique sur ce côté cliché. Kiarostami invente ses propres blocages, comme le montre la photographie de ce film. Kiarostami choisit l'aridité, contre les clichés presque touristiques de l'Iran. C'est un film limite »*[30].

On trouverait là un enjeu à des rapprochements entre des solutions esthétiques trouvées par les cinéastes à cette question de l'épuisement des lieux, quand le film *Ten* (2002) de Kiarostami, partage avec *Dans la Chambre de Vanda*, de Pedro Costa (et aussi avec *Où gît votre sourire enfoui ?*) le principe du lieu clos : le lieu clos de *Ten*, l'intérieur d'une voiture en mouvement permanent, permet des échappées du regard sur la ville de Téhéran, mais le dispositif adopté est aussi une manière de ne pas s'exposer à *« l'épuisement du cinéma dans le paysage de la ville »* ; les personnages de *Ten* circulant, dans cet habitacle, autour de la conductrice de cette voiture, et y faisant entrer l'extérieur (la ville) comme les personnages du film de Costa circulent dans la chambre de Vanda, et, autour de cette dernière, y font entrer le quartier.

Questionné sur ce parallèle entre son propre travail et celui du cinéaste iranien Kiarostami, Pedro Costa répondait d'ailleurs, avec beaucoup de prudence :

> *« Je ne sais pas si cette méthode peut valoir pour plus qu'un film. On travaille tellement que cela devient parfait, et c'est le danger de la chose »*[31].

On trouve là, aussi, une matière à réflexion sur le lien spécifique du cinéma au lieu, aux lieux qu'il filme, et donc au lieu « national » ; et sur la capacité singulière du cinéma dans « l'interpellation du pays ».

---

[29] Entretien avec Joao Mario Grilo, 21 janvier 2003.

[30] Entretien avec Joao Mario Grilo, 21 janvier 2003.

[31] Entretien avec Pedro Costa, 5 décembre 2002.

# Conclusion générale

# Le cinéma comme interpellation du pays

## *Le cinéma et le précédent des autres arts (littérature, opéra, peinture) dans le rapport à la question nationale*

### *Le cinéma, art nouveau*

Le cinéma est un « art nouveau ». Il est un *autre* art que l'art poétique, l'art du roman, l'art du théâtre ; il est un art très différent de ces arts classiques.

Historiquement, il vient après eux : né dans l'atmosphère technique, économique et sociale qui découlait du double mouvement d'industrialisation et d'urbanisation issu de la révolution industrielle et qui s'est affirmé en Europe occidentale au 19ème siècle, il est un art complètement emblématique du 20ème siècle, de la domination de la ville cosmopolite, des nouveaux moyens de produire, des nouveaux moyens de transport et des nouvelles manières d'habiter liées à ces changements, comme on le repère dans les films des débuts du cinéma (Keaton, Chaplin).

Techniquement et économiquement, il en diffère : il est un art qui suppose un certain effort collectif et qui nécessite, en général, des moyens techniques, des moyens humains et des financements importants[1], quand la littérature repose essentiellement sur l'acte créatif individuel et artisanal, et mobilise, pour l'édition des œuvres, des moyens singulièrement moindres[2].

Ontologiquement, dans ce qui sera théorisé comme son *« impureté »*, il va emprunter aux arts antérieurs en même temps qu'il va s'en distinguer, selon les catégories d'André Bazin, comme *« achèvement dans le temps de l'objectivité photographique »* et comme *« art de la réalité »*[3].

### *Le cinéma comme relais des arts classiques*

Dans ce jeu croisé de différenciation et d'emprunt (voire de prédation), le cinéma est susceptible, dans le temps historique où il s'impose, de prendre, dans une certaine mesure, une position de relais des arts antérieurs dans cette contribution artistique aux affirmations

---

[1] Ainsi, le cinéma serbe ne pourra sans doute jamais se permettre les libertés que se permet Milos Tsernianski dans son roman *Migrations* (Julliard/L'Age d'Homme, Paris, 1986) fresque de toute l'histoire serbe, roman qui est très important dans la nouvelle affirmation nationale serbe, dans le contexte d'affaiblissement, à partir des années 1980, de l'ensemble yougoslave hérité du titisme (Dejan Dimitijevic, communication à la journée d'études *Mémoire collective et conflits à travers les créations patrimoniales et artistiques*, programme de recherche « Culture, Patrimoine, Mémoire » du Clersé, Université des Sciences et Technologies de Lille, 29 mai 2006).

[2] Ceci est dit sans sous-estimer ce que nous apprennent les études historiennes, comme celles de Franco Moretti, sur « le marché du roman », domaine sinon encore peu exploré par les sciences sociales, et encore moins « entendu » par l'histoire littéraire.

[3] André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Editions du Cerf, Paris, 1958/1962.

nationales, que les arts classiques aient, antérieurement, directement contribué à la construction de récits sur des nations elles-mêmes en construction, ou qu'ils se soient placés dans une interrogation critique de la situation de pays déjà constitués.

« Relais » n'est évidemment pas à entendre dans un sens absolu, puisque le rôle « nouveau » joué par « l'art nouveau » ne disqualifie pas les arts classiques pour rester opérants, avec leurs moyens propres, sur la thématique nationale.

Les historiens du phénomène national nous ont appris le rôle éminent joué par ces arts classiques dans la construction des nationalismes et des récits nationaux en Europe, au 19ème siècle[4]. Rappelons par exemple le rôle de l'opéra dans la création politique, au 19ème siècle, de nouveaux Etats nationaux, comme la Belgique (1830)[5] mais surtout de l'Italie (1860-1870) [6]. Dans le cas italien, l'art lyrique est constitutif d'une expression culturelle de type national. L'opéra y intervient comme art décisif, plus décisif que la littérature, dans sa contribution à la construction du nouvel Etat-Nation, dans le processus du Risorgimento :

> *« Au 19ème siècle, c'est l'opéra qui est l'art italien par excellence ; c'est en lui que se manifestent sur le plan culturel les forces démocratiques qui, dans le reste de l'Europe, s'expriment sous la plume de Victor Hugo, de Byron, Mickiewicz, Pouchkine* », écrit Laurence Schifano[7].

Comment le cinéma peut-il se trouver dans cette position de passage de relais, par rapport à ces arts antérieurs, que ces arts constituent le domaine de la littérature (poésie, roman, théâtre), qu'ils s'en approchent (les livrets du théâtre lyrique) ou qu'ils l'excèdent (la peinture) ?

***Le cas italien du passage de relais de l'opéra au cinéma dans la pensée du pays***

Le cinéma est d'abord en situation de donner à voir ce que fut la contribution des autres arts, qui l'ont précédé, à la constitution des ensembles nationaux (il en est ainsi par exemple, pour le cas portugais, avec la représentation théâtrale de *Amour de Perdition*, tirée du plus

---

[4] Anne-Marie Thiesse, *op. cité,* 1999. Franco Moretti, *op. cité,* 2000.

[5] Dans le cas belge, c'est au théâtre, avec une représentation d'opéra à thème patriotique, que commencent les journées révolutionnaires qui vont donner naissance, le 4 octobre 1830, à la Belgique (Patrice Rogiers, *Belgique, le roman d'une pays,* collection « Culture et société », Découvertes-Gallimard, Paris, 2005).

[6] Laurence Schifano, *Le cinéma italien de 1845 à nos jours – Crise et création*, Collection « Cinéma 128 », Armand Colin, Paris, 1995.

[7] Laurence Schifano, op. cité, 1999 : *« Dans un pays morcelé où l'Autriche du Nord, les Bourbons au Sud exercent censure et répression, la nation italienne et ses rêves d'unité territoriale et politique commencent de prendre forme sur les champs de bataille et sur les scènes lyriques de la Scala de Milan, de la Fenice à Venise, du San Carlo à Naples. Quoique les livrets de Verdi soient pour bon nombre empruntés à Shakespeare et que leurs actions se situent dans la Jérusalem et dans la Babylone du 6ème siècle avant Jésus-Christ (*Nabucco), *dans l'Espagne du 16ème siècle* (Ernani, Don Carlos), *dans la Gascogne et l'Aragon du 16ème* (Le Trouvère), *le caractère national-populaire de ses mélodrames ne laisse aucun doute, ni la puissance subversive et les ferments de révolte contre le pouvoir des usurpateurs, des envahisseurs et des mauvais pères que communique aux foules confondues une telle musique ».*

important roman portugais du 19ème siècle, qui prend place dans le film de Fernando Lopes, *Uma Abelha na Chuva* [Une Abeille sous la Pluie, 1972]).

Ce peut être, pour le cinéma, une position, quasiment structurelle, qui tient à sa qualité d' « art du siècle » (entendons : le 20ème siècle). Ainsi en Italie, avec l'opéra, art du 19ème siècle :

> *« Au 20ème siècle, c'est le cinéma qui se fait l'héritier de cette vocation culturelle du mélodrame à exprimer, émouvoir et unifier la conscience civile et nationale. D'où l'enjeu que représente, au sein d'œuvres engagées et d'empreinte gramscienne comme celle de Visconti, de Bertolucci et des Taviani, la référence cinématographique à l'opéra »*[8].

Mais ce peut être aussi une position accentuée dans certaines périodes particulières : dans des conjonctures politiques très spécifiques, où l'idée nationale est spécialement troublée, ou compromise, et remise en jeu.

C'est le cas de l'Italie de la sortie du fascisme mussolinien, quand seule la Résistance est en position de redonner une dignité politique au pays : c'est ce que Roberto Rossellini fera de son côté en réalisant *Paisa*, qui est de ce point de vue un repère central de la cinématographie italienne de la Libération.

Laurence Schifano ouvre ainsi son livre sur le cinéma italien de 1945 à nos jours, en évoquant *« l'ouverture fameuse de* Senso *»* [le film de Luchino Visconti, réalisé en 1954] en ce qu'elle :

> *« met en jeu les larges ondes de résonance que dessine dans la mémoire collective toute œuvre de Verdi. Car, historiquement, Risorgimento et Résistance entretiennent des correspondances immédiatement sensibles à tout spectateur italien »*[9].

Elle situe alors le cinéma dans son rapport à l'opéra, à savoir une relation d'*« héritage d'une vocation culturelle à exprimer, à émouvoir la conscience civile et nationale »*, en même temps qu'une capacité à produire une *« démarcation »* d'avec *« les temps de l'idéalisme romantique et des rhétoriques épiques (ou fascistes) »* :

> *« Une référence qui, dans le cinéma critique de l'après-guerre, indique une ligne de partage des eaux, de rencontre et de démarcation entre les temps de l'idéalisme romantique et des rhétoriques épiques (ou fascistes) et ceux d'une décadence ou d'une crise d'identité dont les films comme* Senso *et* Le Guépard *de Visconti,* La stratégie de l'araignée *de Bertolucci et* Allonsanfan *des Taviani se font les miroirs les plus achevés ».*

Voilà qui intéresse directement l'application du phénomène au cas portugais, qui n'a manqué, comme on l'a vu, ni d'idéalisme romantique ni de rhétoriques épiques, puis fascistes, dans le rapport des arts antérieurs (poésie, roman, théâtre) au récit national.

Dans le cas italien, toutefois, le caractère très populaire de la fréquentation du cinéma, et jusqu'à une date tardive, qui fait de l'Italie le pays ayant résisté le plus longtemps en Europe à

---

[8] Laurence Schifano, *Le cinéma italien de 1845 à nos jours. Crise et création*, Collection « Cinéma 128 », Nathan, Paris, 1995/Armand Colin, 2005.

[9] Laurence Schifano, op. cité, 1995/2005.

l'inexorable chute de la fréquentation populaire de la salle de cinéma[10], lui permet authentiquement de garder cette vocation *« à émouvoir la conscience civique et nationale »*. Avec la désaffection du public portugais pour le cinéma national, le problème se pose de façon très différente, sauf exception, au Portugal, sous l'angle de la fréquentation populaire, et dessine une autre configuration quant à « l'effet de masse » qui est généralement attendu du cinéma.

En dépit de cette différence de taille dans la réception publique, le Portugal offre le cas d'un fort investissement cinématographique, du point de vue des auteurs/réalisateurs, de la question du pays. Et la période singulière de redéfinition du destin du Portugal après Avril 1974 a constitué une de ces conjonctures particulières où a été remis en jeu le lien entre cinéma et pays.

## *« L'interpellation du Portugal », par la littérature ... par le cinéma*

On a fait référence au cours de ce travail à la thèse fondamentale d'Eduardo Lourenço : la grande littérature portugaise, la littérature portugaise prise « dans son meilleur », depuis les années 1830, tient sa dynamique créative de l' *« interpellation du Portugal »*.

L'interrogation sur le Portugal, l'interrogation sur « l'être portugais » et sur la question nationale a été, pour la littérature portugaise (entendons par littérature : poésie, roman et théâtre) *« l'objet de la pulsion dominante » et une « obsédante préoccupation »*[11] :

> *« On ne s'est guère attardé sur ce fait qui semble constituer la motivation la plus radicale et la plus profonde (par sa signification en tant que rupture) de toute ou presque* toute la grande littérature portugaise du 19ème siècle.
> *Ce qui depuis Garrett, la détermine dans son noyau, c'est le projet conscient de* problématiser la relation de l'écrivain ou, plus génériquement, de chaque conscience individuelle, avec la réalité spécifique et autonome qu'est la Patrie[12]. *Et comme le lien propre qui unit l'écrivain en tant que tel à sa patrie est* l'écriture, *la problématisation de ces relations est, avant tout, problématisation de l'écriture, manière nouvelle ou novatrice de dire la patrie en l'écrivant en termes spécifiques, comme l'auteur de* Viagens *le fera avec un rare succès »* [souligné par l'auteur] »[13].

---

[10] *Sociologie du cinéma*, Pierre Sorlin, op. cité, 1977.

[11] « *A partir de Garrett et d'Herculano, le Portugal, en tant que réalité historico-morale, constituera l'objet de la pulsion littéraire dominante* ». Ou encore : « *Tout porte à croire que [notre histoire littéraire des cent cinquante dernières années] fut orientée ou sous-déterminée par l'obsédante préoccupation de découvrir* qui nous sommes et ce que nous sommes en tant que Portugais » [souligné par l'auteur]. Eduardo Lourenço, *Le Labyrinthe de la Saudade*, Sagres-Europa, Bruxelles, 1988 pour la traduction française.

[12] Lourenço utilise ici le mot « Patrie », qui est effectivement approprié aux usages qui pouvaient en être faits au 19ème siècle. Ailleurs dans son texte, il utilisera celui de « Patrie-Nation », ou de « Nation » pour désigner le moment où le développement de la doctrine du citoyen, sujet de droits « universels » rend *« l'homme libéral responsable du destin et de la figure de cette nouvelle entité »*.

[13] Eduardo Lourenço, conférence prononcée le 5 février 1975 à la Fondation Calouste Gulbenkian, à Lisbonne, donnée dans le cadre du cours sur « le modernisme » patronné par l'Université Nouvelle de Lisbonne, alors toute nouvelle. Précisons que Lourenco soutient que les Portugais ne sont pas en situation de « déficit identitaire », mais plutôt en situation d'« hyper-identité ». Ils n'ont pas, à la

Ni le titre de cette conférence qui affirme cette thèse (« « De la littérature comme interpellation du Portugal. De Garrett à Fernando Pessoa[14] »), ni le lieu où est prononcée cette conférence (l'institution culturelle la plus prestigieuse de la capitale et du pays, un lieu culturel créé et financé par une fondation privée, la Fondation Calouste Gulbenkian, à Lisbonne, à une époque où le régime ne voulait pas de politique culturelle qui ne soit pas propagande officielle et nationaliste), ni surtout sa date (5 février 1975, on est alors en plein processus révolutionnaire) ne nous sont indifférents, dans un travail qui s'applique au Portugal d'après 1974.

Cette conférence est prononcée dans un moment où le pays rejoue son avenir dans une atmosphère de grande incertitude politique[15]. Parler, dans ces conditions, de façon savante, d'une tradition littéraire d'« interpellation du Portugal » est de grande portée.

## *Le cinéma comme interpellation du pays*

On soutiendra que le cinéma intervient, au Portugal, en relais de la littérature dans cette interpellation du pays[16]. Dans la séquence du cinéma portugais que nous avons sélectionnée et étudiée, les cinéastes se placent en position d'intervenir pour eux-mêmes, avec les moyens propres à leur art, sur une idée du pays. Ils mettent au service de cette interpellation du pays la capacité particulière du cinéma à l'enregistrement des corps et des lieux, ainsi que sa puissance réaliste, même quand les procédures artistiques travaillent le principe d'abstraction (soit par la théâtralité, par la picturalité, et même par le retrait de l'incarnation des personnages par des corps que permet le cinéma d'animation, on l'a vu). Et quand le réalisme est (volontairement) absenté, ou éloigné, même le texte, dit et entendu en voix-off, reste un vecteur de réalité (comme chez Manoel de Oliveira ou Joao Botelho).

---

différence des Espagnols, de *« problème d'identité nationale proprement dit »*, liée à « l'invertébralité » diagnostiquée en Espagne par Ortega y Gasset :
*« Notre cas est tout autre : nous avons toujours eu une vertèbre en trop, nous avons toujours vécu au dessus de nos moyens, mais sans problème d'identité nationale proprement dit. La question qui se pose à nous est celle de notre* image *en tant que produit et reflet de notre existence, de notre projet historique au cours des siècles, et, en particulier, à l'époque moderne pendant laquelle cette existence a été soumise à de redoutables épreuves »* (introduction au *Labyrinthe de la Saudade*, op. cité, 1988). Lourenço souligne d'ailleurs l'ampleur de l'anthologie qui a pu être consacrée, en Espagne, en 1960, à « L'Espagne en tant que préoccupation » : *Espana como preocupacion*, Dolores Franco, Editions Guadarrama, Madrid, 1960.

[14] Le texte en sera publié en français en 1988 par les éditions Sagres-Europa dans le recueil *Le Labyrinthe de la Saudade*, à Bruxelles. Notons qu'une coquille fait apparaître ce texte dans la table des matières de cet ouvrage sous un autre titre que celui qui apparaît dans le corps de l'ouvrage (page 89) ; cet autre titre ne fait toutefois pas contresens, et qui même en élargit le sens : « La littérature comme *interprétation* du Portugal », au lieu d' « interpellation ».

[15] On se situe alors un mois avant la journée décisive du 11 mars 1975, journée de coup et de contre-coup militaire, qui va ouvrir presque huit mois de situation de « double pouvoir », entre pouvoir d'Etat central et pouvoir des commissions de travailleurs, des commissions d'habitants et des commissions dirigeantes des coopératives de l'Alentejo.

[16] On a souligné le signe d'un tel passage de relais des arts classiques au cinéma, dans ce rôle d'interpellation du Portugal, dans une scène de *Conversa Acabada*, dont le réalisateur fait jouer au réalisateur Manoel de Oliveira, le rôle du prêtre qui accompagne la fin de la vie de Pessoa.

### *Héritage et invention*

Sans aucun doute les cinéastes sont-ils en situation d'héritage de ce rôle particulier joué, au Portugal, par la littérature, non seulement comme contribution à l'écriture du « récit national » (ce fut surtout le rôle de Alexandre Herculano et de Almeida Garrett) ou à la production de ses héros littéraires (Camilo Castelo Branco), mais aussi dans une « interpellation » du pays (par exemple avec les écrivains de la « génération de 70 » et du groupe des Conférences du Casino d'Antero de Quental, mais aussi avec Fernando Pessoa et le groupe moderniste d'Orfeu).

Sans aucun doute les cinéastes reçoivent-ils d'autant plus cet héritage qu'ils décident d'aller puiser dans ce fonds littéraire national, ce que tous ne font pas (comme c'est le cas de Pedro Costa). Sans doute cela explique-t-il cette « coloration littéraire » qui est généralement attribuée, pas toujours à juste titre, au cinéma portugais[17].

Ils en sont héritiers, en première lecture, car ils vont eux-mêmes puiser dans les œuvres des poètes, des romanciers et des dramaturges qui les ont précédés, et qui font le patrimoine littéraire national. Et parce que, plus fondamentalement, les types d'interrogations qu'ils adressent à leur pays, à sa situation présente et à son histoire s'inscrivent dans une tradition repérable, qu'elle soit assumée et dite (par transposition d'un texte littéraire ou d'un épisode historique que la littérature a porté), ou qu'elle soit plus ou moins cachée (par des jeux de citations).

Mais les cinéastes portugais de la période d'après 1974 sont extraordinairement encouragés par la liberté subjective ouverte par l'événement révolutionnaire de 1974 à être des inventeurs bien plus que des héritiers, car la situation d'« ouverture des possibles » qui marque alors le pays leur a donné une grande capacité d'invention de formes cinématographiques.

On le voit à ce qu'ils refusent toujours de se situer dans la posture de « l'adaptation » de ce matériau venu de la littérature nationale[18], et à ce qu'ils sont inventeurs au plan de la pensée, dès lors que l'interrogation du Portugal qu'ils pratiquent, même quand elle reprend ces matériaux plus anciens venus de la littérature, est directement soumise au présent du Portugal qu'ils affrontent. Les films qui s'emparent de grands textes de la littérature portugaise travaillent toujours l'écart entre ce que ces textes leur donnent et le propos qu'il s'agit de tenir sur le présent du Portugal.

Et comme il s'agit aussi de cinéma moderne, et de cinéma complètement assumé, un « art du cinéma », on le voit également à ce que ces inventions cinématographiques sont mobilisées pour un retraitement critique de la tradition cinématographique antérieure, qu'il s'agisse du film d'« édification historique et politique » ou des comédies du « national-chansonnisme » de la période salazariste (comme on l'a vu avec Joao César Monteiro et Joao Botelho pour le genre de la chanson de Lisbonne des années 1930-1940, et José Alvaro de Morais pour le cinéma académique et anémié des années 1950 – en même temps que pour le théâtre de « revista »).

---

[17] Jacques Parsi, « La coloration littéraire du cinéma portugais », propos recueillis par Emilie Grangeray, quotidien *Le Monde*, 17 mars 2000 : *« C'est un cinéma qui a la réputation d'être très littéraire, mais je pense que c'est une illusion d'optique. Je ne crois pas qu'il soit si littéraire que cela, ou, s'il est littéraire, c'est par d'autres voies que par l'adaptation ».*

[18] Ou du matériau historique, travaillant les archives cinématographiques, comme le fait le cinéaste Alberto Seixas Santos (*Brandos Costumes, Gestos e Fragmentos*).

La réflexivité sur ces formes cinématographiques du passé est de rigueur, au nom de l'éducation du spectateur contre l'influence qu'elles continuent à avoir sur le public contemporain.

Les cinéastes qui travaillent la question du pays ne travaillent jamais seulement l'Histoire, au nom des préoccupations du présent : ils travaillent toujours, et en même temps, l'Histoire du cinéma, pour s'expliquer notamment avec les formes et les genres spécifiques, quand ils existent, que leur pays a produit.

***« Interpellation du pays », « projection nationale », « art du présent d'un pays »***

Le cinéma portugais concentre plus particulièrement les œuvres les plus représentatives de cette « interpellation du Portugal » et les plus expressives de cette audace d'invention formelle sur la seconde moitié des années 1970 et sur la décennie 1980, ce qui a donné lieu à la labellisation extérieure du cinéma portugais en tant qu' « école portugaise ».

L'interpellation du pays par le cinéma se poursuit les années suivantes, comme on l'a montré, mais dans une dynamique d'intervention formelle moins exceptionnelle. Cette inflexion correspond à la standardisation des modes de production et à la modification du « métier de cinéaste au Portugal », comme nous l'avons argumenté. S'il s'agit sans conteste d'effets d'intégration du Portugal à l'Europe et de transformation profonde des relations entre cinéma et télévision, comme on l'a exposé, on peut penser qu'il s'agit aussi d'un effet subjectif de l'éloignement dans le temps de l'événement fondateur, événement qui a réveillé l'interrogation sur le pays et alors repoussé extraordinairement les limites de l'invention créative.

Dans ces conditions, le paradigme du cinéma comme « interpellation du pays » rend mieux compte des effets de la puissance de l'événement politique (effets qui sont plus ou moins bornés dans le temps) sur les conditions de la création cinématographique que ne l'exprime le paradigme de la « projection nationale » tel qu'il a été développé par Jean-Michel Frodon[19], qui se présente davantage comme un paradigme structural.

Ce paradigme de la « projection nationale » postule une *« affinité de nature entre cinéma et nation, qui repose sur un mécanisme commun, la projection »*. Le cinéma, comme *« système »*, comme *« ensemble complexe indissolublement esthétique, économique et social, constant et prolifique sur une durée longue »* est alors disposé dans une relation structurelle, avec la nation, *« articulation d'une réalité et d'une fiction, d'un complexe factuel et d'une œuvre imaginaire, collective, complexe »*. La projection (nationale et internationale) rassemble cinéma et nation dans une relation de type ontologique.

Sans doute ce paradigme s'applique-t-il mieux à la relation initiale (au moment de l'émergence de nouveaux Etats-nations) d'institution de grands récits nationaux, comme on a pu parler du rôle des arts classiques dans la « construction » de ces récits nationaux. Ce n'est peut-être pas par hasard que Jean-Michel Frodon, dans son stimulant ouvrage *La projection nationale*, s'intéresse essentiellement à associer la « naissance des nations »[20] (prodigieuse

---

[19] Jean-Michel Frodon, *La projection nationale. Cinéma et nation*, Odile Jacob, Paris, 1998. Ce livre est un développement d'un article paru en 1997 dans le numéro 3 *Anciennes nations, nouveaux réseaux* des *Cahiers de médiologie*, dirigés par Régis Debray (Gallimard, Paris).

[20] Etats-Unis d'Amérique, Allemagne et Russie soviétique constituent pour la thèse de Jean-Michel Frodon les meilleurs exemples de cette coïncidence entre naissance du cinéma et naissance des nations. La France constitue un paradoxe plus délicat d'application, et la Grande-Bretagne fait exception.

prémonition par le titre du film de Griffith de la gloire postérieure du cinéma américain !) et la naissance du cinéma lui-même.

En tout cas, la thèse qui est la mienne du caractère séquentiel et précaire de l'art du cinéma, entendu dans sa liaison positive à de grands événements nationaux (ce qu'on a appelé des séquences alternatives d'affirmation et de recul, sur la scène mondiale, de telle ou telle cinématographie nationale), vient se distinguer nettement de celle de Jean Michel Frodon, qui est construite sur l'hypothèse d'une homologie entre cinéma et phénomène national. Soutenir que cinéma et nation sont *« deux phénomènes de même nature »* finit par majorer excessivement l'effet de structure qui articule cinéma et nation.

« Le cinéma comme interpellation du pays » est alors plus proche, dans sa volonté de capter la dimension événementielle du lien entre cinéma et pays, de la proposition d'Alain Badiou[21] consistant à définir le cinéma comme *« l'art du présent d'un pays »*.

Pour Badiou, c'est le trait propre d'un *« cinéma de la singularité »*, cinéma qui n'a pas pour intention la production planétaire et qui n'en a pas les moyens, que de partir d'une situation singulière, en ses propres lieux, pour en proposer des formes d'universalité artistique[22].

A l'inverse, l'autre cinéma, qui est un *« cinéma de la puissance »* (et qui peut être un art : la division opérée n'est pas entre cinéma à intention artistique d'un côté, et cinéma industriel et commercial de l'autre), évite les stigmates d'une situation et d'une localisation singulières : il propose, à destination du monde, des fables et des mythologies, et non des marques singulières de provenance (*Intolérance*, de Griffith, serait déjà, de ce point de vue, dans la logique de la puissance).

Le cinéma portugais d'« interpellation du pays » est, dans cette analyse, un cas du « cinéma de la singularité ».

***Le cinéma, comme art du lieu (national)***

Parler du cinéma comme « interpellation du pays » permet de souligner combien, art du temps, le cinéma est un art du lieu, comme on l'a souligné en remarquant, à la fin de la 3ème partie, qu'aujourd'hui le cinéma portugais, qui a su faire des lieux du Portugal une matière cinématographique sensible[23], était aujourd'hui soumis au risque de l'épuisement des lieux.

Le critique et écrivain de cinéma Dominique Noguez[24] met en avant, du point de vue cette fois du spectateur de cinéma, la notion de « désir de pays ». Il voit dans le cinéma « un désir

---

[21] Dans une conférence, que j'avais suscitée, à Lille, le 10 novembre 2002, au Palais des Beaux-Arts, dans le cadre de *Cité-Philo* et du cycle « Cinéma portugais : des films qui permettent la pensée. Pensée du Portugal, de ses poètes et du cinéma ». Cette conférence est restée à ce jour inédite.

[22] Alain Badiou précise que cette *« singularité de situation »* n'a rien à voir avec l'exotisme superficiel des premiers reportages coloniaux, par exemple. C'est une singularité qui s'applique *« à un écart intérieur, à une ouverture, à une situation d'ébranlement, toujours réelle, sur quoi le cinéma opère sa capture. On est loin de la description exotique de ce qui est autre et fermé »* (Notes de conférence, 10 novembre 2002).

[23] C'est le Tras-Os-Montes d'Antonio Reis et de Margarida Cordeiro, le Douro et le Porto de Manoel de Oliveira, la Lisbonne de Paulo Rocha, celle de Joao César Monteiro, celle de Joao Botelho, - qui ne sont pas les mêmes -, « le quartier » de celle de Pedro Costa …

[24] Ayant en tête le film d'Antonioni *La Nuit*, et consécutivement à une nuit d'insomnie au Japon, Dominique Noguez (dans *Ce que le cinéma nous donne à désirer. Où l'on passe au Japon une nuit*

de langue et « un désir de pays », qui confluent dans le *« désir d'entrer dans l'intimité (...) de cette communauté géographiquement et historiquement unique qu'est un pays »* :

> « Désir de langue : *Comment ne tomberais-je pas amoureux de la langue italienne, comment en tous cas ne serais-je pas fasciné par l'irréductible spécificité rythmique et vocale de ces phrases dont les sous-titres me livrent la signification, dont la VO me restitue l'épaisseur signifiante ?*[25].
> Désir de pays : *Le cinéma donne également le désir de pays, d'entrer dans l'intimité sonore, mais aussi visuelle, olfactive, aérienne, aquatique, végétale, montagneuse, urbaine, que sais-je encore, de cette communauté géographiquement et historiquement unique qu'est un pays ».*

Manoel de Oliveira, lui, tranche ainsi la question, souvent discutée, et souvent mal posée, du critère déterminant de la nationalité des films[26], en affirmant : *« Chaque film, comme film, sera ce que sont le réalisateur et le lieu »*. Et il ajoute :

> *« Qu'est-ce qui est donc déterminant ? Pour moi, c'est le* lieu *qui émerge, parce que dans son expression originelle, le* lieu *implique le* regard – *le* regard *comme substrat de* lieu, *qui virtuellement équivaut à* identité »[27].

---

*avec* La Notte *et les clartés qui s'en suivent*, Yellow Now, 1995) entreprend d'identifier ce que l'on désire au cinéma, et classe, dans une liste de dix « désirs de cinéma » (citant la première phrase du film de Jean-Luc Godard *Le Mépris* : *« Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs »*). Les dix désirs identifiés sont : le *« désir de langue »* (en position trois, dans cette liste, après : 1. « le choix » et 2. « le désir de grand écran ») et le *« désir de pays »* (en position quatre, avant : 5. « un désir de désir », 6. « un désir de jouissance plastique », 7. « un désir de jouissance cinétique », 8. « le désir d'exégèse se résolvant dans des analyses de films, des critiques ... », 9. « la poursuite de la littérature par le cinéma » et 10. « le désir de faire des films »).

[25] Précisons que le spectateur portugais de films, qu'il s'agisse de la salle de cinéma ou de la télévision, est condamné à tomber amoureux des langues étrangères : la taille du marché ne permettant pas d'amortir les frais de doublage, les films étrangers sont diffusés au Portugal en version originale sous-titrée. Le cinéaste José Nascimento tient cette situation pour largement responsable de la désaffection du public portugais vis-à-vis du spectacle cinématographique (Entretien avec José Nascimento, 3 juin 2004).

[26] Un film est-il « national » par le territoire où il est filmé ? Ou par la nationalité de ses auteurs ? Ou par l'origine nationale de son financement ? Ou par la langue qu'on y parle ?
Outre la question du choix des critères, on peut retenir une approche objective qui retiendra la totalité d'une production nationale, mais aussi une approche subjective qui sélectionne des films qui font « école nationale ».
Pour ma part, j'ai, ailleurs, et dans cet esprit (« l'école portugaise »), pu être ainsi conduit à distinguer *« cinéma portugais »* de *« cinéma fait au Portugal »*, comme ce fut le cas dans un texte de 1999/2002 : *« L'objectif de ce texte est de contribuer à réfléchir le sens qu'il y a à nommer* 'cinéma portugais' *un ensemble fini d'œuvres qui, certes, partagent la caractéristique commune de nous venir, à un moment donné, de ce territoire national qu'est le Portugal, de nous venir d'auteurs portugais (pas toujours d'équipes de réalisation et de sources de financement entièrement portugaises – en fait de moins en moins-), et généralement en langue portugaise (les exceptions sont* Mon Cas *et* Le Soulier de Satin, *de Manoel de Oliveira ;* Le Fil de l'Horizon, *de Fernando Lopes ; et* Où gît votre sourire enfoui ? *de Pedro Costa, qui sont* ' parlés' *en français), mais sans que cet ensemble de films ne représente jamais la totalité de la production filmique portugaise »* (Jacques Lemière, « Le cinéma portugais comme situation. A propos de la catégorie de *cinéma portugais* et de l'énoncé *il y a un cinéma portugais* », Bruxelles, 1999/2002).

Quand Manoel de Oliveira tourne en 1985, en français, son « adaptation cinématographique » du *Soulier de Satin* de Paul Claudel (un film de 7 heures), il compense l'absence de la langue portugaise par un ajout au texte de la pièce de Claudel qui situe la position historique du Portugal de l'époque en relation à l'Espagne (l'Espagne de Philippe II, qui domine le Portugal) qu'il situe dans un *« lieu »* (un prêche dans une chapelle, joué de surcroît par le cinéaste portugais Paulo Rocha) très portugais, et tourné en extérieur, alors que la totalité du film est tourné en studio. Il réintroduit deux fois le Portugal dans le film : une fois cette addition historique au texte de Claudel (le Portugal par son Histoire) et une fois par cette inscription dans un site portugais.

***Une interpellation du Portugal qui n'est pas du décadentisme***

On voudrait, pour finir, souligner combien la thèse ici défendue entre en rupture avec des discours actuellement tenus au Portugal sur le cinéma portugais d'après 1974, et même de la séquence des années 1960. Ces lignes donneront vie à ce que sont les débats que la thèse que je soutiens provoque, dans le pays même d'où vient le cinéma qui soutient mon analyse.

Certains commentateurs (portugais) du cinéma portugais veulent voir dans cette « obsession du Portugal », chez les cinéastes portugais, un phénomène négatif qui pénalise le développement de la cinématographie nationale, au point devenir *« le fardeau d'une nation »* ou d'exprimer *« trop de pays »*, ce qui *« [l'empêcherait] de trouver son identité dans d'autres idées, images ou sentiments »*[28].

Les cinéastes, comme d'autres intellectuels portugais (car sont aussi dans la ligne de mire de cette critique les romanciers Antonio Lobo Antunes et José Saramago) ne feraient que s'inscrire dans la continuation du désenchantement décadentiste relevé chez les intellectuels portugais du 19ème siècle depuis la « génération de 70 », autour d'Antero de Quental et du « saudosismo » de Teixeira de Pascoaes[29].

---

[27] *Manoel de Oliveira, « Le lieu du cinéma »*, revue *Trafic*, n°20, P.O.L., Paris, 1996. Il évoque un film du portugais Fernando Lopes, tourné à Lisbonne, parmi des Portugais, sur un récit (racontant une histoire portugaise) de l'italien Antonio Tabucchi, dont le personnage principal, un Portugais, est joué par un acteur français, Claude Brasseur (*O fio do horizonte*, Le Fil de l'Horizon, 1993). Il rapporte la réponse que le réalisateur a faite à la question qui lui fut posée de savoir comment il pouvait considérer son film comme portugais : *« C'est le regard, qui est portugais »*, avait répondu Fernando Lopes, dans une réponse, dit Oliveira, *« immédiate et très juste »*.

[28] De telles attaques ne sont pas récentes, cherchant à proclamer la rupture, au nom des plus jeunes réalisateurs du cinéma portugais, d'avec ce qui les précède et les surplombe.
En 1992, par exemple, un jeune réalisateur, Jorge António, ouvrait *O Miradouro da Lua* ([Le Belvédère de la Lune] - un film par ailleurs sans grand intérêt, sur une quête d'origines paternelles et africaines en Angola ; un film finalement très folklorisant sur l'Angola, si on classe la tendance « sea, sex and sun » dans la rubrique d'un possible folklore) sur une séquence pastichant lourdement des scènes supposées archétypiques du cinéma portugais de réflexion sur le passé colonial : des soldats aux gestes amortis et aux têtes lourdes, échangeant dans la plus grande lenteur des propos démoralisés sur leur existence, au pied d'arbres africains de carton-pâte sentant bon le cinéma de studio. Une telle caricature vise à la fois *Un Adieu Portugais*, de Joao Botelho, ou les scènes de patrouille de *Non, ou la Vaine Gloire de Commander* de Manoel de Oliveira. Et la scène, film dans le film, de s'interrompre sur un tonitruant : *« Coupez ! »*, marquant la rupture « tant attendue » avec le « cinéma portugais » des années soixante-dix et quatre-vingt.

[29] C'est par exemple la position de Paulo Filipe Monteiro dans « O fardo duma nação » [Le fardeau d'une nation], article publié dans l'ouvrage collectif *Portugal, um retrato cinematográfico* [*Portugal,*

Cette génération d'écrivains du 19ème siècle qu'on a nommée « génération de 70 » serait ainsi le berceau définitif de la plupart des tendances culturelles qui suivirent et elle définirait jusqu'à maintenant les paradigmes de l'insertion des intellectuels dans la société portugaise[30].

Un siècle plus tard (« génération de 1970 ? ») *« le nouveau cinéma portugais »*, en *« associant sa recherche d'une identité à la question de l'identité nationale »*, aurait alors développé *« une réflexion explicite sur le Portugal, non comme question, mais comme remords et comme accusation »*[31].

Sont niés, dans une telle interprétation de l'« interpellation du pays » pratiquée par ces cinéastes, toute indépendance de jugement et toute distance politique de leur part à l'égard d'une pensée « nationaliste » du pays, ainsi que toute contemporanéité de la situation ouverte par le 25 avril 1974, qui n'est aucunement traitée comme une situation événementielle.

Un tel jugement relève d'une incapacité à penser la question nationale et l'idée même d'« interpellation du pays » en dehors de la grille du « nationalisme », qui renvoie nécessairement ces cinéastes (et ces écrivains) à une *« tradition nationaliste, renforcée par la tradition moderniste du nouveau cinéma »*.

L'*« invention du Portugal »* (au sens de « l'invention de la tradition » d'Eric Hobsbawm) rencontrerait donc une « invention du cinéma portugais » qui serait le prix payé par les cinéastes du *« dialogue exclusif avec des modèles étrangers »* et de la *« reconnaissance hors des frontières [du Portugal] plutôt que de la légitimation dans son propre pays »*[32].

Du fait de leur incapacité à concevoir l'interpellation du pays par les moyens de l'art, à distance du nationalisme de type étatique (l'identité nationale d'Etat), ces critiques en viennent à nier tout à la fois :

- l'autonomie de pensée des auteurs/réalisateurs du cinéma portugais (ce que nous avons désigné sous le nom de « parcours de cinéastes »),
- l'irréductibilité à l'histoire antérieure de l'événement « 25 Avril » (ce que nous nommons, dans le sous-titre de ce travail, « événement politique »),
- et enfin la conception d'une préoccupation du pays qui ne soit pas confondue avec une facilité nationaliste (ce que nous appelons « idée nationale »).

---

*un portrait cinématographique*], Numero-Arte e Cultura éd., Lisbonne, juillet 2004, et repris dans une version transformée sous le titre « Trop de pays » dans le n°50/51/52, *Le pays en question*, de la revue *L'art du cinéma*, Paris, 2006.
C'est celle aussi du critique Vasco Câmara dans une contribution, en avril 2003, à un numéro spécial des *Cahiers du cinéma* où il se félicite que *« chaque film portugais n'équivaut plus à une déclaration de principe sur l'identité du pays »*.

[30] Augusto M. Seabra, article cité, 1989 :
*« Dans son souci de réforme, la* génération de 70 *a admis une ouverture sur le socialisme non sans rapport d'ailleurs avec les éléments messianique ou sébastianistes. Par ailleurs, la confrontation avec les pouvoirs institués et avec la société aura suscité un cosmopolitisme cynique, ou même dédaigneux de la société portugaise. Paris devint l'horizon de Lisbonne, et Lourenço écrit que ce fut* ' la plus grande émigration imaginaire de toute notre histoire mentale'».

[31] Paulo Filipe Monteiro, article cité, 2006.

[32] Paulo Filipe Monteiro, article cité, 2006.

***Une interpellation du Portugal qui n'est pas du sébastianisme à l'envers***

Plus profondément, il s'exerce aujourd'hui au Portugal une inversion critique contre le cinéma portugais tel que j'ai proposé de le caractériser : cette orientation critique[33] tente de retourner très exactement le thème du mythe sébastianiste contre les cinéastes portugais qui ont fait les grandes œuvres de cette période.

Les cinéastes portugais se seraient comportés comme des cinéastes exilés du réel de leur propre pays[34], après la tentative échouée, au début des années 1960, de rencontrer commercialement le public portugais. :

> « *C'est ainsi que la grande part du cinéma portugais et de ses auteurs était en train, finalement, de retomber dans le plus persistant mythe portugais : le mythe du sébastianisme, dans la supposition que le Portugal avait une mission à accomplir dans le monde, ou que, dans le cas concret du cinéma, il avait une mission à accomplir en Europe* (...).
> *C'est ainsi que, du fait que le cinéma portugais était indiscutablement porteur d'une* « différence », *comme telle reconnue par la critique en Europe, ou pour le moins en France, où en de nombreux cas on glosa sur la possibilité d'une* Ecole portugaise (...), *les films portugais se contemplèrent dans leur propre grandeur cinéphile et dans l'immense culture dont ils étaient porteurs, répondant ainsi à la situation de cinéma persécuté*[35], *à l'exil auquel ils étaient contraints par les milieux dominants au Portugal* »[36].

L'idée de la pratique, par les cinéastes portugais, dans cette période des années soixante-dix et quatre-vingt, d'une auto-citation compulsive de leur histoire et de leur culture fusionne donc ici avec une autre idée, déjà nommée plus haut, et très présente dans l'opinion portugaise : celle d'une « invention » de ce cinéma par le regard étranger.

---

[33] C'est l'interprétation la plus récente d'Augusto M. Seabra, au prix de certaines inflexions de son analyse, proposée dans les années 1980, du cinéma portugais. Augusto M. Seabra, « Ritos de passagem – Hipoteses sobre o recente cinema português », texte inédit, primitivement destiné à la publication *Amori di Perdizione - Storie di cinema portoghese, 1970-1999*, Turin, Edizioni Lindau, issue de la rétrospective du Torino Film Festival de novembre 1999, mais qui n'a finalement pas intégré cette publication.

[34] Comportement de portugais, à en croire Augusto M. Seabra :
« *La saudade est un élément constitutif de l'imaginaire national. Comme l'a dit Fernando Pessoa, c'est une* 'immense nostalgie d'un futur meilleur' *; d'un retour, d'une mission ou d'un désir qui est sur le point de se réaliser. Cette nostalgie suppose deux notions simultanées, l'*appartenance *et l'*exil. *Si l'exilé garde en lui le sentiment d'*appartenance *au pays, le Portugais resté dans sa terre natale ressent une sorte d'*exil *par rapport à une réalité dont il se sent exclut. L'exil suggéré par la saudade devient, au-delà des références concrètes, une condition ontologique* » (Augusto M. Seabra, article cité, 1989).

[35] Cette expression de « cinéma persécuté » *(« acossado »)* est déjà présente dans un article de Vasco Câmara, dans le catalogue de la présentation de films portugais organisée en 1994 au Brésil Vasco Câmara, « O cinema acossado », in *Cinema português, anos 90*, Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.

[36] Augusto M. Seabra, texte cité, 1999.

La première idée consiste à dire que :

> *« Une grande part du cinéma portugais, se sentant rejeté dans sa propre société, dans laquelle il était produit, chercha avec insistance des moyens de réinscription symbolique au Portugal, en convoquant de fréquentes références de l'histoire et de la culture du Portugal, en inscrivant conjointement dans les films une cinéphilie accentuée, et même de plus larges références culturelles, énoncées dans d'incessantes citations »*[37].

La seconde idée consiste à souligner les effets sur le cinéma portugais du regard venu de l'extérieur du Portugal, regard qui serait à la fois exotique et/ou passéiste, et « moderniste ».

De la fusion de ces deux idées découle la conclusion que ce n'aurait été qu'au début des années 1990 que *« le Réel (fit) sa ré-entrée dans le cinéma portugais »*[38].

***Le cinéma portugais ne s'est pas absenté du réel***

On soutiendra ici que le cinéma portugais d'après Avril 1974 ne s'est pas absenté du réel. Si par « le réel », on n'entend le sens courant de « la réalité » (la réalité commune, qui est liée à un discours faisant lien social et créant un monde admis par ceux qui y participent), il sera difficile de soutenir que ce cinéma ne s'est pas emparé aussi, soit par le biais des matériaux historiques (Alberto Seixas Santos), soit par l'emprunt à la littérature (c'est le cas de presque tous les autres cinéastes), d'images et de représentations de l'histoire et de la définition du Portugal qui font partie intégrante de la réalité portugaise, pour autant qu'il y a une vie réelle des représentations. C'est le débat sur la question du réalisme tel que l'ouvre Pedro Costa, quand il voit dans *Amour de Perdition* un film *« réaliste et concret »*, car *« un texte y produit de la parole »*.

Si par « le réel », on entend le sens lacanien de « l'impossible à dire » (ce qui ne peut pas ne pas avoir lieu, sans qu'on soit à même de le prévoir ou de le prévenir), le réel se distingue alors de la réalité, et les points de réel relèvent donc de l'irreprésentable et de « l'infigurable ». Dans ses œuvres majeures, le cinéma de fiction portugais nourri d'avril 1974, ce cinéma portugais ainsi stigmatisé aujourd'hui, ne s'est pas absenté d'une pensée du réel : il s'est surtout efforcé de ne pas être une figuration, un reflet de la réalité. Il a travaillé à rompre avec la logique naturaliste du reflet.

Ce cinéma portugais a participé dans les années 1970-1980 de ce qu'on a pu appeler une *« modernité soustractive »*[39], au sens de se soustraire à l'objectivité de la réalité, de se soustraire *« à une présentation du monde sous la forme d'une collection d'objets »*. Soustraction à l'objectivité (de la réalité) qui, dans le cas du cinéma portugais, passe par la capacité de « dé-figuration » que permet le poétique (António Reis), la théâtralité (surtout Manoel de Oliveira et João Botelho, mais aussi Paulo Rocha et José Alvaro Morais) ou le tragi-comique du burlesque (Joao César Monteiro).

---

[37] Augusto M. Seabra, texte cité, 1999.

[38] Augusto M. Seabra, texte cité, 1999. En fait avec les premiers films de Pedro Costa, *O Sangue* [Le sang] et de Teresa Villaverde, *A Idade Maior* [Alex], films de 1990.

[39] Denis Lévy, « Manoel de Oliveira et le cinéma portugais », *L'art du cinéma*, n°21/22/23, automne 1998.

Ce cinéma qui, dans la période considérée, n'a pas abdiqué sur la question de l'art, n'a pas cessé de travailler la question du Portugal, et en ce sens, ne cède pas sur la pensée de la situation du pays.

Le cinéma portugais de cette séquence nous offre un cas paradigmatique du « cinéma comme interpellation du pays ».

# Sommaire

## Le cinéma comme interpellation du pays
*Parcours de cinéastes, événement politique et idée nationale*
Le cas du Portugal après Avril 1974


Introduction. D'où procède cette recherche ?

***1. Une double genèse***
1.1. Une interrogation primitive sur le lien entre cinéma, « lieu national » et événement politique .....1
1.2. Une expérience singulière de « passeur culturel » du cinéma portugais en France .....2

***2. Côté cinéma : l'observation de mouvements d'affirmation et de recul de cinématographies nationales significatives***
2.1. Brésil : l'effacement, après la décennie inventive du « cinema novo » .....4
2.2. Le cinéma italien aujourd'hui : « repartir à zéro » .....6
2.3. Argentine : une renaissance cinématographique en temps d'effondrement économique et financier et de crise « morale » .....7
2.4. Quand le cinéma de l'Allemagne divisée pensait la question nationale .....9
2.5. Le paradoxe iranien : les ruses de la liberté créative avec l'ordre moral et la censure .....12
2.6. Le cas portugais ..... 15

***3. Côté nation : l'idée que le cadre national n'est pas obsolète***
3.1. Ne pas déclarer trop vite la péremption du lieu national, comme cadre de pratiques sociales et comme objet pour l'analyse .....17
3.2. Crise de l'Etat-nation et « revivals » primordialistes .....18
3.3. Au Portugal, intégration européenne et projet national .....19
3.4. Le lieu national, lieu de structuration des comportements politiques .....23
3.5. Le lieu national, lieu de production de narrations et d'imaginaire .....30

***4. Une recherche adossée sur une pratique d'acteur culturel***
4.1. Une expérience singulière de « passeur culturel » de films portugais en France .....35
4.2. Une nécessaire auto-analyse de cette double position .....44
4.3. Le privilège, pour l'enquête, d'une pratique située à une frontière nationale, entre Portugal et France ..... 57
Ne pas séparer, dans l'analyse sociologique, l'étude des formes esthétiques et celle des pratiques sociales .....60
Plan de la thèse .....61

1ère partie. Le récit du Portugal comme nation.
*Pour une identification contemporaine d'un matériau historique national, fictif et réel*
***Introduction***
***L'événement d' « Avril » et sept repères sur la construction du récit national .....63***

**Chapitre 1. L'événement politique d' « Avril ». Le processus révolutionnaire ouvert en avril 1974 et la perte de l'Empire colonial .....68**

1. 1. Définition de l'événement politique « 25 Avril 1974 ». Le processus révolutionnaire ouvert en « Avril » ....68
1.2. La fin de l'Empire : l'amputation de 1974-1975 ....77
1.3. La réouverture de la question du Portugal ....79

**Chapitre 2.**
**Le processus et le récit de la fondation du Portugal comme Etat indépendant ..... 84**
2.1. La fondation du royaume de Portugal ....87
2.2. La fondation du Portugal dans l'historiographie ..... 91

**Chapitre 3. La question du caractère national de l'Etat en formation ..... 96**
3.1. La thèse explicite, ou implicite, de la fusion de la fondation du royaume de Portugal et de la fondation de la « nationalité » portugaise ....97
3.2. Construction de l'Etat et construction du lien national : le cadre théorique de la question ....103
3.3. La société du Portugal de la Reconquête (12ème et 13ème siècles) ....108
3.4. Construction de l'Etat et construction nationale : le cas du Portugal médiéval ....111
3.5. Le rôle de la « révolution » de 1383-1385 ....114

**Chapitre 4. Continuité et discontinuité de l'indépendance nationale ....118**
4.1. La crise de succession dynastique de 1580 ....118
4.2. La perte de souveraineté face à la Castille (1580-1640) et le mythe du sébastianisme ... 119

**Chapitre 5. Frontières nationales ....123**
5.1. Frontières du Portugal continental ....125
5.2. Frontières du Portugal impérial et colonial ....129

**Chapitre 6. Représentations officielles. *Drapeau national et hymne national. Fête nationale et principales commémorations annuelles* ....150**
6.1. Le drapeau national portugais ....151
6.2. L'hymne national portugais ....155
6.3. La fête nationale ....156
6.4. Autres commémorations nationales ....161

**Chapitre 7. Historiographie et littérature....167**
7.1. Historiographie et littérature romantiques : Herculano et Garrett ....167
7.2. « A partir de Garrett et d'Herculano, le Portugal, en tant que réalité historico-morale, constituera l'objet de la pulsion littéraire dominante »....171
7.3. La « génération de 70 » ....173
7.4. Fernando Pessoa, un « sébastianisme rationnel » du 20ème siècle ....175

**Chapitre 8. Patrimonialisation nationale, interventions patrimoniales sur Lisbonne, ville capitale ....177**
8. 1. Une division du travail de « panthéonisation » : « panthéon royal » et « panthéon national » ....179
8.2. Du « despotisme éclairé » au libéralisme : l'intervention patrimoniale de la fin du 18ème siècle et du 19ème siècle sur Lisbonne, une ville des « Lumières » ....181
8.3. L'intervention commémorative et patrimoniale de l'Etat salazariste sur Lisbonne ....189
8.4. L'intervention patrimoniale et commémorative, sur Lisbonne, des autorités politiques du Portugal contemporain ....193

2ème partie. Cinéastes et idée nationale à l'épreuve de l'événement politique

***Introduction. Quelques jours avant ce qui s'appellera le « 25 Avril »*** **.....199**

**Chapitre 1. Cinq générations de cinéastes face à l'événement** .....204
1.1. Le cinéma portugais d'après « Avril » .....204
1.2. Cinq générations de cinéastes face à l'événement .....208

**Chapitre 2. *« Prendre le pouvoir de la création »*. Evénement politique, libération subjective et invention de formes** .....**228**
2.1. Prise de pouvoir et luttes dans les institutions .....229
2.2. « Prise de pouvoir de la création » .....236
2.3. Le cinéma à base documentaire de la séquence révolutionnaire : filmer la rue, rendre compte des inventions politiques populaires, créer collectivement, *« parce qu'ils ont raison ! »* .....241
2.4. La puissance d'une « fiction inquiète de la question du Portugal » ..... 254

**Chapitre 3. Deux œuvres majeures du lendemain d'Avril prises dans les conflits politiques internes et dans la contradiction entre réception nationale et réception internationale. *Tras-Os-Montes*, film d'Antonio Reis et Margarida Cordeiro (1976) et *Amour de Perdition,* film de Manoel de Oliveira (1978)** .....**266**
3.1. « L'affaire » *Tras-Os-Montes*, film d'Antonio Reis et Margarida Cordeiro (1976) .....267
3.2. « L'affaire » d'*Amour de Perdition,* film de Manoel de Oliveira (1978) .....284
Conclusion générale du chapitre .....306

**Chapitre 4. La question du Portugal dans le parcours et dans l'œuvre de quelques cinéastes de référence** .....**308**
Introduction. « Il aurait pu être un grand boxeur, un des meilleurs d'Europe ». 1964, *Belarmino,* de Fernando Lopes .....308
4.1. Manoel de Oliveira : la relecture humaniste du récit national ..... 312
4.2. Joao César Monteiro : une « comédie portugaise ». La comédie ironique et burlesque de l'exil intérieur .....321
4.3. Joao Botelho : *« Dégager la physique de la métaphysique, savoir ce que c'est être portugais »*..... 332
4.4 José Alvaro Morais : *« Travailler sur cette nation ».* La « tragédie portugaise ». La relecture moderne de la fondation du Portugal et de l'héritage hémiplégique entre nord et sud.....343
4.5. Abi Feijo : quand le cinéma d'animation s'empare de la question du Portugal .....355
4.6. Pedro Costa : un parcours entre Portugal (ex-Empire) et Cap-Vert (ex-colonie) ; une rude « dispute » avec le Portugal, adossée sur le présent d'un nouveau peuple métissant portugais et capverdiens de Lisbonne .....363

3ème Partie. L'évolution du métier de cinéaste au Portugal de 1974 à 2004. Les batailles de la légitimité

***Introduction*****.....387**

**Chapitre 1. 1974-1990. Les « auteurs/réalisateurs » à l'offensive *au plus loin de l'industrie*** .....**393**

*Introduction* .....393
1.1. Une nouvelle loi de financement du cinéma .....393
1.2. L'absence d'un marché cinématographique nationale ou extérieur permettant de rentabiliser les investissements dans les films .....400
1.3. Un environnement télévisuel longtemps limité à l'existence de deux chaînes publiques .404
1.4. L'éviction de la figure du producteur et la revendication par les cinéastes d'un artisanat du cinéma .....411
1.5. Une situation de la distribution et de l'exploitation très défavorables aux films portugais .....428
1.6. Trois traits spécifiques de la carrière des réalisateurs .....433
*Non professionnalisation des réalisateurs* .....434
*Repli dans la marge du documentaire* .....436
*Interruptions de carrière et destins funestes* .....441
1.7. Les vertus paradoxales de la précarité .....445
Conclusion .....452

**Chapitre 2. 1990-2004. Les « auteurs/réalisateurs » sur la défensive. *Industrialisation relative, européisation des institutions et des pratiques productives* .....455**
2.1. L'altération, en 1990, de la loi de 1971 .....455
2.2. Des pressions nouvelles lisibles dans les désignations institutionnelles .....457
2.3. Privatisation de la télévision et intégration européenne .....459
2.4. Changements de valeurs dans la société portugaise ..... 469
2.5. Division du « groupe fondateur » et violents conflits de légitimité .....477
2.6. Pour le(s) cinéma(s) portugais, le problème non résolu de l'absence de marché .....485
2.7. Les attaques portées à la légitimité internationale des « auteurs/réalisateurs » .....491
2.8. La standardisation européenne des pratiques de production et de travail .....526
2.9. « Chaque fois plus de cinéma portugais » ... et une européisation subjective .....536
*Conclusion. « Le cinéma portugais était un centre dans la marge, ce n'est plus le cas »*.....526

Conclusion générale. Le cinéma comme interpellation du pays

**Le cinéma et le précédent des autres arts (littérature, opéra, peinture) dans le rapport à la question nationale .....536**
Le cinéma, art nouveau .....536
Le cinéma comme relais des arts classiques .....536
Le cas italien du passage de relais de l'opéra au cinéma dans la pensée du pays .....537

**« L'interpellation du Portugal », par la littérature ... par le cinéma**
.....539
**Le cinéma comme interpellation du pays ..... 540**
Héritage et invention .....541
« Interpellation du pays », « projection nationale », « art du présent d'un pays » .....542
Le cinéma, comme art du lieu (national) ..... 543
Une interpellation du Portugal qui n'est pas du décadentisme .....545
Une interpellation du Portugal qui n'est pas du sébastianisme à l'envers .....547
Le cinéma portugais ne s'est pas absenté du réel .....548

# Bibliographie


ANDERSON B., *Imagined communities. Reflexions on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1991. Traduction française, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996

ANDRADE J., *Dicionario do 25 de Abril*, Nova Arrancada, Lisbonne, 2002

APPADURAI A., *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, The Regents of University of Minnesota, 1996. Traduction française, *Après le colonialisme. Les conséquences de la globalisation*, Paris, Payot et Rivages, 2001

ARAGAO R., *Portugal, o desafio nationalista. Psicologia e identidade nacionais*, Lisbonne, Teorema, 1985

ARON R., *Les étapes de la pensée sociologique*, Paris, Gallimard, 1967

AUSCHER C., « L'inventaire quotidien », dans : CHANDEIGNE M. (dir.), *Lisbonne, la nostalgie du futur*, revue *Autrement*, Paris, 1988

(DE) AZEVEDO TEIXEIRA R., *La guerre coloniale : réalité et fiction*, Lisbonne, *Noticias Editorial*, Lisbonne, avril 2001

BADIOU A., *L'Être et l'événement*, Paris, Le Seuil, collection « L'ordre philosophique », 1988

BADIOU A., *D'un désastre obscur. Droit, Etat, Politique*, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube, collection « Monde en cours », 1991

BADIOU A., *L'éthique. Essai sur la conscience du mal*, Caen, Editions Nous, 2003

BALIBAR E et WALLERSTEIN I, *Race, nation, classe. Les identités ambigües*, Paris, La Découverte, 1988

BALSO J., *MRPP, Le Portugal de près. Textes et documents*, Paris, François Maspero, 1996

BALSO J., *Politiques et figure du travail dans le Portugal des années 1974-1979*, Paris, Conférences du Rouge-Gorge, Maison des écrivains, 2003

BALSO J., *Pessoa, le passeur métaphysique*, Le Seuil, Paris, 2006

BAPTISTA T., *Tipicamente português. O cinema fictional mudo no inicio dos anos vinte*, Dissertaçao de Mestrado em Ciências da Communicaçao, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisbonne, 2003

BAZIN A., *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Editions du Cerf, Paris, 1958/1962

BECKER J-J. et AUDOIN-ROUZEAU P., *La France, la nation, la guerre : 1850-1920*, Paris, SEDES, 1995

BENARD DA COSTA J., *Histoires du cinéma portugais*, Lisbonne, Comissariado para Europalia 91, Imprensa nacional/Casa da Moeda, 1991

BENARD DA COSTA J., « Le cinéma portugais après la révolution, 1974-1999 », dans *Amori di Perdizione, Storie di Cinema Portoghese, 1970-1999* (Roberto Turigliatto et de Simona Fina, dir.), Turin, Festival International du Film de Turin /Editions Lindau, 1999

BIRNBAUM P., *Sociologie des nationalismes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997

BIRNBAUM P. et BADIE B, *Sociologie de l'Etat*, Paris, Grasset, 1979

BLOCH M., *L'étrange défaite*, Paris, Gallimard, 1945

BOURDIEU P., *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ artistique*, Paris, Le Seuil, 1992

BOURSIER J-Y., « Le Parti communiste français et la question nationale, 1936-1944 », Thèse de doctorat en sociologie politique, Université de Paris-8, 1989

BOUSSINOT R., *Encyclopédie du Cinéma,* Bordas, 1980

BOYER E., « Présents de pays », introduction au n°46-47-48-49, *L'art du cinéma*, Paris, 2005

BRAUDEL F., *Civilisation matérielle et capitalisme, 15ème-18ème siècle*, tome 3, « Le temps du monde », 1979

BRAUDEL F., *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Armand Colin, 5ème édition revue et corrigée, 1982

BRAUDEL F., *L'identité de la France*, Livre 1er, *Espace et histoire*, Paris, Arthaud, 1986

BRAUDEL F., *L'identité de la France*, 1ère partie, *Espace et Histoire*, Paris, Flammarion, 1990

BRECHON R., « Fernando Pessoa et le rêve portugais », dans *L'Epopée lusitanienne*, revue *Critique*, Paris, 1988

BUISEL J., *Manoel de Oliveira. Uma fotobiografia*, Lisbonne, Figueirinhas, 2002

CAHEN M., « Nations et ethnies par temps de mondialisation », *Genres, classes, ethnies : identités, différences, égalités*, revue *Contretemps*, Paris, Textuel, 2003

CAMARA V., « O cinema acossado », dans *Cinema português, anos 90*, Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1994

CASSIN B. (dir.), *Vocabulaire européen des philosophes,* Paris, Le Seuil, 2004

(DE) CAMOES L., *Les Lusiades*, traduction de Roger Bismut, Paris, Les Belles Lettres, 1985

CASTRO FERREIRA I., *Obra cinematográfica de José Álvaro Morais*, Lisbonne, Videoteca de Lisboa, 1998

CHAUNU P., *Séville et l'Amérique, aux 16ème et 17ème siècles*, Paris, Flammarion, collection « Science », 1980

CINECLUBE DE FARO, *Os bons da fita. Depoimentos inéditos de realisadores portugueses*, Faro (Portugal), CineClube de Faro/Inatel, 1996

CINECLUBE DE FARO, *Antonio Reis et Margarida Cordeiro. A poesia da terra*, Faro (Portugal), CineClube de Faro, 1997

CINEMATECA PORTUGUESA, *Alguns projectos nao realizados et outros textos. Manoel de Oliveira*, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa, 1988

CINEMATECA PORTUGUESA, *Cinema novo português, 1960-1974*, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa, 1985

(Collectif), *Salazar et son œuvre*, SNI (Secrétariat National à l'Information), Lisbonne, 1956

(Collectif), *Pour Joao César Monteiro*, Crisnée (Belgique), Yellow Now Côté cinéma, 2004

COMOLLI J-L., « Malaise dans le documentaire ? L'anti-spectateur, sur quatre films mutants », *Images documentaires*, n°44, Paris, 2002.

COSTA J.M., « A proposito del documentario », *Amori di perdizione* (Roberto Turigliatto dir.), Turin, Einaudi, 1999

COSTA E SILVA M., *Lisboa a 24 imagens*, Caminho, Lisbonne, 1994

COSTA PEREIRA J. (coord.), *Dicionario Enciclopedico da Historia de Portugal*, Lisbonne, Editions Alfa, - 1985 pour la première édition -, seconde édition 1990

CRAVO A., *O 10 de Junho. Dia de Portugal, de Camões e das Comunidades Portuguesas e o seu significado*, Paris, Editions Lusophones, 1998

CREPON M., *Les géographies de l'esprit*, Paris, Payot et Rivages, Bibliothèque philosophique Payot, 1996

CUNHAL A., *L'aube de la liberté*, Paris, Editions sociales, 1974

DELZELL C., *Mediterranian Fascism, 1919-1945*, New York, 1970

DEVICTOR A., *Politique du cinéma iranien (de l'âyatollâh Khomeiny au président Khâtami)*, Paris, CNRS Editions, 2004

DIEGUES C., dans *Senhor* d'avril 1962, cité par José Carlos Avellar, « Le Cinema Novo : les années soixante », *Le cinéma brésilien*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1987

DIONISIO E., « Les pratiques culturelles », dans *Portugal, vinte anos de democracia*, dirigé par Antonio Reis, Lisbonne, *Temas e Debates*, 1996

DREUX E., « Modernité du burlesque », *L'art du cinéma*, n°27-28, Paris, 2000.

DURAND R., Histoire du Portugal, collection « Nations d'Europe », Paris, Hatier, 1992

FABRE D. (coord.), *L'Europe entre cultures et nations*, Paris, Editions de la maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1996

FEBVRE L., *La Terre et l'évolution humaine*, Paris, Albin Michel, 1922

FERNANDES FAFE J., *Naçao: fim ou metamorfosa*, Lisbonne, Imprimerie nationale, 1990

FERREIRA F., DIAS F. et DA PONTE T., « Uma leitura sobre o desenvovimento da cidade », *Guia urbanistico et arquitectonico de Lisboa*, Lisbonne, Association des architectes portugais, Lisbonne, 1987

FICHTE J.G., *Discours à la nation allemande* (traduits et présentés par Alain Renaut), Paris, Imprimerie nationale, 1992

FIGUEIREDO N. et GUARDA D. (coord.), *Portugal : um retrato cinematografico*, Lisbonne, Numero, 2004

FINA S. et TURIGLIATTO R., *Manoel de Oliveira*, Turin, Torino Film Festival, 2000

FRANçA, J-A., « La Lisbonne du Marquis de Pombal, un programme éclairé », dans *Une ville des Lumières : la Lisbonne de Pombal*, Paris, Fondation Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1988

FRANçA, J-A., « L'art au Portugal », *Portugal, Madère, Açores*, Paris, Hachette, 1989

FRANCO D., *Espana como preocupacion*, Madrid, Editions Guadarrama, 1960

FRODON J-M., *La projection nationale. Cinéma et nation*, Paris, Editions Odile Jacob, 1998.

FRODON J-M., « La projection nationale », *Anciennes nations, nouveaux réseaux, Cahiers de médiologie*, numéro 3, Paris, 1997

FULBROOK M., « Myth-Making and national identity : the case of the German Democratic Republic », *Myths and nationhood*, Geoffrey Hosking and George Schöpling editors, London, Hurst, 1997

GELLNER E, *Nations and nationalism*, Basil Blackwell, Oxford, 1983. Edition française : *Nations et nationalisme*, Paris, Payot, 1989

GIRARDET R., *Le nationalisme français. Anthologie, 1871-1914*, Paris, Le Seuil, 1983

GOULET P-M., *O Olhar de Ulysses*, volume 3, *A utopia do real*, Porto, Porto 2001 Capital europeia da cultura, 2001

GRILO J-M., *A Ordem no Cinema. Vozes e Palavras de Ordem no Estabelecimento do Cinema em Hollywood*, Colibri, Lisbonne, 1993

GRILO, J.M., *« O cinema português na cultura portuguesa »,* conférence au King's College, Londres, 1996 (polycopié)

GRILO, J.M., « O estado das coisas do Estado » dans *OBS*, Observatorio das Actividades Culturais, n°1, Lisbonne, mai 1997

GUICHARD F., *Géographie du Portugal*, Paris, Masson, 1990

GUILLEMIN H., *L'avènement de M. Thiers et Réflexions sur la Commune*, Paris, Gallimard, 1971

GUILLEMIN H., *Nationalistes et nationaux (1870-1940)*, Paris, Gallimard, 1974.

GUILLEMIN H., *Parcours*, Paris, Le Seuil, 1989

GUILLEMIN H., *Une certaine espérance. Conversations avec Jean Lacouture*, Paris, Arléa, 1992

HAGIGHAT M., « After the revolution, the cinema will cary us », dans *The rage for asian cinema, The UNESCO Courier*, Paris, octobre 2000

HASQUIN H., *Historiographie et politique en Belgique*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles et Institut Jules Destrée, 1996

HOBSBAWM E., RANGER T., *The Invention of Tradition* , Cambridge University Press, 1983

HOBSBAWM E., *Nations and nationalism since 1780. Programme, myth, reality*, 1990, et traduction française de Dominique Peters : *Nations et nationalismes depuis 1780. Programme, mythe, réalité,* Paris, Gallimard, 1992

JAHN L., *Recherches sur la nationalité ; l'esprit des peuples allemands et les institutions en harmonie avec leurs mœurs et leur caractère*, Paris, Bossanges frères, 1825 (1810, 1ère édition).

KIAROSTAMI A., entretien sur *Et la vie continue*, *Les Cahiers du Cinéma*, n°461, Paris, 1992

LABOURDETTE J-F., « Le Portugal dans l'histoire », *Portugal, Madère, Açores*, Paris, Hachette, 1989

LABOURDETTE J-F., *Histoire du Portugal* « Que sais-je ? », Paris, Paris, 1995

LACOSTE Y., *Vive la nation. Destin d'une idée géopolitique*, Paris, Paris, 1997

LAFAYE J-J., préface à *Le Fado d'Amalia*, Arles, Actes Sud, 1992

LAHIRE B. (dir.), *A quoi sert la sociologie*, Paris, La Découverte, 2000

LARDEAU Y., TANCELIN P. et PARSI J., *Manoel de Oliveira*, Paris, Dis-Voir, 1988.

LAZARUS S., *Anthropologie du nom*, Paris, Le Seuil, 1996

LEBESQUE M., *Comment peut-on être breton ? Essai sur la démocratie française*, Paris, Le Seuil, 1970

LEITAO RAMOS J., *Dicionario do Cinema Português, 1962-1988*, Lisbonne, Caminho, 1989

LEITAO RAMOS J., *Dicionario do Cinema Português, 1989-2003*, Lisbonne, Caminho, 2005

LEMIERE J., « Six questions à Paulo Rocha », *Semaine de cinéma portugais*, Rouen, Cineluso, 1990

LEMIERE J., « Un cinéma qui lutte contre la fatigue du cinéma », *Rencontres cinématographiques du Val de Marne, L'œil vers ... le Portugal*, 1992, et *Semaine de cinéma portugais*, Rouen, Cineluso, 1993

LEMIERE J., « Entretien avec Joao Botelho », *Journées de cinéma portugais*, Rouen, Cineluso, 1992

LEMIERE J., « 8 questions à Jorge Silva Melo », Rouen, *Semaine de cinéma portugais*, Cineluso, Rouen, 1993

LEMIERE J., « Entretien avec Alberto Seixas Santos », *4èmes Journées de cinéma portugais*, Rouen, 1994

LEMIERE J., « A quelles conditions y a-t-il un cinéma portugais ? », *Post-Scriptum, Cahier-mémoire de la culture portugaise en France*, numéro 4, Marseille, 1994

LEMIERE J., « 11 questions à Margarida Cordeiro », *5èmes Journées de cinéma portugais*, Rouen, Cineluso, 1995

LEMIERE J., « 10 questions à Pedro Costa », *5èmes Journées de cinéma portugais*, Rouen, Cineluso, 1995

LEMIERE J., *Présence et absence de l'art du cinéma au Portugal (1930-1994)*, Rouen, Cineluso, 1995

LEMIERE J., « Le mode de désignation des étrangers en France à l'épreuve du mouvement des 'sans-papiers' de 1996-1997. Propositions d'analyse à partir de la situation de Lille », *Constructions et mobilisations identitaires, approches théoriques et comparaisons internationales*, Clersé, UMR-CNRS, Université des Sciences et Technologies de Lille, 1997

LEMIERE J. (dir.), *Paulo Rocha*, Tourcoing/Lille, Une certaine idée du cinéma et Cineluso coéd., 1998.

LEMIERE J., « Le mouvement des 'sans-papiers' en France (1996-1998). Eléments de périodisation et d'analyse », *Ethnicité et mobilisations sociales* (Gabriel Gosselin et Jean-Pierre Lavaud, coord.), Paris, L'Harmattan, 2001

LEMIERE J., *Le cinéma portugais comme situation. À propos de la catégorie de cinéma portugais et de l'énoncé : il y a un cinéma portugais*, Délégation en Belgique de l'Institut Camoes, Ministère des Affaires étrangères du Portugal, Bruxelles, 2002

LEMIERE J., « Regularização de estrangeiros indocumentados em Portugal e em França. Elementos comparativos », *A imigraçao em Portugal,* Lisbonne, SOS-Racismo éd., 2002

LEMIERE J., « Heureux comme Dieu en France ? Algumas notas sobre a recepçáo em França da obra de Manoel de Oliveira », *Camoes, revista de retras e culturas lusofonas*, n° 12-13, 2002

LEMIERE J., « Un centre dans la marge. Construction et défense d'une exception cinématographique nationale : le cas du cinéma portugais », *Cahiers lillois d'économie et de sociologie*, n° 40 (Michel Rautenberg, coord.), Lille, 2003

LEMIERE J., « Estas a ver, Isabel, deviamos fazer cinema juntos », catalogue de la 5ème *Festa do Cinema Francês* (Hommage à Isabel Ruth), Lisbonne, Institut Franco Portugais, octobre 2004

LEMIERE J., « Oliveira en France. Quelques repères sur la réception française de l'œuvre de Manoel de Oliveira », Revue *Tausend Augen*, n° 28, Lille, 2004

LEMIERE J., « Conversa(s) com José Alvaro Morais », dans *José Alvaro Morais*, Faro capitale portugaise de la culture et Ministère de la Culture du Portugal, Faro (Portugal), août 2005

LEMIERE J., « José Alvaro Morais, portugais, cinéaste moderne », dans *José Alvaro Morais*, Faro, capitale portugaise de la culture et Ministère de la Culture du Portugal, Faro, 2005

LEMIERE J., « Le cinéma et la question du Portugal après le 25 avril », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine, Nanterre, 2005

LEMIERE J., « De l'importance et de l'urgence d'étendre, dans le travail social, la critique des catégories d' 'intégration' et d' 'immigré'. Remarques libres sur la thématique des 'politiques sociales à l'égard de l'immigration en Europe' », *Travail social et immigration. Interculturalité et pratiques professionnelles »* (Elisabeth Prieur, Emmanuel Jovelin, Martine Blanc, coord.), Paris, L'Harmattan, 2006

LEMIERE J., « Um centro na margem : o caso do cinema português », *Analise social*, vol. XLI (180), Instituto de Ciências Sociais, Université de Lisbonne, 2006

LEMIERE J., « Entretien avec Pedro Costa », *Images Documentaires*, n°61/62, Paris, 2007

LEPINE I., *Portugal, pays où le noir est couleur ?* Mémoire de DEA de sociologie et anthropologie, Université Lumière-Lyon 2, 2002

LEVY D., « Manoel de Oliveira et le cinéma portugais », *L'art du cinéma*, n°21/22/23, 1998

LOPES J. et CAMACHO COSTA J., Cahier anthologique *Tras-Os-Montes*, Direction générale de l'action culturelle, Lisbonne, 1976 (polycopié)

LOURENCO E., *Le labyrinthe de la Saudade, psychanalyse mythique du destin portugais*, Lisbonne, Sagres-Europa, 1988 (1ère éd. en portugais, 1978)

LOURENCO E., « Camoes et l'Europe », dans *L'épopée lusitanienne*, revue *Critique*, n° 495-496, Paris, Editions de Minuit, août-septembre 1998

LOURENÇO E., *Mythologie de la Saudade, essais sur la mélancolie portugaise)*, Paris, Chandeigne, 1997

LOURENÇO E., *L'Europe introuvable. Jalons pour une mythologie européenne*, Paris, Métailié, 1991

LUBELSKI T., *Wajda. Portret misztra w kilku odslonach*, Wyd. Dolnoslaskie, Wroclaw, 2006

MAGALHAES GODINHO V., « Identité culturelle et nouvel ordre culturel mondial », *Identité culturelle et humanisme universalisant*, Lisbonne, Instituto Português de Ensino a Distância, 1982

MARTINS PEREIRA J., *Pensar Portugal hoje*, Lisbonne, Don Quixote, 1979

MATHOREZ J., *Les étrangers en France sous l'Ancien Régime*, Paris, Champion, 1921

MATOS-CRUZ J., « Em anos de Abril », dans *25 de Abril. Imagens*, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa, Lisbonne, 1984

MATOS-CRUZ J., « Filmar o 25 de Abril, 1974-99 », dans *25 de Abril no cinema, antologia de textos*, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa, 1999

MATOS-CRUZ J., *O Cais de Olhar*, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa, 1999

MATTOSO J., « Historia Nacional e Nacionalismo », *Naçao/Nacionalismo*, *Prelo*, Revista da Imprensa nacional/Casa da Moeda, n°9, Lisbonne, octobre-décembre 1995

MATTOSO J., *Portugal Medieval. Novas Interpretaçoes*, Lisbonne, Imprensa Nacional, 1992, 2ème édition

MATTOSO J., *A Identidade Nacional*, Lisboa, Gradiva/Fundaçao Mario Soares, 1998

MATTOSO J., *Identificaçao de um Pais : Ensaio sobre as Origens de Portugal*, 1095-1325, Lisboa, Editorial Estampa, 2 volumes, 1991 ; *Portugal Medieval : Novas Interpretaçoes*, Lisbonne, Imprensa Nacional, 1992

MESQUITA M., « Les moyens de communication sociale », dans *Portugal, vinte anos de democracia*, dirigé par Antonio Reis, *Temas e Debates*, Lisbonne, 1996.

MEURANT S, « Le jardin des cinéastes », catalogue de la 10ème édition de *Filmer à tout prix*, Bruxelles, 2002

MEURANT S., « Rencontres avec Pierre-Marie Goulet », *Images documentaires*, n°61/62, *Le cinéma documentaire portugais*, Paris, 2007

MOMMSEN H., *Max Weber et la politique allemande*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985

MONTEIRO J.C., *Morituri te salutant*, Lisbonne, &ETC, 1974

MONTEIRO P.F., « O fardo duma nação », dans *Portugal, um retrato cinematográfico*, Numero-Arte e Cultura, Lisbonne, 2004

MONTEIRO P.F., « Trop de pays », *Le pays en question*, n°50/51/52, *L'art du cinéma*, Paris, 2006

MORELLI A., *Les grands mythes de l'Histoire de Belgique, Flandre et Wallonie*, Bruxelles, Editions Vie Ouvrière, 1995

MORETTI F, *Atlas du roman européen, 1800-1900*, Paris, Editions du Seuil, 2000 (1997 pour l'édition italienne originale).

MORIN E., *Le cinéma ou l'homme imaginaire, essai d'anthropologie*, Paris, Editions de Minuit, 1956

MORIN E., *Penser l'Europe*, Paris, Gallimard, 1990 (1987, 1ère éd.)

MURTEIRA A., *Uma revoluçao na revoluçao*, Lisbonne, Campo das Letras, 2004

NAVARRO DE ANDRADE J. (coord.), *Fernando Lopes por ca*, Lisboa, Cinémateca Portuguesa - Museu do Cinema, 1997

NOIRIEL G., « La question nationale comme objet de l'histoire sociale », numéro 4, *Le national,* de la revue *Genèses (Sciences sociales et histoire)*, Paris, Calmann-Lévy, 1991

NOIRIEL G., *Sur la crise de l'histoire*, Paris, Belin, 1996

NOIRIEL G., *la construction historique de la nation »*, dans *Qu'est-ce que la société ?* - volume 3, sous la direction d'Yves Michaud, Paris, Editions Odile Jacob, 2000

NOIRIEL G., *Etat, nation et immigration. Pour une histoire du pouvoir*, Paris, Belin, 2001

NOIRIEL G., *Nations, nationalités, nationalismes*, Paris, Belin, 2001

NORA P., *Lieux de mémoire* (*1. La République, 2. La nation, 3. Les France*), Paris, Gallimard, 1984-1992

ORTIZ RAMOS J-M., « O cinema brasileiro, 1970-1987 », *Historia do cinema brasileiro* (Fernao Ramos organizador, Sao Paulo, Art Editora, 1987

(DE) OLIVEIRA MARQUES H., « Portugal no século XX : problemas da historia portuguesa, 1900-1930 », revue *Ocidente*, n°76, Lisbonne, 1969

(DE) OLIVEIRA MARQUES H., *A Primeira Republica Portuguesa,* Livros Horizonte, Lisbonne, 1980 (1ère édition en 1971)

(DE) OLIVEIRA MARQUES H., *Historia de Portugal* (en trois volumes), Lisbonne, Palas Editora, 1972, actualisée et *Breve Historia de Portugal* (un volume, 765 pages), Lisbonne, Editorial Presença, 1995.

PARE J-R., « Les 'écrits de jeunesse' de Max Weber : l'histoire agraire, le nationalisme et les paysans », Revue canadienne de science politique, septembre 1995, dans Birnbaum P., *Sociologie des nationalismes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997

PARSI J. « La coloration littéraire du cinéma portugais », propos recueillis par Emilie Grangeray, *Le Monde*, 17 mars 2000

PARSI J., *Manoel de Oliveira. Cinéaste portugais. 20ème siècle*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 2002

PASSEK J-L. (coord.), *Le cinéma portugais*, Paris, Centre Georges Pompidou et L'Equerre, 1982

PAXTON R.O., *La France de Vichy, 1940-1994*, Paris, Le Seuil, 1973

PERREIRA CRESPO M., *Porque perdemos a guerra ?*, Lisbonne, Abril, 1977.

PESSOA F., *Message*, Editions José Corti et Unesco (édition bilingue, traduction de Bernard Sésé), Paris, 1988

PESSOA F., *Lisbonne,* 1929, Collection « Odyssées », éditions 10/18 et éditions Anatolia, Paris, 1994

PRADO COELHO E., *Vinte anos de cinema português, 1962-1982*, Lisbonne, ICALP, Biblioteca Breve, 1983

PIERRE S., *Glauber Rocha*, Paris, Editions des Cahiers du Cinéma, 1987

(DE) PINA L., « Cinema de Abril : cronologia », *25 Abril. Imagens*, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa, 1984

(DE) PINA L., *Historia do Cinema Português*, Lisbonne, Europa-America, 1987

RAMOS F., « Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970) », dans *Historia do cinema brasileiro,* Sao Paulo, Art Editora, 1987

REIS A. (dir.), *Portugal, vinte anos de democracia*, Lisbonne, Temas e Debates, 1996

REIS TORGAL L. (coord.), *O cinema sob o olhar de Salazar*, Lisbonne, Circulo de Leitores, 2000

RENAN E, *Qu'est-ce qu'une nation ?* Paris, Editions Mille et une nuits, 1997

RIBEIRO O., *Geografia de Portugal*, volume III. *O Povo Português*, Hermann Lautensach. Commentarios e actualizaçao, Suzanne Daveau. Lisbonne, Ediçoes Joao Sa da Costa, 1989

RIDENTI M., *Em busca do povo brasileiro : artistas da revoluçao, do CPC à era da TV*, Rio de Janeiro, Record, 2000

RIDENTI M., « Artistes et politique. Brésil, années 1960 », *CRISOL*, nouvelle série, n°9, revue du Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université Paris-X, Nanterre, 2005

ROGIERS P., *Belgique, le roman d'une pays,* Paris, Découvertes-Gallimard, collection « Culture et société », 2005

ROSAS F., « La révolution et la démocratie », *Mémoires d'Avril*, revue *Matériaux pour l'histoire de notre temps,* n°80, Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, Nanterre, 2005

(DE) ROUGEMONT D., *Vingt-huit siècles d'Europe. La conscience européenne à travers les textes, d'Hésiode à nos jours*, Paris, Payot, 1961
SAGUENAIL, *Reinos Encantados. Um olhar sobre a obra de José Alvaro Morais*, Festival de cinema luso-brasileiro de Santa Maria de Feira, 2005

SAÏD E., *Culture and Imperialism*, New York, Knopf, 1993, que j'utilise pour ma part dans la traduction française de Paul Chemla, *Culture et impérialisme*, Paris, Fayard/Le Monde diplomatique, 2000

SALAZAR A. (de Oliveira), *Principes d'action*, Paris, Fayard, 1956 (précédé de *Réflexions en marge de la révolution nationale portugaise*, de Pierre Gaxotte et suivi de *Le président Salazar*, de Gustave Thibon)

SARAMAGO J., *A Jangada de Pedra*, Lisboa, Editorial Caminho, 1986, traduction française *Le radeau de pierre*, Paris, Le Seuil, 1990

SARAMAGO J., *Historia do Cerco de Lisboa*, 1989, traduction française: *Histoire du siège de Lisbonne*, Paris, Le Seuil, 1992

SCHIFANO L., *Le cinéma italien de 1945 à nos jours, crise et création*, Paris, (Nathan, 1995), Armand Colin, Cinéma 128, 2005

SCHNAPPER D., *La communauté des citoyens. Sur l'idée moderne de nation*, Paris, Gallimard, 1974

SEABRA A. (dir.), *Portogallo, "Cinema Novo" e oltre ..., Quaderni della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema* de Pesaro, Venise, Marsilio Editori, 1988

SEABRA A., « La scène de l'Histoire », *Les regards du cinéma portugais*, Revue belge de cinéma, n°26, Bruxelles, 1989

SEABRA A., « Ritos de passagem – Hipoteses sobre o recente cinema português », 1999 (inédit, polycopié)

SELLIERES L., « Cinéma allemand et conjoncture en France : raisons d'un succès », numéro 5 (nouvelle série) de la *Feuille Foudre*, Paris, 1979

SERGIO H., LERER D. et WOLF S., sous le titre : *El nuevo cine argentino (Temas, autores y estilos de una renovacion)*, Buenos-Aires, Editiones Tatanka, 2002

SILVA MELO J., *Paulo Rocha. O rio de ouro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 1996

SMITH A., *The ethnic origins of nations*, Oxford, Blackwell, 1988

SMITH A., « The Nation : Invented, Imagined, Reconstructed ? », *Millenium*, 1991, volume 20

SOARES M., *Entretien* avec Dominique Pouchin, Paris, Flammarion, 2002

SORLIN P., *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier-Montaigne, 1977

TEYSSIER P., « L'envers de l'épopée », article publié dans *L'épopée lusitanienne*, revue *Critique*, n°495-496, Paris, Editions de Minuit, 1988
THIESSE A-M., *La création des identités nationales, Europe 18ème - 20ème siècle*, Paris, Editions du Seuil, 1999

TILLY C., *The formation of national states in Western Europe*, Princeton, 1975

TORGA M., *Portugal*, Paris, Editions José Corti, 1996

TSERNIANSKI M., *Migrations*, Paris, Julliard/L'Age d'Homme, 1986

TURIGLIATTO R., *Paulo Rocha*, Turin, Lindau/Festival du Film de Turin, 1995

TURIGLIATTO R., *Amori di Perdizione*. Storie di cinema portoghese 1970-1999, Turin, Lindau/Festival du Film de Turin, 1999

VASCONCELOS A-P., *Serviço publico, interesses privados. O que està em causa na polémica sobre a RTP*, Oficina do livro, Lisbonne, 2003.

VIDAL DE LA BLACHE P., *La France, Tableau géographique*, Paris, Hachette, 1903

VIDAL-NAQUET P., préface à : Moises Finley, *L'invention de la politique*, Paris, Flammarion, 1985

VIEIRA MARQUES J., *Le cinéma portugais*, Centre Pompidou et de l'Equerre, Paris, 1982

VILLAVERDE CABRAL M., « A identidade national portuguesa : conteudo e relevância », numéro 3, 2003, vol. 46 de la revue *Dados, Revista de Ciências Sociais*, IUPERJ, Instituto Universitario de Pesquisas de Rio de Janeiro, Rio de Janeiro (Brésil), 2003.

WAINTROP E., « Trésors argentins en temps de crise », *Libération*, 12 et 13 août 2006

WALLERSTEIN I., *Le capitalisme historique*, Paris, La Découverte, 1985

WEBER E., *La fin des terroirs. La modernisation de la France rurale, 1870-1914*, Paris, Fayard, 1983

WHEELER D., *Historia Politica de Portugal. 1910-1926*, Lisboa, Publicaçoes Europa-América, collection « Estudos e Documentos », traduction en portugais de *Republican Portugal, A Political History, 1910-1926*, The Boards of Regents of the Wisconsin University System, 1978.

WILLIAMS R., *Marxismo e literatura*, Rio de Janeiro, Zahar, 1979

WILS L., *Histoire des nations belges*, Ottignies (Belgique), éditions Quorum (1992 pour l'édition flamande), 1996

WINTER E., *Max Weber et les relations ethniques. Du refus du biologisme racial à l'Etat multinational*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004.

ZOURABICHVILI F., *Deleuze, une philosophie de l'événement*, Paris, PUF, 1996

## Autres sources bibliographiques*

***RAPPORTS***

*Estados Gerais do Cinema Português*, Fondation Calouste Gulbenkian, Lisbonne, 7, 8 et 9 décembre 1990 (polycopié), 1990

*Livre vert pour la société de l'information,* Commission européenne, Bruxelles, 1996

*Rapport de la Commission Interministérielle pour l'Audiovisuel*, Ministère de la Culture, Lisbonne, 1997

***Rapports de l'Institut portugais du cinéma (Lisbonne)***
*Balanço Anual das Actividades, 1994*, IPACA, janvier 1995
*Cinema 1997 – Apoio financeiro à produçao cinematografica*, IPACA, 1997
*Relatorio da Direcçao de Serviços e Audiovisual*, IPACA, 1997
*Relatorio do Departemento do Cinema, do Audiovisual e do Multimédia/98*, ICAM, 1998
*Dados do Departamento do Cinema, do Audiovisual et do Multimedia, 1996-1999*, ICAM, juillet 1999
*Relatorio de actividades*, 1997/2000, ICAM, 2000
*Plano de actividades, ano 2000*, ICAM, 2000
*Evoluçao das fontes de financiamento 2002/99, evoluçao da despesa 2002/99, situaçao financeira 2002, orçamento 2002*, ICAM, 2003
*Relatorio de Gestao*, ICAM, janvier 2004

***GUIDES PROFESSIONNELS***
*Guia Profissional Cinema, Televisao, Video*, Don Quixote, Lisbonne, 1990
*Guia profissional do Audiovisual, Cinema-Televisao-Video*, 1993-1994, Don Quixote, Lisbonne, 1993
*Guia Profissional do Audiovisual*, 1998-1999, Lisbonne, Editions Don Quixote, 1998

***ANNUAIRES***
*Anuario da Comunicaçao 2001-2002*, Obercom, Lisbonne, 2002

***Annuaires de l'Institut portugais de cinéma (Lisbonne)***
*Alguns elementos sobre o cinema português, 1980 a 3 de setembro 1982,* IPC, août 1982
*Portugal Filme 1983-1984*, IPC, 1984
*Portugal Filme 1986*, IPC, 1986
*Portugal Filme 1989*, IPC, 1989
*Portugal Filme 1990*, IPC, 1990
*Portugal IPC 1991*, IPC, 1991
*Portugal IPC 1991-1992*, IPC, 1992
*Portugal IPC 1992-1993*, IPC, 1993
*Cinema Portugal Cinema 1991 1992 1993 1994*, IPACA, février/mai 1994
*Cinema Portugal Cinema 1995 1996*, IPACA, 1995
*Cinema Portugal 1995 1996 1997*, IPACA, mai 1996
*Portugal Cinema*, IPACA, 1997
*Cinema Portugal 1998, IPACA/ICAM,* IPACA/ICAM, 1998
*Cinema Portugal 1999*, ICAM, 1999
*Cinema Portugal 2000*, ICAM, 2000
*Cinema Portugal 2001*, ICAM, 2001
*Cinema Portugal 2002*, ICAM, 2002
*Cinema Portugal 2003*, ICAM, 2003
*Cinema Portugal 2004*, ICAM, 2004
*Cinema Portugal 2006*, ICAM, 2006

***ACTES***

*Congresso Historico de Guimaraes e Sua Colegiada. Actas* (5 volumes), Guimaraes, 1980-1982

Académia Portuguesa de Historia, *8° Centenario do Reconhecimento de Portugal pela Santa Sé (Bula « Manifestis Probatum », 23 mai 1179). Comemoraçao Académica*, Lisboa, 1979

***MANUELS SCOLAIRES***

*Historia para a 4a Classe do Ensino Primario Elementar*, Série Escolar Educaçao de Antonio Figueirinhas (programmes de 1961), Edit. Educaçao Nacional de Adolfo Machado, Porto (sans date)

*Livro de leitura para a 4a classe* do Ensino primario, Serie Scolar Educaçao (programmes de 1961), Editora Educaçao Nacional de Adolfo Machado, Porto (sans date)

*** On a choisi de ne pas faire apparaître en bibliographie les articles de presse cités (quotidiens et hebdomadaires, portugais et français), les distinguant ainsi des articles de revue.**

# Annexe 1

## S'entretenir, rencontrer, observer
## *Répertoire des principales situations d'enquête*

***1. S'entretenir (entretiens formels)***
Cinéastes
Producteurs et associations de producteurs
Responsables d'institutions du cinéma

***2. Rencontrer (rencontres et/ou entretiens informels)***
Cinéastes
Producteurs et membres de structures de production
Monteurs(ses), ingénieurs du son, assistants de réalisation
Acteurs, actrices
Responsables d'institutions liées au cinéma
Responsables de structures de programmation de cinéma au Portugal et d'associations de promotion du cinéma
Ecrivains
Critiques de cinéma et journalistes
Responsables institutionnels non liés au cinéma, responsables, militants et témoins politiques

***3. Observer***
Cinéastes au travail
Protestations de cinéastes au Portugal
Festivals ou rétrospectives dont je fus un organisateur direct
Festivals, rétrospectives, colloques dont je fus un intervenant (au Portugal - hors du Portugal)
Autres situations hors du Portugal

***4. Récapitulation des séquences et lieux de l'enquête***

## *1. S'entretenir (entretiens formels)*

***Cinéastes****
1. Paulo Rocha, 8 novembre 1990 (questions/réponses, entretien publié en 1990 en français)
2. Joao Botelho, 1er août 1991 (Lisbonne, entretien publié en 1992 en français)
3. Jorge Silva Melo, 14 janvier 1993 (questions/réponses, entretien publié en 1993 en français et en 1999 en italien)
4. Jorge Silva Melo, 23 février 1993 (Lisbonne)
5. José Alvaro Morais, 25 juillet 1993 (Lisbonne)
6. Alberto Seixas Santos, 31 juillet 1993 (Sintra, entretien publié en 1994 en français)
7. Alberto Seixas Santos, 1er août 1993 (Lisbonne, entretien publié en 1994 en français)
8. José Alvaro Morais, 28 janvier 1994 (entretien filmé, Rouen)
9. Alberto Seixas Santos, 29 janvier 1994 (entretien filmé, Rouen)
10. Margarida Cordeiro, 29 décembre 1994 (questions/réponses, entretien publié en 1995 en français)
11. Manoel de Oliveira, 27 février 1994 (Paris)
12 Pedro Costa, 16 janvier 1995 (questions/réponses, entretien publié en 1995 en français)
13. Margarida Cordeiro, 27 janvier 1995 (entretien filmé, Rouen)

14. Pedro Costa, 27 janvier 1995 (entretien filmé, Rouen)
15. Paulo Rocha, 28 octobre 1998 (Lisbonne, entretien publié en 1998 en français)
16. José Alvaro Morais, 6 septembre 2001 (Lisbonne, entretien publié en 2005 en portugais)
17. José Alvaro Morais, 7 septembre 2001 (Lisbonne, entretien publié en 2005 en portugais)
18. Pedro Costa, 26 octobre 2002 (Paris, entretien partiellement publié en 2007 en français)
19. Pedro Costa, 5 décembre 2002 (Paris, entretien partiellement publié en 2007 en français)
20. Joao Botelho, 16 janvier 2003 (Lisbonne)
21. Manoel de Oliveira, 17 janvier 2003 (Porto)
22. Joao Mario Grilo, 21 janvier 2003 (Lisbonne), responsable de l'APRF
23. José Alvaro Morais, 9 mai 2003 (Lisbonne)
24. Abi Feijo, 8 mai 2003 (Porto)
25. José Nascimento, 3 juin 2004 (Lisbonne)
26. Antonio Pedro Vasconcelos, 9 octobre 2004 (Lisbonne), responsable de l'ARCA

***Producteurs et associations de producteurs***
27. Antonio da Cunha Telles, 13 janvier 2003 (Lisbonne)
28. Paulo Trancoso, 14 janvier 2003 (Lisbonne), responsable de l'Association des Producteurs (APF)
29. Francisco Villa-Lobos, 15 janvier 2003 (Lisbonne)
30. Paulo Trancoso, 7 mai 2004, responsable de l'APF
31. Joao Pedro Bénard, 7 octobre 2004 (Lisbonne)

***Responsables d'institutions du cinéma***
32. Joao Bénard da Costa, président de la Cinémathèque Portugaise, 28 janvier 1995 (entretien filmé, Rouen)
33. Pedro Berhan da Costa, président de l'ICAM, Institut du Cinéma, de l'Audiovisuel et du Multimedia (ICAM), 24 janvier 2002 (Lisbonne)
34. Joao Bénard da Costa, président de la Cinémathèque Portugaise, 24 janvier 2002 (Lisbonne)

- Ne sont mentionnés ici que les entretiens formels (entretiens semi-directifs en face à face, et entretiens par questions/réponses). Sont exclus de cette liste les rencontres et entretiens à caractère plus informel (se reporter dans ce cas à la rubrique « rencontres »). Sauf mention spéciale, qui signale d'une part les propos recueillis par questions/réponses (quatre cas) et d'autre part les entretiens filmés (cinq cas), les entretiens recensés correspondent à des situations classiques d'entretien en face-à-face.
- Les vingt-six entretiens formels avec les cinéastes engagent douze cinéastes différents, et les cinq entretiens avec des producteurs, quatre producteurs différents.
- Dans le cas des institutions, quand ces rencontres étaient liées à l'organisation de projections et de rétrospectives de films portugais en France, n'ont pas été retenues dans cette liste les nombreuses rencontres avec le Président de la Cinémathèque portugaise - Musée du Cinéma, ou son directeur adjoint (directeur des Archives Nationales des Images en Mouvement, ANIM), ou d'autres responsables de cette institution, ou encore avec des responsables du département des Relations internationales de l'Institut du Cinéma, de l'Audiovisuel ou du Multimedia (ICAM).

- Le classement est par ordre chronologique.

## *2. Rencontrer (rencontres et/ou entretiens informels)*

***Cinéastes***
*(autres que ceux mentionnés dans la 1ère liste*)*

Teresa Villaverde, janvier 1992 (Rouen)
Edgar Pêra, septembre 1992 (Gindou)
Joaquim Pinto, septembre 1992 (Gindou)
Joao Brehm, septembre 1992 (Gindou)
Ana Luisa Guimaraes, 29 juillet 1993 (Lisbonne)
Monique Rutler, 29 juillet 1993 (Lisbonne)
Antonio de Macedo, 29 juillet 1993 (Lisbonne)
Jorge Marecos, août 1993 (Lisbonne)
Teresa Villaverde, 1er août 1993 (Lisbonne)
Sergio Tréfaut, 1er août 1993 (Lisbonne)
Rita Azevedo Gomes, 8 août 1994 (Lisbonne)
Manuel Costa e Silva, 9 août 1994 (Lisbonne)
Fernando Lopes, 11 août 1994 (Lisbonne)
Joao César Monteiro, 13 octobre 1995 (Dunkerque)
Joaquim Sapinho, mars 1996 (Paris)
Fernando Matos Silva, 15 novembre 1997 (Faro)
Joao César Monteiro, 27 octobre 1998 (Lisbonne)
Manuel Mozos, 12 décembre 1998 (Porto)
Rita Azevedo Gomes, 12 décembre 1998 (Porto)
Regina Guimaraes, 13 décembre 1998 (Porto)
Serge Abramovici-Saguenail, 13 décembre 1998 (Porto)
Raquel Freire, 13 décembre 1998 (Porto)
Fernando Lopes, novembre 1999 (Dunkerque)
Antonio da Cunha Telles, novembre 1999 (Dunkerque)
Vitor Gonçalves, novembre 1999 (Turin)
Margarida Gil, novembre 1999 (Turin)
Fernando Lopes, novembre 1999 (Turin)
Manuel Mozos, novembre 1999 (Turin)
Miguel Gomes, novembre 1999 (Turin)
Raquel Freire, novembre 1999 (Turin)
Rita Azevedo Gomes, novembre 1999 (Turin)
Maria de Medeiros, février 2001 (Paris)
Vitor Gonçalves, janvier 2002 (Lisbonne)
Edgar Pêra, 24 janvier 2002 (Lisbonne)
Antonio Pedro Vasconcelos, 24 janvier 2002 (Lisbonne)
Teresa Villaverde, 26 janvier 2002 (Lisbonne)
José Nascimento, mars 2002 (Rennes)
Maria de Medeiros, mars 2002 (Rennes)
Pierre-Marie Goulet, novembre 2002 (Bruxelles)
Raquel Freire, 13 janvier 2003 (Lisbonne)
Pierre-Marie Goulet, 15 janvier 2003 (Lisbonne)
Teresa Garcia, 11 janvier 2003 (Lisbonne)
Renata Sancho, 11 janvier 2003 (Lisbonne)
Joao Pedro Rodrigues, 11 janvier 2003 (Lisbonne)
Regina Guimaraes, 18 et 19 janvier 2003 (Porto)

Serge Abramovici-Saguenail, 18 et 19 janvier 2003 (Porto)
Pierre-Marie Goulet, 1er juin 2004 (Lisbonne)
Mario Barroso, 3 juin 2004 (Lisbonne)
Teresa Garcia, 6 juin 2004 (Lisbonne)
Pierre-Marie Goulet, 8 octobre 2004 (Lisbonne)
Teresa Garcia, 8 octobre 2004 (Lisbonne)
Edgar Feldmann, 9 octobre 2004 (Lisbonne)
Fernando Lopes, 28 août 2005 (Lisbonne)
Pierre-Marie Goulet, novembre 2006 (Bruxelles)
Sergio Tréfaut, 15 mars 2007 (Lisbonne)
Catarina Mourao, 16 mars 2007 (Lisbonne)
Regina Guimaraes, 20 mars 2007 (Porto)
Serge Abramovici-Saguenail, 20 mars 2007 (Porto)

- Les rencontres et entretiens moins formels avec les douze cinéastes mentionnés dans la première liste* *(« s'entretenir »)* sont trop nombreux pour être ici recensés dans cette seconde liste.

Aux rencontres régulières qui, pour la plupart d'entre eux, ont eu lieu avec ces cinéastes à presque chacun de mes séjours au Portugal, s'ajoutent d'autres rencontres, au Portugal ou à l'étranger, dans des situations de festivals, de rétrospectives, ou de travail, situations qui sont mentionnées plus loin.

***Producteurs et membres de structures de production***
Pedro Correia Martins, août 1993 (Lisbonne)
Tino Navarro, 29 avril 1996 (Faro)
Henrique Espirito Santo, 16 novembre 1997 (Faro)
François Gonot, *Fado Filmes*, 7 octobre 2004 (Lisbonne)
Henrique Espirito Santo, 21 août 2005 (Faro)

***Monteurs(ses), ingénieurs du son, assistants de réalisation, scripte***
Valérie Loiseleux, mars 1993 (Paris), monteuse de Manoel de Oliveira
Vasco Pimentel, 1er août 1993 (Lisbonne), ingénieur du son de nombreux cinéastes
Dominique Auvray, octobre 1996 (Dunkerque), monteuse de Pedro Costa
Manuel Mozos, 29 avril 1997 (Faro), monteur de nombreux cinéastes et cinéaste
Joaquim Pinto, 29 avril 1997 (Faro), ingénieur du son de nombreux cinéastes et cinéaste
Valérie Loiseleux, 12 décembre 1998 (Porto), monteuse de Manoel de Oliveira
José Maria Vaz da Silva, 21 août 2005 (Faro), assistant-réalisateur de Manoel de Oliveira
Julia Buisel, 20 mars 2007 (Porto), script de Manoel de Oliveira

***Acteurs, actrices***
Isabel Ruth, décembre 1990 (Rouen)
Isabel Ruth, août 1991 (Lisbonne)
Inês de Medeiros, 23 février 1993 (Lisbonne)
Luis Miguel Cintra, 23 février 1993 (Lisbonne)
Vitor Norte, 29 avril 1996 (Faro)
Diogo Doria, 12 décembre 1998 (Porto)
Isabel Ruth, 12 décembre 1998 (Porto)
Isabel Ruth, novembre 1999 (Turin)
Luis Miguel Cintra, novembre 2000 (Turin)
Rita Blanco, 25 janvier 2002 (Lisbonne)

Isabel Ruth, 19 mars 2002 (Rennes)
Rita Blanco, 22 mars 2002 (Rennes)
Leonor Silveira, 19 mars 2002 (Rennes)
Maria de Medeiros, 19 mars 2002 (Rennes)
Isabel Ruth, 7 et 8 octobre 2004 (Lisbonne)
Pedro Hestnes, 8 octobre 2004 (Lisbonne)
Raul Rego, 8 octobre 2004 (Lisbonne)
Ricardo Trepa, 28 mai 2004 (Evora)
Rita Blanco, 5 juin 2004 (Lisbonne)
Beatriz Batarda, 5 juin 2004 (Lisbonne)
Laura Soveral, 23 août 2005 (Faro)
Laura Soveral, 27 août 2005 (Lisbonne)

***Responsables d'institutions liées au cinéma***
Joao Bénard da Costa, août 1990, en sa qualité de responsable, pour le cinéma, de la Fondation Calouste Gulbenkian (Lisbonne)
Eduardo Prado Coelho, avril 1990, en sa qualité de conseiller culturel, Ambassade du Portugal en France (Paris)
Eduardo Prado Coelho, décembre 1990 (Rouen)
Eduardo Prado Coelho, janvier 1992 (Rouen)
Eduardo Prado Coelho, janvier 1993 (Rouen)
Salvato Telles de Menezes, vice-président de IPACA, novembre 1993 (Amiens)
Eduardo Prado Coelho, janvier 1994 (Rouen)
Maria Manuel Lopes Ribeiro, responsable du programme européen Média au Portugal, 12 août (Lisbonne)
Filipe Boavida, directeur des services des Archives Nationales des Images en Mouvement (ANIM), 29 avril 1996 (Faro)
José Bogalheiro, directeur du Département de cinéma de l'Ecole Supérieure de Théâtre et Cinéma, 29 avril 1996 (Faro)
José Bogalheiro, directeur du Département de cinéma de l'Ecole Supérieure de Théâtre et Cinéma, 15 novembre 1997 (Faro)
Ana Costa Almeida, Présidente de l'IPACA, 17 juillet 1996 (Lisbonne)
Piedade Braga Santos, éditrice pour la Revista Camoes, Instituto Camoes, janvier 2002 (Lisbonne)
José Manuel Costa, 23 janvier 2002, adjoint du président de la Cinémathèque portugaise, en charge de l'ANIM, Archives nationales des images en mouvement (Lisbonne)
Pedro Berhan da Costa, Président de l'ICAM, 25 janvier 2002 (Lisbonne)
Leonor Silveira, en sa qualité de responsable des relations internationales, ICAM, 25 janvier 2002 (Lisbonne)
Joao Bénard da Costa, 29 janvier 2002, président de la Cinémathèque portugaise (Lisbonne)
Maria Teresa Simoes Loureiro, vice-présidente de l'ICAM, 31 mai 2004 (Lisbonne)
Leonor Silveira, en sa qualité de responsable des relations internationales, ICAM, 2 juin 2004 (Lisbonne)
Maria Teresa Simoes Loureiro, vice-présidente de l'ICAM, 4 juin 2004 (Lisbonne)

- Les très nombreuses rencontres de travail avec des responsables d'institutions (Cinémathèque portugaise, Institut du Cinéma, de l'Audiovisuel et du Multimedia, Fondation Calouste Gulbenkian), quand elles sont liées à mon activité de programmation de films portugais en France, ne sont pas recensées ici.

***Structures de distribution et de programmation de cinéma au Portugal et associations de promotion du cinéma***

Anabela Moutinho, *CineClube de Faro*, 28 avril 1996 (Faro)
Antonio Ferreira, *CineClube do Porto*, 30 avril 1996 (Faro)
Anabela Moutinho, *CineClube de Faro*, 14 novembre 1997 (Faro)
Pedro Borges, *Atalanta Filmes*, 23 mars 2001 (Lisbonne)
Ilda Castro Ferreira, *Videoteca de Lisboa*, 11 janvier 2003 (Lisbonne)
Pedro Borges, *Atalanta Filmes*, 13 janvier 2003 (Lisbonne)
Dominique Chastres, attaché audio-visuel de l'Institut Franco-Portugais, 7 octobre 2004, *Festa do cinema francês* (Lisbonne)
Rogelia Neves, assistante culturelle, Institut Franco-Portugais, 7 octobre 2004
Clémentine Mourao-Ferreira, chargée de mission, 7 octobre 2004, *Festa do cinéma francês* (Lisbonne)
Anabela Moutinho, *CineClube de Faro*, 21 août 2005 (Faro)
Antonio Reis, *Festival Fantasporto*, 21 août 2005 (Faro)
Ilda Castro Ferreira, *Videoteca de Lisboa*, 21 août 2005 (Faro)
Antonio Camara Manuel, *Festival Temps d'images*, 21 août 2005 (Faro)
Caroline Barraud, responsable de la revue *Docs.pt*, de l'Association portugaise du documentaire (*Apordoc*), 16 mars 2007 (Lisbonne)

***Ecrivains***
Eduardo Lourenço, 9 décembre 1994 (Aix-en-Provence)
Eduardo Lourenço, 24 janvier 2002 (Lisbonne)
Agustina Bessa-Luis, 21 août 2005 (Faro)

***Sociologues de la culture, historiens, historiens du cinéma portugais***
Joao Bénard da Costa, 29 mars 1993 (Paris)
Manuel Villaverde Cabral, 10 mai 1993 (Paris)
Fernando Rosas, 10 mai 1993 (Paris)
Manuel da Lucena, 11 mai 1993 (Paris)
Pierre Rivas, 12 mai 1993 (Paris)
Richard Griffiths, 12 mai 1993 (Paris)
Fernando Rosas, 28 mai 1996 (Paris)
Fernando Rosas, 3 juin 1996 (Lisbonne)
Paulo Filipe Monteiro, 30 avril 1997 (Faro)
Paulo Filipe Monteiro, 5 septembre 2001 (Lisbonne)
Maria de Lourdes Lima dos Santos, 6 septembre 2001 (Lisbonne)
Idalina Conde, 18 janvier 2002 (Lisbonne)
Joao de Melo, 18 janvier 2002 (Lisbonne)
Paulo Filipe Monteiro, 22 janvier 2002 (Lisbonne)
Eduardo Prado Coelho, 24 janvier 2002 (Lisbonne)
José Matos Cruz, 28 janvier 2002 (Lisbonne)
José Manuel Costa, 20 janvier 2003 (Lisbonne)
Augusto M. Seabra, 19 janvier 2003
José Manuel Costa, 6 octobre 2004 (Lisbonne)
Fernando Rosas, 28 avril 2004 (Nanterre)
Eduarda Dionisio, 7 juin 2004 (Lisbonne)
José Manuel Costa, 16 mars 2007 (Lisbonne)
***Critiques de cinéma et journalistes***

Lurdes Ferreira, 4 juillet 1989 (Lisbonne)
José Rebelo, 27 avril 1990 (Lisbonne)
Fernando Cabral Martins, 15 juillet 1996 (Lisbonne)
Luis Miguel Oliveira, 30 avril 1996 (Faro)
Regina Guimaraes, 30 avril 1996 (Faro)
Mario Jorge Torres, 30 avril 1996 (Faro)
Luis Miguel Oliveira, 15 novembre 1997 (Faro)
Manuel Antonio Pina, 12 décembre 1998 (Porto)
Jorge Leitao Ramos, 6 septembre 2001 (Lisbonne)
Mario Jorge Torres, 6 septembre 2001 (Lisbonne)
José Manuel Rodrigues da Silva, 23 janvier 2002 (Lisbonne)
José de Matos-Cruz, 26 janvier 2002 (Lisbonne)
Francisco Ferreira, 26 août 2005 (Lisbonne)

***Responsables institutionnels non liés au cinéma, responsables politiques, militants et témoins***

Le responsable des relations internationales, 9 février 1989, *Confédération générale des travailleurs portugais*, CGTP (Lisbonne)
Antonio Lopes Cardoso, 10 février 1989, ancien ministre de l'agriculture (Lisbonne)
La responsable des relations internationales, 10 février 1989, *Parti communiste portugais,* PCP (Lisbonne)
Almeida Martins, 4 août 1989, *Confédération des agriculteurs du Portugal*, CAP (Lisbonne)
Le directeur des services de l'information, 11 août 1989, *Parti social démocrate*, PSD, Lisbonne
Heitor Sousa e Castro, 12 août 1989, au titre du journal *Combate* (Lisbonne)
Vasco Correio Lourenço, 17 avril 1990 (Lisbonne), comme responsable de l'*Association 25 Avril* (association des capitaines d'Avril), Lisbonne
Otelo Saraiva de Carvalho, 17 avril 1990 (Lisbonne), ancien capitaine d'Avril, Lisbonne
Heitor Sousa e Castro, 25 avril 1990 (Lisbonne), au titre du journal *Combate*
José Falcao, 1997 (Saint-Denis), comme responsable de *SOS-Racismo*
Le Directeur-adjoint du *Service des Etrangers et des Frontières*, SEF, mars 2001 (Lisbonne)
Le *Haut-commissaire à l'intégration et aux minorités ethniques*, ACIME, mars 2001 (Lisbonne)
José Falcao, mars 2001, responsable de *SOS-Racismo* (Lisbonne)
Fernando Rosas, 24 janvier 2002 (Lisbonne), ancien député du *Bloc de Gauche*
José Falcao, 25 janvier 2002, responsable de *SOS-Racismo* (Lisbonne)
Mario Soares, 28 avril 2004 (Nanterre), ancien président de la République

- Certains noms ont pu apparaître sous deux qualités différentes (par exemple actrice et réalisatrice, monteur et réalisateur, ou historien et homme politique). Dans cette hypothèse, chaque nom a été rangé en fonction de la qualité qui avait un caractère central dans la rencontre concernée.

- Le classement est par ordre chronologique.

- L'absence de date précise indique plusieurs rencontres sur la période concernée.

## *3. Observer*

***Cinéastes au travail***
Manoel de Oliveira au montage de *Val Abraham*, mars 1993 (Paris)
José Alvaro Morais au montage de *Zéfiro*, juillet 1993 (Lisbonne)
Paulo Rocha au montage de *Oliveira l'architecte*, juillet 1993 (Lisbonne)
Pedro Costa au tournage de *Où gît votre sourire enfoui ?* octobre 1999 (Tourcoing)
Joao Botelho au montage (numérique) de *La femme qui croyait être président des Etats-Unis d'Amérique*, janvier 2003 (Lisbonne)
Manoel de Oliveira au tournage de *Christophe Colomb, une énigme*, 20 janvier 2007 (Porto)

***Observation de protestations de cinéastes au Portugal***

- Conférence de presse de l'Association portugaise des réalisateurs de films (APRF), 29 juillet 1993, à la Société portugaise des auteurs (Lisbonne) : Paulo Rocha, Alberto Seixas Santos, Monique Rutler, Antonio de Macedo, Ana Luisa Guimaraes

- Occupation du siège de l'ICAM à l'appel de l'Association portugaise des réalisateurs de films, 8 mai 2003 (Lisbonne) : une quarantaine de réalisateurs présents, de toutes générations, qu'il est impossible de tous nommer ici

***Festivals ou rétrospectives dont je fus un organisateur direct***

- 1ère *Semaine de cinéma portugais* de Rouen, 5/11 décembre 1990 : Paulo Rocha, Isabel Ruth, Eduardo Prado Coelho

- 2ème édition des *Journées de cinéma portugais* de Rouen, 23/25 janvier 1992 : Joao Botelho, Teresa Villaverde

- 3ème édition de la *Semaine de cinéma portugais* de Rouen, 27 janvier/2 février 1993 : Jorge Silva Melo

- 4ème édition des *Journées de cinéma portugais* de Rouen, 28/30 janvier 1994 : Alberto Seixas Santos, José Alvaro Morais, Eduardo Prado Coelho

- 5ème édition des *Journées de cinéma portugais* de Rouen, 26/29janvier 1995 : Margarida Cordeiro, Pedro Costa, Joao Bénard da Costa

- *Rétrospective Paulo Rocha*, janvier 1999, Tourcoing et Villeneuve d'Ascq : Paulo Rocha

- *Cinéma portugais, des films qui permettent la pensée*, 10-19 novembre et 27 novembre/2décembre 2002, Lille et Villeneuve d'Ascq : Joao Botelho, Pedro Costa

- *Oliveira et Syberberg*, 7 et 27 novembre 2004, Lille : Joao Bénard da Costa

    - Les noms qui figurent après la mention de chaque manifestation sont ceux des invités portugais, cinéastes ou personnalités liées au cinéma portugais, de la manifestation concernée

***Festivals ou rétrospectives dont je fus conseiller ou associé***

- Val de Marne, *L'œil vers ... le Portugal*, Rencontres cinématographiques du Val de Marne, novembre/décembre 1992.

- Nantes, avril 1994, *Semaine de films portugais*. Rencontres avec Alberto Seixas Santos, Eduardo Prado Coelho.

Une semaine de films portugais organisée à l'occasion du 20ème anniversaire du 25 avril 1974, et, en réplique des journées de Rouen en janvier 1994, faisant la part belle au cinéma ayant réfléchi le salazarisme et la chute du salazarisme

- Aix en Provence, décembre 1994, *Festival « Tous Courts »*. Rencontres avec Joao Botelho, Pedro Costa, Eduardo Prado Coelho.

Une rétrospective assez complète de l'histoire du cinéma portugais et de ses développements les plus récents

- Dunkerque, octobre 1996, *Rencontres cinématographiques* : Rencontre avec Margarida Cordeiro.

A l'intérieur d'un festival généraliste qui avait marqué antérieurement une certaine sensibilité au cinéma portugais contemporain, une rétrospective de l'œuvre d'Antonio Reis et Margarida Cordeiro, en réplique à celle de Rouen en 1995

- Paris, Tourcoing, Villeneuve d'Ascq, janvier 1999, *Rétrospective nationale Paulo Rocha* : Rencontre avec Paulo Rocha.

A l'occasion de la sortie nationale en France de *Fleuve d'Or*, organisation d'une intégrale Paulo Rocha, en partenariat du cinéma Latina à Paris, du Studio National du Fresnoy à Tourcoing et du cinéma Le Méliès à Villeneuve d'Ascq, rétrospective dont j'ai assuré la rédaction du catalogue

- Dunkerque, novembre 1999, *Festival « Une ville, un port »* : Rencontres avec Fernando Lopes, Antonio da Cunha Telles, Joao Bénard da Costa.

Dans une formule redéfinie du Festival de Dunkerque, et recentrée sur le thème « Une ville, un port », une programmation centrée sur le représentation cinématographique de la ville de Lisbonne

- Pau, avril 2001, *Rétrospective José Alvaro Morais* : Rencontre avec José Alvaro Morais.

La seule rétrospective qui ait jamais eu lieu en France de l'œuvre de José Alvaro Morais, et en présence du cinéaste

- Rennes, mars 2002, *Festival Travelling de Rennes*. Rencontres à Lisbonne avec Edgar Pera, Pedro Costa, Leonor Silveira, Paulo Rocha, Rita Blanco, Teresa Villaverde, Joao Bénard da Costa, le président de la Cinémathèque portugaise et Pedro Berhan da Costa, le président de l'ICAM.

Conseiller artistique pour la programmation de ce festival, j'en ai accompagné, en tant qu'informateur, à la fin du mois de janvier 2002, à Lisbonne, le « voyage de presse » que les organisateurs du *Festival Travelling* ont organisé dans cette ville, aux fins d'enquête sur le cinéma portugais, à l'intention de journalistes de la presse parisienne (*France-Culture*, *Télérama*) et bretonne (écrite, *Ouest-France*, et télévisuelle, *France 3*).

- *Filmer à tout prix*, Bruxelles, novembre 2002 : Rencontres avec Pedro Costa et Pierre-Marie Goulet.

Dans un festival biennal dédié au « cinéma des réalités » et au genre dit documentaire, un rassemblement de films portugais élargi à la fiction

***Festivals, rétrospectives, colloques universitaires, séminaires dont je fus un intervenant (conférence, participation et/ou animation de table-ronde)***

***1. au Portugal***

- Faro, *Da Vida dos Filmes, dos Filmes da Vida*, Cineclube de Faro, 29 et 30 avril 1997 : Rencontres avec 18 professionnels du cinéma portugais

Dans le cadre de la commémoration du centenaire du cinéma au Portugal, autour de cinq tables rondes engageant tous les aspects de la chaîne cinématographique (produire, former, réaliser, diffuser, critiquer), dix-huit professionnels du cinéma portugais et deux invités étrangers

- Faro, *La poésie de la terre. Hommage à Antonio Reis et Margarida Cordeiro,* Cineclube de Faro, 14/16 novembre 1997 : Rencontres avec Margarida Cordeiro, Fernando Lopes, Joao Bénard da Costa, José Manuel Costa, Henrique Espirito Santo, Fernando Matos Silva, José Bogalheiro, Camacho Costa, Vitor Gonçalves,

notamment, réunis, parmi d'autres professionnels et amis, pour le premier hommage portugais après la mort d'Antonio Reis en septembre 1990

- Lisbonne, 23 janvier 2002, *Mastère Communication, culture et technologies de l'information,* ISCTE, *Université nouvelle de Lisbonne*

- Lisbonne, 8 mai 2003, *Centre d'Etudes de la communication et des langages,* Faculté de Sciences sociales et humaines, *de Université nouvelle de Lisbonne*

- Evora, 26/29 mai 2004, *Culturas, Metaforas e Mestiçagens*, Université d'Evora: un colloque de philosophie, accueillant en son sein une session « Le cinéma, les images », avec, pour intervenants, pour cette session consacrée au cinéma, le cinéaste Manoel de Oliveira, et Joao Bénard da Costa, président de la Cinémathèque portugaise

- Lisbonne, 7 octobre 2004, *Festa do Cinema Francês*, Institut Franco-portugais de Lisbonne : au coeur d'une manifestation de promotion du cinéma français au Portugal, un hommage spécial à l'actrice Isabel Ruth, dont le travail et la vie traverse le cinéma portugais depuis 1962

- Faro, 20/26 août 2005, *Hommage à José Alvaro Morais*, Faro 2005, capitale de la culture : une rétrospective intégrale de l'œuvre du cinéaste et, un an et demi après sa mort, le premier hommage portugais à son œuvre, en présence d'une quarantaine de professionnels ayant, à divers titres, travaillé avec lui, et d'amis, ayant pour l'essentiel contribué au livre « José Alvaro Morais » édité pour l'occasion

- Vila Real de Tras-Os-Montes, 14/20 mars 2007, Colloque international *Littérature, cinéma et multiculturalisme dans le monde lusophone.*

***2. hors du Portugal***

- *Rétrospective de cinéma portugais, 1970-1999*, Festival de Turin, novembre 1999 : plus d'une vingtaine de réalisateurs portugais présents, et réunis dans une table-ronde s'efforçant de rendre compte de la diversité générationnelle du cinéma portugais, à l'occasion d'une des plus grandes et des plus approfondies rétrospectives de cinéma portugais après celle du Centre Georges Pompidou, à Paris, au printemps 1982

- *Festival Travelling, « Lisbonne »,* Rennes, 18/25 mars 2002 : une grande rétrospective d'introduction au cinéma portugais, qui réunit, dans une table-ronde dont j'étais en charge de l'animation (« Le cinéma portugais, du cinema novo à la nouvelle génération »), Paulo Rocha, Joao Bénard da Costa, Maria de Medeiros, Isabel Ruth et Leonor Silveira. Autres présents au titre du cinéma portugais : Rita Blanco, José Nascimento.

- *Nouvelles images du cinéma portugais*, Université de Lyon 2, 17 et 18 mars 2005 : Joao Mario Grilo, cinéaste, mais invité ici en tant que professeur de cinéma à l'Université nouvelle de Lisbonne. Un colloque universitaire s'efforçant d'évaluer la situation présente du cinéma portugais

***Observation d'autres situations hors du Portugal***

- Rencontres cinématographiques du Val de Marne, *L'œil vers ... le Portugal*, novembre 1992

- Rencontres de Gindou, septembre 1992 : Edgar Pera, Joaquim Pinto, Joao Brehm

- *Table-ronde sur le cinéma portugais*, Le Latina, Paris, février 1994

- *Table-ronde sur le cinéma portugais*, Saint-Denis, 6 mai 1994 : Jorge Silva Melo, Teresa Villaverde, Maria de Medeiros, Eduardo Prado Coelho

- *Table-ronde sur le cinéma portugais*, Amiens, novembre 1994 : Jorge Silva Melo

- *Rencontres cinématographiques* de Dunkerque, octobre 1995 : Joao César Monteiro

- *90 ans de Manoel de Oliveira*, Porto, décembre 1998 : de nombreux invités, cinéastes et autres membres du milieu cinématographique portugais et international lié au cinéma portugais (cinéastes amis de Manoel de Oliveira, comme Jean Rouch et Marceline Loridan ; responsables d'institutions culturelles et de festivals ; membres de la critique française de cinéma)

- *Retrospective Manoel de Oliveira*, Festival de Turin, novembre 2000 : Manoel de Oliveira, Luis Miguel Cintra, Leonor Silveira, Leonor Baldaque (acteurs), Joao Bénard da Costa

- *Retrospective Manoel de Oliveira*, Centre Georges Pompidou, décembre 2001 - janvier 2002 : Manoel de Oliveira, Pedro Costa, Paulo Branco, Joao Bénard da Costa. La dernière grande rétrospective de l'œuvre de Manoel de Oliveira, en réplique directe de celle de Turin l'année d'avant.

## *4. Séquences et lieux de l'enquête*

- Lisbonne, 3 février /11 février 1989

*Enquête 1 sur le processus d'intégration européenne du Portugal (rencontres, contacts institutionnels, documentation)*

- Lisbonne, 29 juin/11 août 1989

*Cours d'été de langue portugaise pour étrangers, Université Classique de Lisbonne*
*Visionnements de films à la Cinémathèque portugaise et à l'Université Classique*
*Enquête 2 sur l'intégration européenne du Portugal (rencontres, entretiens avec des responsables d'institutions, partis et syndicats, documentation)*

- Lisbonne, 14 avril/28 avril 1990

*Colloque « Le 25 avril revisité par les médias internationaux », 17/19 avril 1990*
*Premiers contacts avec les principales institutions liées au cinéma*
*Préparation 1 de la Semaine de cinéma portugais de décembre 1990 à Rouen*

- Lisbonne, 27 août/8 septembre 1990

*Visionnements de films à l'Institut Portugais du Cinéma et à la Cinémathèque portugaise, rencontres avec Paulo Rocha*
*Préparation 2 de la Semaine de cinéma portugais de décembre 1990 à Rouen*

- Lisbonne, 8 juillet /21 juillet et 1er/2 août 1991

*Visionnements de films, rencontres avec Joao Botelho*
*Préparation des journées de cinéma portugais de Rouen de janvier 1992*
– et du 22 au 31 juillet 1991, *Séminaire de sociologie rurale au département d'économie et de sociologie à l'Université de Tras-Os-Montes e Alto Douro*, Vila Real de Tras Os Montes

- Lisbonne, 8 juin/14 juin 1992

*Etablissement de contacts avec l'ISCTE en vue de la création d'un réseau Erasmus-Socrates avec l'Université des Sciences et Technologies de Lille*
*Rencontres avec des cinéastes*
*Préparation 1 des journées de cinéma portugais de Rouen de janvier 1993*

- Lisbonne, 12 juillet/19 juillet 1992

*Visionnements de films, rencontres institutionnelles et avec des cinéastes*
*Préparation 2 des journées de cinéma portugais de Rouen de janvier 1993*

- Lisbonne, 21 février/28 février 1993

*Enquête en Alentejo, avec un collègue sociologue, ruraliste, de l'ISCTE, Université de Lisbonne, dans une coopérative agricole maintenue après l'échec du mouvement d'occupation des terres*
*Rencontres avec des cinéastes*

- Lisbonne, 24 juillet /3 août 1993

*Visionnements de films, rencontres avec des cinéastes*
*Enquête sur la protestation des cinéastes de l'APRF sur le projet de nouvelle loi du cinéma*
*Préparation des journées de cinéma portugais de Rouen de janvier 1994*

- Lisbonne, 6 août/13 août 1994

*Visionnements de films, rencontres avec des cinéastes*
*Préparation des journées de cinéma portugais de Rouen de janvier 1995*

- Porto et Lisbonne, 30 mai/4 juin 1996

*Remise au Rectorat de l'Université de Porto, par le Président de la République du Portugal, Jorge Sampaio, de la Mention d'honneur du Prix 1996 de la Fondation Casa de Cultura de Lingua Portugues*
*Rencontre avec Manoel de Oliveira à Porto*
*Diverses rencontres à Lisbonne*

- Lisbonne, 14 juillet/18 juillet 1996

*Diverses rencontres à Lisbonne*
- et du 7 au 13 juillet 1996, *Congrès de l'Association Internationale des Sociologues de Langue Française, AISLF*, Université d'Evora

- Faro, 28 avril/4 mai 1996

*Conférence dans le cadre des Journées « DVDF-DFDV : Da vida dos filmes, dos filmes da vida », Centenaire du cinéma au Portugal, CineClube de Faro :* « A propos de la réception du cinéma portugais en France »
*Rencontres avec des cinéastes, des producteurs et des acteurs à Faro*

- Faro, 14/16 novembre 1997

*Intervention à la table-ronde sur l'œuvre d'Antonio Reis et Margarida Cordeiro, dans le cadre de l'hommage posthume à Antonio Reis, « La poésie de la terre », organisé par la Cinémathèque Portugaise (« La Cinémathèque portugaise à Faro ») et le CineClube de Faro*
*Rencontres avec des cinéastes, des producteurs et des acteurs à Faro*

- Lisbonne, 25 octobre/2 novembre 1998

*Mission d'enseignement Socrates-Erasmus à l'Institut Superieur de Sciences du Travail et de l'Entreprise, ISCTE, Université de Lisbonne*
*Rencontres avec des cinéastes, entretiens avec Paulo Rocha à Lisbonne*

- Porto, 11 décembre/13 décembre 1998

*Invitation par la Cinémathèque Portugaise à la Commémoration des 90 ans de Manoel de Oliveira*
*Rencontres avec des cinéastes à Porto*

- Lisbonne, 19 mars/26 mars 2001

*Mission CNRS d'enquête sur l'immigration et la politique de régularisation des sans-papiers au Portugal*

- Lisbonne, 2 septembre 2001/9 septembre 2001

*Visionnement de films, rencontres avec des cinéastes et réalisation d'entretiens à Lisbonne*

- Lisbonne, 5 janvier/31 janvier 2002

*Séjour de recherche au Centre de Documentation de la Cinémathèque Portugaise, avec bourse de recherche du Centre Culturel de la Fondation Calouste Gulbenkian, Paris*
*Rencontres avec des cinéastes à Lisbonne et à Porto*

*Conférence pour le Mastère de Communication, culture et techniques de l'information, à l'Institut Supérieur de Sciences du Travail et de l'Entreprise, Université de Lisbonne : « Analyse d'une expérience d' intervention sur le cinéma portugais en France »*

- Lisbonne, 10/23 janvier 2003

*Fête d'inauguration de la Cinémathèque Portugaise agrandie et rénovée, et programmation spéciale autour de Pedro Costa*
*Enquête centrée sur la situation créée par la crise de l'Institut du Cinéma, de l'Audiovisuel et du Multimedia (novembre 2002) et le projet de réforme du financement du cinéma : entretiens avec Manoel de Oliveira et Abi Feijo à Porto, avec d'autres cinéastes et des producteurs à Lisbonne*

- Lisbonne, 6/10 mai 2003

*Conférence à l'Université Nouvelle de Lisbonne, Centre d'études de la communication et des langages :* « Le cinéma portugais, une invention française ? »
*Rencontres et entretiens avec des cinéastes à Lisbonne*

- Evora et Lisbonne, 26 mai/ 8 juin 2004

*Communication à la table-ronde du 28 mai, « As imagens e o cinema », avec Manoel de Oliveira, Joao Bénard da Costa et François Laplantine, dans le Colloque international Culturas, metaforas e mestiçagens, Université d'Evora :* « Pays à pays. Le Portugal et le Cap-Vert de Pedro Costa »
*Rencontres avec Manoel de Oliveira à Evora et avec d'autres cinéastes à Lisbonne*

- Lisbonne, 4/11 octobre 2004

*Intervention dans l' « Hommage à Isabel Ruth », Festa do Cinema francês, Institut Franco-Portugais de Lisbonne :* « Isabel Ruth et le cinéma portugais ».
*Visionnements de films, rencontres avec des cinéastes à Lisbonne*

- Faro et Lisbonne, 20 août/31 août 2005

*Intervention dans l' « Hommage à José Alvaro Morais », Faro 2005 capitale de la culture :* « José Alvaro Morais, portugais, cinéaste moderne »
*Rencontres avec des cinéastes et des acteurs à Faro puis à Lisbonne*

- Lisbonne, 14/17 mars 2007

*Enquête sur la situation du cinéma documentaire au Portugal (Lisbonne)*
*Avant-première de* « Belle toujours », *de Manoel de Oliveira, à la Cinémathèque Portugaise*
*Rencontre avec Manoel de Oliveira à Porto, et avec d'autres cinéastes à Porto et Lisbonne*

# Annexe 2

## Le « cartooniste » Luis Afonso et la préoccupation du Portugal

### Une expression artistique singulière, par le dessin humoristique de presse, de la pratique, finalement très portugaise, de distance critique et désenchantée au pays

Dans un entretien donné en mai 1979[1], le cinéaste José Alvaro Morais faisait cette déclaration sur les traits « nationaux » du cinéma portugais :

*« Je pense que, dans le cinéma fait par les portugais, existent des films qui laissent transparaître une attitude désenchantée, parfois profondément sceptique et parfois quasi-soumise, dans sa relation aux destinées de cette 'patrie'.*

*Et cette attitude est portugaise depuis plus d'un siècle, de ce temps où il n'y avait pas encore de cinéma. De telle manière qu'elle ne peut être considérée comme un défaut. C'est une caractéristique de 'peuple', peut-être un symptôme majeur de sagesse. Et je ne sais si c'est par coïncidence, ces films sont les films portugais que j'aime le plus.*

*Je pense aussi que, d'un autre côté, ce scepticisme est, à tous les niveaux, le principal facteur d'empêchement à ce que certains efforts solitaires parviennent à transformer le cinéma portugais en une cinématographie qui ait quelque succès ».*

*« Une attitude désenchantée, parfois profondément sceptique, ... dans sa relation aux destinées de cette 'patrie' »* : c'est exactement ce qu'expriment les dessins que donne, depuis 1993, dans le quotidien lisboète *Publico*, puis également, à partir de 2001, dans le supplément hebdomadaire *Publica* de ce même journal, le « cartooniste » Luis Afonso.

Dans la seconde série de dessins (*Publica*, de grands formats A4 en couleur), le dessinateur ne se donne pas de contraintes particulières.

Il s'en est donné, par contre, quand il a inventé la forme qui serait, sans plus jamais varier, celle des dessins de la première série, pour *Publico* : un dessin en format carré, à quatre temps, autour d'un comptoir de bar, où se croisent (en nombre variable) des personnages, dont, derrière le comptoir, le cabaretier. Et un titre, donc : « Bartoon ». Au cœur du « bartoon », une conversation à partir des nouvelles du moment, qu'elles viennent des journaux de la presse écrite ou de la radio.

La forme est invariable. Et *« la matrice initiale est extrêmement réduite (...). Le code communicationnel est extrêmement faible et fait de discrètes marques quasi subliminales. La réalité est concentrée et épurée à travers sa médiation discursive »*, écrit Eduardo Prado Coelho dans sa préface à l'album sélectionnant dix ans de dessins de « Bartoon » : *« elle existe dans la mesure où elle est dite, commentée, transformée en lieux communs. Le travail de Luis Afonso est un travail sur les lieux communs de la vie collective »*[2].

---

[1] Entretien de José Álvaro Morais, autour de son film *Ma Femme Chamada Bicho*, avec João Lopes et José Camalho, pour le quotidien *Diario de Notícias*, Lisbonne, 24 mai 1979.

[2] Eduardo Prado Coelho, « Whisky duplo, por favor ! », préface à *10 Anos Bartoon*, Luis Afonso, *Publico* et Dom Quixote, Lisbonne, 2003.

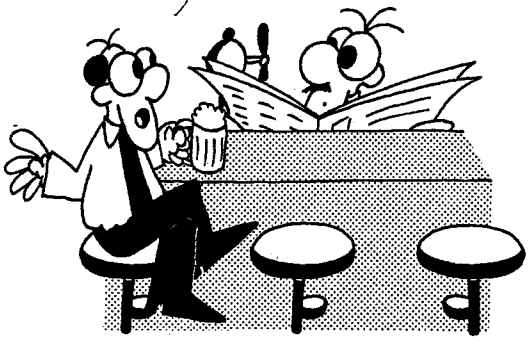
PARA O NOVO GOVERNO, A SITUAÇÃO DO PAÍS É UM FILME NEGRO.



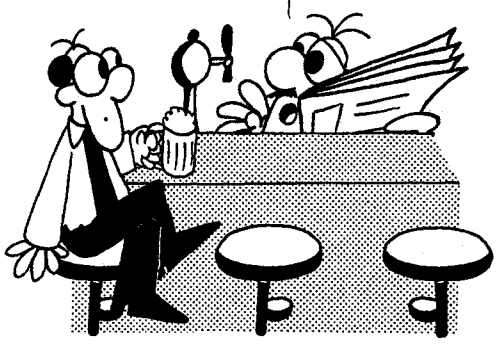
PARA O PS, É UM FILME COR-DE-ROSA.



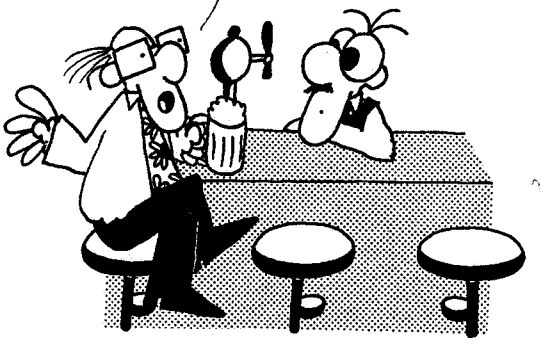
E QUE ACHAM OS PORTUGUESES?



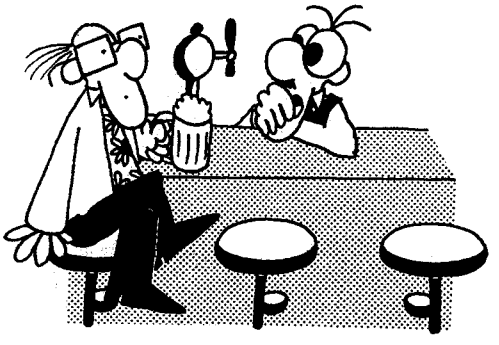
NÃO SE INTERESSAM MUITO POR CINEMA...



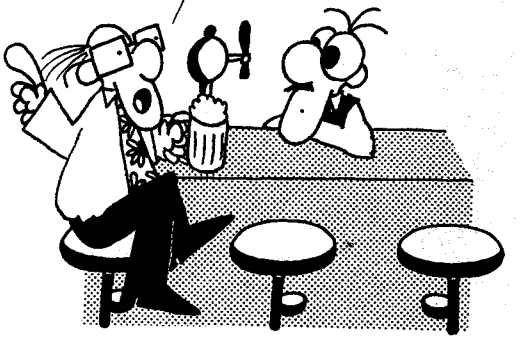
A GOVERNAÇÃO DO PS ERA DIÁLOGO, DIÁLOGO E MAIS DIÁLOGO.



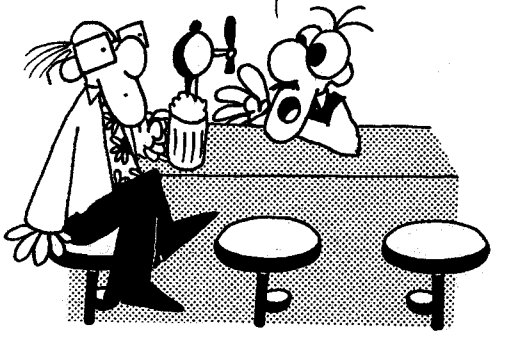
ESTOU A VER.



O PSD TROUXE UMA GOVERNAÇÃO COM MUITA ACÇÃO, MUSCULADA.



É COMO SE TIVÉSSEMOS SAÍDO DE UM FILME DO MANOEL DE OLIVEIRA E ENTRADO NUM DO STALLONE...



Mais ce n'est pas un travail sur les lieux communs de n'importe vie collective. Cette vie collective est la vie portugaise, ceci dit sans minorer la portée universelle de ces dessins, qui savent se soucier de l'état de la politique, de l'état de la culture, de l'état du monde ... C'est un travail qui porte, sans cesse, une préoccupation du Portugal, dans les termes relevés plus haut dans les propos de José Alvaro Morais.

Et ce qu'on entend les portugais, si souvent, dire à propos du Portugal, en manifestant de manière si répandue cette distance à la fois autocritique et désenchantée, est tellement exprimé et concentré dans les traits si économes d'effets, des dessins de Luis Afonso qu'il n'y a selon moi nul hasard à ce que ce professeur d'école, qui mène une vie retirée à Serpa, une bourgade de l'Alentejo, éloignée de Lisbonne, ait fini par se retrouver aussi le « cartooniste » d'un des principaux quotidiens du pays, en même temps que son « bartoon » soit désormais si attendu, chaque matin, par ce même pays.

C'est ce « trait national », non plus lisible dans les films portugais, mais lisible dans les dessins de Luis Afonso, qui peut conduire à en réunir et à en commenter une petite sélection ici, en annexe, et en appui, des réflexions qui ont précédé.

Suit donc la présentation et le commentaire de neuf dessins, sept dessins issus de l'album *Sociedade recreativa* (dessins de *Publica*) et deux dessins issus de l'album *10 anos – Bartoon* (dessins du *Publico*). Ce sont, dans l'ensemble des dessins rassemblés dans ces deux volumes du dessinateur, les deux dessins qui engagent une idée du cinéma portugais ou de la relation que les portugais ont au cinéma. On commencera par eux.

## 1. Les deux dessins évoquant le cinéma au Portugal (issus de l'album *10 anos Bartoon*, 2003)

Les deux dessins, qui se rapportent à la situation politique issue de la victoire, aux élections législatives de mars 2002, d'une majorité parlementaire de droite (coalition PSD-PP), et de la défaite du parti socialiste, se situent aux lendemains de ce changement de gouvernement. L'un pose que « les portugais ne s'intéressent pas beaucoup au cinéma ». L'autre oppose le cinéma de parole de Manoel de Oliveira au cinéma d'action venu d'Amérique. Ces deux dessins sont reproduits ici, pages précédentes.

- **Dessin n°1 : *« les Portugais ne s'intéressent pas beaucoup au cinéma »***

Dialogue entre le patron du bar [1] et un client [2] :

- [1] (le nez dans le journal) *« Pour le nouveau gouvernement, la situation du pays est un film noir.*
- [1] *Pour le PS, c'est un film rose.*
- [2] *Et que pensent les Portugais ?*
- [1] *Ils ne s'intéressent pas beaucoup au cinéma ... ».*

- **Dessin n°2 : *« un film d'Oliveira et un film de Stallone »* (2002)**

Dialogue entre un client, l'intellectuel à lunettes et à cravate à fleurs [1], et le patron du bar [2] :

- [1] *« Le gouvernement du PS, c'était dialogue, dialogue et encore plus de dialogue*
- [1] *Le PSD a apporté un gouvernement avec beaucoup d'action, musclée.*
- [2] (réfléchissant) *Je vois.*
- [2] *C'est comme si nous étions sortis d'un film de Manoel de Oliveira et entrés dans un film de Stallone ».*

## 2. *« Le Portugal dans son meilleur »*. Analyse d'une sélection de sept dessins (issus de l'album *Sociedade recreativa*, 2005)

Dans son album *Sociedade recreativa* [Société récréative], qui réunit des dessins publiés, entre mai 2001 et mars 2005 dans le supplément hebdomadaire *Publica* du quotidien *Publico*, on retiendra quelques dessins emblématiques de la « préoccupation du Portugal » que manifeste Luis Afonso dans l'ensemble de son oeuvre dessinée.

Le sculpteur Joao Cutileiro valide cette constance de la préoccupation du Portugal en écrivant à la fin de sa préface (février 2005) à cet album :

*« Tous les dimanches je cours au kiosque pour ouvrir le* Publica *et voir le vrai :* 'Le Portugal dans son meilleur' ».

- **Le sentiment du retard de développement (Dessin n°3 : *« Simulador de pais desenvolvido »*)** (Page 67 de l'album, 10 octobre 2004 – dessin d'ailleurs retenu pour la couverture de l'album – dessin ici non reproduit)

Quatre personnages forment une file d'attente devant une grande sphère, nommée « Simulateur de pays développé », dans laquelle on peut entrer pour le prix d'un euro. Une pancarte vante l'intérêt de l'expérience consistant à pénétrer dans la sphère : *« Pour seulement un euro, vivez 5 minutes dans un pays où les choses fonctionnent. Une expérience inoubliable ! »*.

Ce dessin donne toute sa force à un sentiment très partagé et souvent exprimé au Portugal : celui d'« un pays où les choses ne fonctionnent pas », ce pays qu'on nomme pudiquement « semi-périphérique » dans la presse, euphémisme qui permet de ne pas y écrire qu'il n'est que « semi-développé ». Ce sentiment est renforcé par l'expérience que font à l'étranger et que rapportent au Portugal, où ils reviennent fréquemment, les Portugais qui se sont expatriés en France, en Allemagne ou en Suisse, ou ailleurs[3].

D'autres dessins de l'album déclinent ce thème, mais nous ne les commentons pas ici : la pesanteur de l'accueil des usagers aux guichets de l'administration (dessin du 3 mars 2002), la sous productivité du travail dans les bureaux (2 juin 2002), la corruption administrative (18 mai 2003), la délinquance « en col blanc » (6 octobre 2002, 14 décembre 2003), l'inefficience gaspilleuse de l'Etat (29 juin 2003), la banalisation de l'évitement des impôts par les contribuables (20 janvier 2002, 10 novembre 2002, 9 novembre 2003), la tragique impuissance bureaucratique contre des maux réels et « structurels » du pays, comme les grands incendies estivaux (8 août 2004) ou la sur-mortalité routière (et l'alcoolémie au volant), qui singularise le Portugal par rapport aux autres pays d'Europe (20 mai 2001, 2 décembre 2001, 14 juillet 2002, 27 octobre 2002[4]).

---

[3] Je peux en donner l'exemple de la première réaction de la lectrice (portugaise) de portugais de l'Université de Rouen (elle venait d'arriver du Portugal sur ce poste, et de s'embarquer dans la fondation de l'association *Cineluso, pour la connaissance du cinéma portugais*, et des *Journées de cinéma portugais de Rouen*), à l'arrivée, qui fut extrêmement rapide, des lettres de réponse de l'administration locale, régionale et étatique françaises à la présentation de notre projet et à nos demandes de subvention pour notre première *Semaine de cinéma portugais* : *« Dans ce pays, les choses marchent ! »*. Réaction renforcée par rapport à la lenteur relative de la réponse des administrations publiques portugaises, qu'il fallut plutôt rencontrer directement (ce qui ne fut pas le cas des françaises) pour attirer leur attention sur notre projet et sur son intérêt.

[4] Où il est tout de même dit que « le conducteur portugais » cumule la délicatesse de l'éléphant, le discernement de la poule, la modération du perroquet, la sympathie du crocodile et le calme du moustique.

**Une vision désenchantée, sceptique, et quelquefois irrémédiablement pessimiste, du destin du Portugal (dessins n°4, n°5, n°6, n°7 et n°8) :**

Tous ces dessins, à une exception (le n°3[5]), détournent un mode de représentation du pays, qu'il s'agisse du drapeau national ou de son territoire, sous la forme de sa carte géographique. Notons qu'il s'agit bien du Portugal de l'après-1974, irrémédiablement réduit à son rectangle continental (et même délesté de ses îles atlantiques, qui n'apparaissent pas dans les dessins de Luis Afonso).

- **Dessin n°4, le ver est dans le fruit (du pays)**

(Page 43 de l'album, 22 juin 2003 – dessin ici non reproduit)

Une pomme aux couleurs du drapeau national. Mais sept vers (sept, même pas un seul !) sont déjà dans le fruit.

Pessimisme fondamental sur le destin du pays.

- **Dessin n°5 : « Il y a aussi de bonnes choses au Portugal ! »**

(Page 50 de l'album, 2 novembre 2003 – dessin ici non reproduit)

Deux personnages masculins conversent sur un banc, deux Portugais de Luis Afonso. Dialogue entre [1] et [2]:

- [1] *« Je ne comprends pas cette dépression qui s'est abattue sur le pays. Il y a aussi de bonnes choses au Portugal !*
- [2] *Quoi, par exemple ?*
- [1] *Bien, ... voyons ...*

(Hésitation).

- [1] *... le climat.*

Un orage déchire le ciel, avec pluie et éclairs. Les deux personnages lèvent les yeux au ciel.

- [1] *... Par moments, le climat ».*

- **Dessin n°6, « A la recherche du côté positif du Portugal »**

(Page 60 de l'album, 30 mai 2004 – **dessin reproduit pages suivantes**)

Le Portugais (le Portugais des dessins de Luis Afonso), revêtu du costume et armé de la loupe de Sherlock Holmes, soulève le tapis du territoire national : il est *« à la recherche du côté positif du Portugal ».*

Notons qu'il n'y trouve rien, sinon l'ombre du tapis soulevé.

- **Dessin n°7, le pays comme piste (autiste) d'autos-tamponneuses**

(Page 56 de l'album, 4 janvier 2004 – dessin ici non reproduit)

Le territoire national, cette fois, n'a plus la platitude du tapis. Le territoire national est creusé de sorte à ménager des rebords qui le séparent de l'extérieur, un extérieur indistinct qui rendent anonymes et absentent aussi bien l'Espagne que l'Océan atlantique, de sorte qu'il n'est même plus, strictement, le *« jardim bem plantado à beira-mar »* (« le jardin bien planté, au bord de la mer »), où les Portugais sont censés, se contentant de peu, couler des jours

---

[5] Celui-ci est plus proche, dans sa forme, du schéma classique des dessins de Luis Afonso dans les « bartoons » : la conversation.

insouciants : il est devenu, de manière plus autiste encore, une piste d'auto-tamponneuses, ce jeu de fêtes foraines dans lequel on peut tourner sans fin, soit dans l'insouciance, soit dans l'agressivité ou dans l'hystérie qu'autorise le jeu, puisque « ce n'est qu'un jeu ».

Le téléphone portable est évidemment présent chez ces « automobilistes-tamponneurs », puisque, selon Luis Afonso (dans un dessin antérieur de la série des « Bartoons » du *Publico*), *« en bref, chaque téléphone portable aura son portugais »*.

Il ne s'agit pas ici que de la désastreuse réputation des automobilistes portugais, ni que de la croissance formidable du parc des voitures neuves au Portugal dans les années « européennes » (au prix d'un endettement considérable des ménages), mais d'une vision entière du pays. Mais le « jeu », « puisque ce n'est qu'un jeu », pourrait bien y être celui de l'ivresse, à crédit, d'une consommation marchande.

- **Dessin n°8 : Zé Povinho, sur le radeau « Portugal », perdu sur l'océan**

(Page 75 de l'album, 27 février 2005 - **dessin reproduit pages suivantes**)

Le territoire national est devenu un précaire radeau de rondins de bois, qui flotte sur une mer, laiteuse, sans vagues, car sans vent. Sur le radeau, au pied d'un mât de fortune qui accueille un drapeau national un peu fatigué, et sans aucun autre apparat et aucune autre ressource que lui-même, Zé Povinho guette l'horizon, d'où on se doute qu'il ne voit rien venir.

***Zé Povinho***

Zé Povinho (en portugais, littéralement, « povinho » signifie « petit peuple », et « Zé » est le diminutif sympathique pour « José », Joseph, un des prénoms masculins les plus courants au Portugal) est un personnage venu de la caricature portugaise du 19ème siècle, qui y symbolise le peuple portugais, par le truchement de l'homme du peuple portugais. Ce personnage a été inventé par Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), principal caricaturiste du siècle, dans les pages de *A Lanterna Magica*, où il surgit dans un dessin du 12 juin 1875, date à partir de laquelle il ne quitte plus l'œuvre dessinée de cet auteur[6].

Et pour lui survivre, jusqu'à aujourd'hui, dans la mémoire collective, comme le montre l'usage qu'en fait Luis Afonso, avec, de Bordalo à Afonso, des points de continuité.

Dans une analyse des dessins que Rafael Bordalo Pinheiro consacre à la réaction patriotique et nationaliste à l'Ultimatum britannique de 1890[7] (« O nacionalismo em Bordalo », *Publico Magazine*, 22 avril 1990), Joao B. Serra conclut que *« le Zé Povinho que Bordalo choisit comme acteur des scènes de la vie nationale oscille en permanence entre la frontalité et l'insoumission, d'un côté, et l'esprit de calcul et la malléabilité, de l'autre. Dans cette contradiction se tisse une espèce de théorie du caractère portugais, où le volontarisme patriotique cède vite le pas au fatalisme et la méfiance dans ses propres capacités »*[8].

---

[6] Sur le caricaturiste, un travail de référence est celui de l'historien d'art José-Augusta França : *Rafael Bordalo Pinheiro*, Lisbonne, 1980.

[7] « Frontières nationales », 1ère partie, « Le récit du Portugal comme nation », pages 141 et suivantes.

[8] Dans cet article, Joao B. Serra étudie les dessins que publie Bordalo Pinheiro, à son retour de l'Exposition universelle de 1889 à Paris (il était chargé de la décoration du pavillon portugais au Quai d'Orsay) dans la revue *Pontos nos ii* (« Les points sur les ii ») de janvier et février 1890, dont certains suppléments sont entièrement consacrés à la crise de l'Ultimatum, et d'un dessin de « conclusion » en mai 1890.

On retrouve ce fatalisme et ce mépris de soi, ce que le portugais nomme « autopiedade » (et l'anglais, dans une correspondance littérale, « self-pity »), dans des situations et chez les personnages imaginés par Luis Afonso.

***Un exemple littéraire de la métaphore du pays en radeau errant***

Quant à la métaphore du pays en radeau, il en existe un exemple d'un exemple d'usage artistique dans la littérature portugaise contemporaine : c'est « Le radeau de pierre », roman de José Saramago (*A Jangada de Pedra*, Lisbonne, 1986 – en français, *Le radeau de pierre*, Paris, Le Seuil, 1990).

José Saramago y imagine que, à la suite d'un cataclysme qu'aucun sismographe n'a enregistré, la péninsule ibérique se détache de l'Europe, dans un grand mouvement géophysique qui affecte les Pyrénées, et se met à dériver comme un « radeau de pierre » le long de l'océan.

Chez Saramago, ce n'est donc pas le Portugal solitaire qui entre en errance maritime, mais l'ensemble de la péninsule ibérique :

*« Les journaux du monde entier publièrent, certains sur toute la largeur de la première page, la photographie historique qui montrait la péninsule, qu'il conviendrait peut-être d'appeler île, au milieu de l'océan, tranquille, et qui maintenait au millimètre près sa position par rapport aux points cardinaux qui gouvernent et orientent l'Univers, Porto toujours au nord de Lisbonne, Grenade au sud de Madrid depuis que Madrid existe, et le reste correspondant à la même conformité ».*

Précédée de l'exergue « tout futur est fabuleux », et ainsi habillée comme une prophétie, c'est une prise de position « ibériste » de l'écrivain contre le choix que le Portugal vient de faire, après 1974, de « se faire européen », et contre l'euphorie et les illusions qui saluaient au Portugal le nouveau destin du pays comme « membre de la Communauté européenne ».

Saramago relance, avec son roman, cette idée de l'union ibérique qui n'a jamais totalement disparu dans une fraction des élites portugaises[9].

***La mer n'est plus portugaise***

Mais le drame qui se joue dans ce dessin pathétique de Luis Afonso, où le radeau à la dérive a remplacé les caravelles et les nefs des Découvertes en manoeuvre, et où Zé Povinho manque à former un équipage, c'est qu'on devine que la mer n'est plus « portugaise » ...

... comme des historiens ont pu dire qu'au 15ème siècle, pendant un temps, « l'Océan indien a été portugais », ou comme Fernando Pessoa a pu écrire en 1918 dans *Mensagem* (publié en 1934) :

*« Et à l'immense et possible océan*
*Ces Quines, que tu vois ici, démontrent*
*Que la mer achevée est grecque ou bien romaine :*
*Portugaise est la mer sans fin »*[10].

---

[9] Cette question de l'ibérisme a été nommée à propos des choix géopolitiques que le Portugal eut à faire au milieu du 19ème siècle, dans la 1ère partie, au chapitre « Frontières nationales ».

[10] Fernando Pessoa, *Message* [*Mensagem*, 1934], Edition bilingue, José Corti et Unesco, Paris, 1988, trdauction de Bernard Sésé, poème « Padrao » du 13 septembre 1918. « Mer portugaise » est aussi le titre de la deuxième partie de *Message*, qui en compte trois (« Blason », « Mer portugaise », « Le roi caché »).

**« Patriotisme » de la Coupe d'Europe de football 2004 et crise politique (dessin n°9)** (Page 61 de l'album, 20 juin 2004 – dessin ici non reproduit)

J'ajoute le commentaire de ce dessin, en illustration et en prolongement de ce qui a été dit au chapitre « Le récit du Portugal comme nation », à la rubrique « le drapeau national »[11] sur la conjoncture d'opinion particulière que constitua, au Portugal, en mai et juin 2004, la coupe d'Europe de football. Ce dessin est issu de cette conjoncture, dont il témoigne directement.

***Patriotisme de football et faux civisme***

Un automobiliste éméché, dont le véhicule est orné du drapeau national, et qui cumule dans le même temps cinq fautes de comportement (conduite en état d'ivresse, excès de vitesse, non-respect d'un passage piétons, jet de mégot sur la voie publique et usage au volant du téléphone portable) déclare à son interlocuteur téléphonique : *« Et comme je te dis, même si le Portugal ne gagne pas la Coupe, hips, grâce à l'Euro 2004 nous avons découvert un énorme amour pour la patrie, hips, et nous sommes devenus civiquement beaucoup plus attentifs et participatifs ».*

Dans ce dessin, assez caractéristique du reste de l'œuvre dessinée de Luis Afonso par sa dénonciation des hypocrisies sociales (ici, le faux patriotisme et le vrai incivisme du supporter de la Coupe d'Europe de football), la sphère armillaire (instrument rationnel) du drapeau national, y étant, sans autre forme de procès, remplacée par un ballon de football (objet passionnel), manière radicale de dire qu'à ce moment, la passion du football était devenue hégémonique, et supérieure à toute autre cause « nationale ».

Cette altération du drapeau peut bien sûr entrer en écho implicite avec les usages non canoniques qui en furent faits à cette époque au Portugal, et qui ont été présentés dans le chapitre « Le récit du Portugal comme nation », mais c'est d'une autre manière que le remplacement de la sphère armillaire par le ballon de football permet d'entrer dans la question du civisme et de la participation politique, dans une dimension plus profonde que celle que traite, si on s'en tient à ce qu'il montre, le dessin de Luis Afonso : le thème du comportement, dans la vie quotidienne, vis-à-vis d'autrui.

***Scène du spectacle de football et, en hors-champ, scène de la crise gouvernementale : le Portugal perd la coupe d'Europe de football mais gagne un président de la Commission européenne***

Mais cette transformation du drapeau servit surtout à suggérer le détournement qui a pu alors se produire, dans la vie politique et sociale portugaise, entre la scène politique et la scène du spectacle que constituait la coupe d'Europe.

En effet, le Portugal entra, dans ce même mois de juin 2004, dans une crise parlementaire majeure. Le premier ministre portugais, Manuel Durao Barroso (PSD), venait de trouver une magnifique opportunité pour s'éloigner de la scène politique nationale, à un moment où son gouvernement (d'alliance PSD-PP[12]) était de plus en plus contesté dans le

---

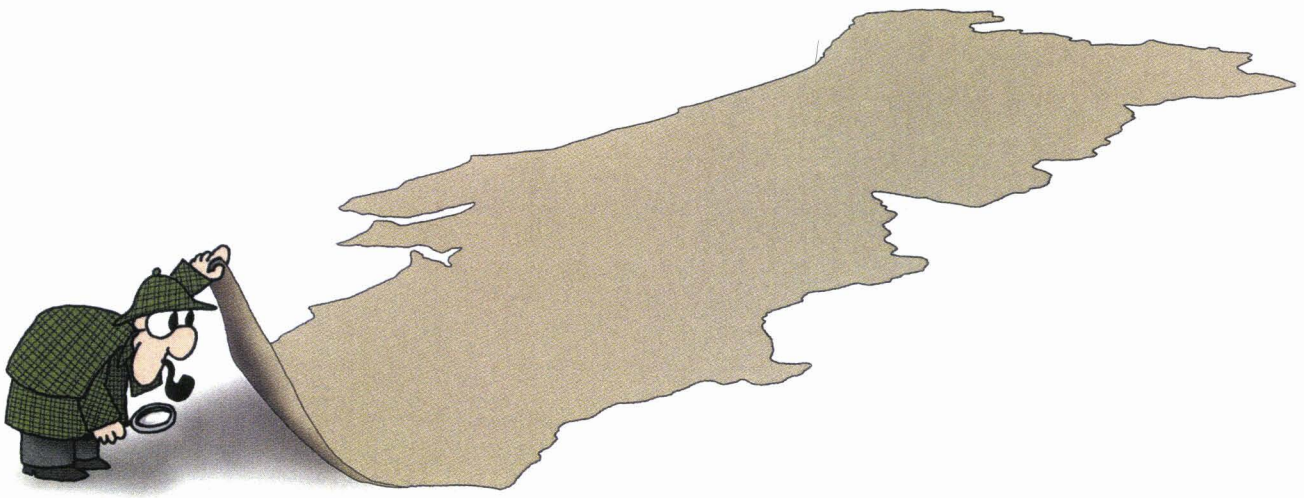
[11] *Des usages du drapeau national au Portugal pendant la Coupe d'Europe de football de 2004* dans le chapitre *« Le récit du Portugal comme-nation ».*

[12] PSD, Parti social-démocrate, centre-droit. Parti Populaire, parti de droite à tendance populiste, par exemple sur la question de la sécurité et sur la question des étrangers, qu'il tentait de faire entrer sur la scène politique portugaise comme les questions centrales. Le gouvernement Barroso, fondé sur cette alliance, avait été formé en avril 2002.

pays : il venait d'être providentiellement pressenti, après d'autres candidats qui ne faisaient pas consensus, pour devenir le président de la Commission européenne. L'opposition parlementaire de gauche, renforcée par les sondages d'opinion, qui étaient très en sa faveur dans l'hypothèse d'élections législatives anticipées, réclamait une dissolution du Parlement et des élections anticipées. Le Président de la République, socialiste (on était en période de « cohabitation »), les lui refusa, mécontentant une large part de l'électorat de gauche, et confiant la formation du nouveau gouvernement à un dirigeant politique, Pedro Vasco Santana (PSD), alors maire de Lisbonne, encore plus contesté que le premier ministre sortant (qui l'était sur sa politique, alors que Vasco Santana l'était aussi sur sa personnalité et sur sa compétence). Tout ceci se déroula en arrière du bruit et de la fureur « patriotiques » que suscitait la Coupe d'Europe.

Conclusion : le Portugal accueillait sur son sol la Coupe d'Europe, l'opinion voulait bien croire que son équipe de football était capable de la gagner, cette équipe semi-finaliste se fit battre en demi-finale, et le Portugal perdait donc la Coupe. Mais, de l'Europe, il gagnait, subrepticement, dans le même temps, que la fonction de président de la Commission européenne fût confiée à un de ses premiers ministres, celui-là même qui dirigeait le pays quand commençait le tournoi de la Coupe. Et les Portugais restaient avec un gouvernement national dirigé par un homme politique assez unanimement décrit comme peu compétent, superficiel, voire brutal, dont le gouvernement sera contesté et éphèmère.

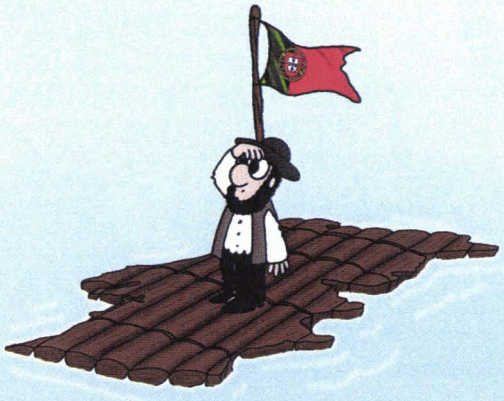
Conclusion de la conclusion : imaginairement, le ballon de football avait bien remplacé, pendant ce mois de juin, la sphère armillaire au milieu du drapeau national. Le « nouveau drapeau » imaginé par Luis Afonso, qui place cette crise parlementaire du mois de juin 2004 dans le « hors-champ » de son dessin, illustre aussi cette substitution de scènes, entre football et politique.



À PROCURA DO LADO POSITIVO DE PORTUGAL

Cuis

UNIVERSITÉ DES SC. ET TECHN.
BIBLIOTHÈQUE UNIVERSITAIRE
LILLE



Cuis