

Introduction

Le « marqueur de la démocratie portugaise¹ »

Le 25 avril 1974, le Portugal entra dans une nouvelle ère. Le contenu de ce qui allait venir était, par définition, totalement imprévisible, même si les partis politiques organisés allaient rapidement proposer leurs orientations et leurs marches à suivre. Cependant, le déclenchement de la Révolution portugaise lui-même fut assez étonnant puisqu'il s'agissait d'un coup d'État militaire ; sur la forme, cela pouvait rappeler le coup d'État de 1926 qui avait amené la Dictature militaire (1926-1933). De quoi ce renversement était-il le nom ? Plusieurs éléments permettent de saisir comment des capitaines se sont rassemblés pour faire tomber un régime caduc.

Premièrement, comme l'a montré le sociologue Boaventura de Sousa Santos, le régime portugais d'Estado Novo (1933-1974) avait très rapidement connu des crises mineures que l'autoritarisme de Salazar avait toujours surmontées ; cependant à partir de la fin des années 1950, l'organisation de l'État entra dans une crise profonde de « légitimité et d'hégémonie² ». En effet, l'Estado Novo reposait essentiellement sur la bourgeoisie agricole et la bourgeoisie commerçante ; pourtant, dans les années 1950, Salazar décida un tournant économique majeur qui allait affaiblir l'assise de son régime : « Alors que António Salazar avait géré le pays comme un vaste domaine rural, c'est désormais un Portugal qui va s'ouvrir sur le monde : il veut industrialiser mais, pour ce faire, il doit prévoir un large recours à des capitaux étrangers³. » Ce faisant, le pays devait naturellement se tourner de plus en plus vers l'Europe, au détriment de son empire colonial ; la cohérence de la forme politique de l'État portugais devenait fragile.

Deuxième élément conséquent, dans les pays colonisés par le Portugal, les révoltes se matérialisèrent de manière toujours plus concrète et assurée. En 1961, l'attaque de la prison de Luanda en Angola déclencha la longue guerre coloniale du Portugal. Entre le milieu des années 1950 et le début des années 1960, les principaux mouvements de libération et d'indépendance des pays dominés par le Portugal

apparurent : Mouvement populaire de libération de l'Angola (MPLA) et Parti africain pour l'indépendance de la Guinée et du Cap-Vert (PAIGC) fondés tous deux en 1956, respectivement par Mário Pinto de Andrade et Agostinho Neto, et Amílcar Cabral ; et Front de libération du Mozambique (FRELIMO) fondé et dirigé par Eduardo Mondlane en 1962. La guerre coloniale, qui dura treize ans, fut le pôle d'où éclata une autre révolte, celle des capitaines sur les territoires africains, constatant le déni du régime et l'incapacité du Portugal à se maintenir dans cette situation. Ces derniers faisaient face à des décisions qui dévalorisaient leur profession. Le régime portugais, en manque d'officiers, avait promulgué un décret (n° 373/73) en juillet 1973 afin de faciliter leur recrutement ; l'académie militaire devenait gratuite, ouverte aux étudiants universitaires et aux élèves de lycées techniques, et il était désormais possible à des militaires de carrière de suivre une formation accélérée pour être rapidement envoyés sur le terrain. Les militaires professionnels qui avaient passé des années à l'académie et en service, se voyaient ainsi « rattrapés » rapidement par de jeunes miliciens, ce qui dévalorisait leur position et leur formation. La contestation de ce décret fut le ferment du Mouvement des capitaines⁴.

Le troisième élément relève de ce que Sousa Santos a appelé un « blocage idéologique »⁵. Salazar, victime d'un accident vasculaire cérébral en 1968, ne put continuer à exercer son pouvoir (même s'il ne le sut jamais jusqu'à sa mort en 1970 puisqu'il était président du Conseil à vie) et fut remplacé par Marcelo Caetano jusqu'en 1974. Le régime d'Estado Novo était moribond depuis un moment et le « blocage idéologique » du printemps marceliste – courte période de relative ouverture – empêchait le régime de se moderniser et de répondre aux attentes de la bourgeoisie dominante mais aussi de la nouvelle petite bourgeoisie éprise de plus grandes libertés civiques et politiques. La question coloniale se fit le refuge de ce blocage idéologique : puisque le corporatisme promu par l'État était mis à mal, le colonialisme devenait une autre source de tension⁶.

Les crises de légitimité et d'hégémonie du régime, la « non-continuité de la politique coloniale »⁷ de l'Estado Novo, et le « blocage idéologique » du printemps marceliste formaient ainsi le terreau sur lequel le mécontentement du Mouvement des capitaines put se transformer en prise de conscience politique de la nécessité d'un changement radical de régime étatique. Avant la préparation du coup du 25 avril 1974, il y eut une rencontre décisive entre les capitaines et le général António de Spínola qui venait de publier un ouvrage, *Le Portugal et l'avenir* (*O Portugal e o Futuro*, 1974), dans lequel celui-ci défendait une solution politique à la crise coloniale (en somme, il préférerait négocier pour une union fédérale avec les mouvements indépendantistes, et n'était donc pas partisan des indépendances).

Les capitaines se rassemblèrent dans le Mouvement des forces armées (MFA) qui allait préparer le renversement de Marcelo Caetano. L'association jugée stratégique avec le général Spínola attestait cependant des différences de points de vue sur les manières de sortir de la guerre coloniale ; cela serait au cœur des tensions du mouvement durant les premiers mois de la Révolution.

Le coup d'État du 25 avril 1974 fut mené par des capitaines – notamment Salgueiro Maia à la tête d'une division de blindés dans Lisbonne et Otelo Saraiva de Carvalho, dirigeant les opérations depuis le poste de commandement de Pontinha – qui firent tomber le régime en quelques heures, par la prise des lieux stratégiques du pouvoir (télécommunications, télévision, radio, etc.) et par l'obtention de la reddition des instances dirigeantes (police politique et ministères principalement). Dans une première acception, le coup d'État du 25 avril 1974 avait tout d'un « putsch militaire » qui répondait à une situation coloniale inextricable. Cependant, le MFA n'avait pas inscrit dans son programme l'indépendance des colonies, ni même la teneur du régime à venir. Dès ce jour qui restera marqué par les œillets donnés aux soldats, l'irruption populaire dans le processus politique ouvrit une autre séquence dont le MFA n'était plus qu'un des acteurs. En ce sens, le 25 avril 1974 est devenu le point de départ d'un phénomène révolutionnaire intense au sein duquel l'action populaire fut importante. Comme l'a précisé Jacques Lemièrre, le mouvement populaire va insister sur trois questions politiques auxquelles le MFA n'était pas préparé : la libération des prisonniers politiques, l'arrestation et la neutralisation des agents de la police politique (Police internationale et de sûreté de l'Éta, PIDE, puis Direction générale de la sécurité, DGS) et le refus d'embarquer de nouvelles troupes pour la guerre coloniale⁸. Au croisement du coup d'État militaire et des manifestations populaires s'est donc construit un processus révolutionnaire particulier, immédiatement surnommé la Révolution des œillets, et dont la définition engloberait la séquence temporelle qui conduit du 25 avril 1974 jusqu'aux années 1978-1979 avec la poursuite et la fin du mouvement paysan. Au sein de cette périodisation, les historiens ont caractérisé le Processus révolutionnaire en cours (PREC) comme le moment transitoire (et chaotique) entre le 25 avril 1974 qui mettait fin de fait à l'Estado Novo et, selon les acceptions, le 25 novembre 1975 (contre-coup d'État écartant les communistes du pouvoir) ou le 25 avril 1976, jour des premières élections législatives de la nouvelle constitution postrévolutionnaire.

Dans cet ouvrage, lorsqu'il est fait mention du PREC, ce sera dans son acception élargie, non seulement parce qu'il nous semble primordial d'inclure divers mouvements sociaux – et notamment le mouvement paysan – dans la continuité des changements sociopolitiques dus à la Révolution débutée le 25 avril 1974, mais aussi tout simplement parce que le cinéma et les arts en général n'ont pas cessé

spontanément dès le 25 novembre 1975 de s'intéresser aux profondes altérations qui bousculaient le pays. En revanche, pour ce qui est de l'intitulé donné à la Révolution elle-même, considérant qu'il s'agit d'un terme qui fait également référence à la constitution (légale et symbolique) d'une société, nous préférons nous en tenir aux dates de 1974-1975 ; l'expression « Révolution des œillets » nous paraît ici confirmer en partie le « mythe d'une révolution sans morts⁹ », occultant la grande violence de la guerre coloniale et des luttes pour l'indépendance et réduisant la multitude des mouvements sociaux issus de la période à la seule journée du 25 avril 1974 (les œillets ont été essentiellement distribués, photographiés, mémorisés ce jour-là).

De la censure au Nouveau cinéma portugais : faire du cinéma au Portugal

Ce travail s'insère dans un moment où la recherche cinématographique, notamment au Portugal, a depuis quelques années mobilisé un certain nombre d'initiatives pour considérer et valoriser l'étude du cinéma portugais. Ainsi, il devient plus aisé de creuser des sillons rendus plus visibles par des ouvrages d'exploration divers menés par des chercheurs de toutes disciplines et, de comprendre logiquement que le cinéma de la Révolution portugaise de 1974-1975 n'est pas apparu *ex nihilo* en avril 1974. Les écrits de Leonor Areal, Tiago Baptista, de Maria do Carmo Piçarra ou de Patrícia Vieira, entre autres, permettent ainsi de porter une plus grande attention aux pratiques cinématographiques en temps de dictature soumises aux mécanismes de censure et de législation étatique¹⁰.

Les deux hommes forts du cinéma de la période autoritaire étaient António Ferro, qui dirigeait le Secrétariat à la propagande nationale (SPN), et António Lopes Ribeiro, réalisateur et ami du premier, dont une grande partie de la filmographie s'intéressa aux actes officiels du régime de Salazar. António Ferro fut notamment l'instigateur d'un concept décliné en programme politique, connu sous l'expression de « Politique de l'esprit » (« Política do Espírito ») qui promouvait une conception de la culture dont les objectifs étaient la création d'un art national et le perfectionnement des normes esthétiques du peuple portugais. Néanmoins, au-delà de la volonté du régime d'influer sur la production, il faut également observer le rapport cinéma/politique sous l'angle de la censure qui, en amont, modelait toutes productions et façonnait ce que le cinéma devait être dans ce contexte. Pour comprendre cela, il faut s'attarder sur le cadre légal dans lequel le cinéma portugais s'insérait.

La législation de l'époque traduisait la volonté de mainmise du régime sur le cinéma portugais : dès la Dictature militaire, la loi dite des « 100 mètres » (1927) impliquait la diffusion de films portugais correspondant à cette longueur de métrage, ce qui favorisa la production de courts-métrages formatés pour la diffusion en avant-programme. Une loi en particulier enclencha la volonté étatique de contrôle direct de la production, il s'agissait de la loi 207 du 18 février 1948, connue sous le nom de « loi de protection du cinéma national », qui impliquait notamment la création d'un fonds de soutien au cinéma géré par le Secrétariat national de l'information (le SPN fut renommé en SNI). L'objectif était, selon l'article 1 de ladite loi, de « protéger, coordonner et stimuler la production du cinéma national [...] en gardant pour objectif sa fonction sociale et éducatrice, ainsi que ses aspects artistiques et culturels¹¹ ». Par ailleurs, en 1945, fut créé un comité de censure qui allait décider de toute diffusion de film sur le territoire portugais (décret-loi n°34560 du 11 mai 1945). Comme l'explique Patrícia Vieira, les « critères de censure n'étaient pas établis objectivement mais la critique de figures publiques, de politiques du Gouvernement ou de l'empire portugais, ainsi que toute allusion à la pauvreté ou à des idéologies de gauche étaient certaines d'être susceptibles de coupures ou de censure¹² ».

La production cinématographique du SPN/SNI connut cependant un déclin dans les années 1950 et, pour Yves Léonard, cela tient à la montée en puissance de la télévision et à l'essor de la génération du « ciné-clubisme » (*cinclubismo*) qui allait préparer le Nouveau cinéma portugais¹³. Les années 1960 au Portugal sont en effet marquées par ce qui semblait être un sursaut de modernité dans le cinéma portugais – comme dans d'autres « nouveaux cinémas » européens – et qui était aussi un signe de résistance culturelle. En cela, le Nouveau cinéma portugais et ses multiples vagues purent aussi être le terrain de préparation esthétique et politique des expériences cinématographiques à venir.

Grâce aux travaux cruciaux, récents, des chercheurs Paulo Cunha et Michelle Sales pour ne citer qu'eux, l'histoire du Nouveau cinéma portugais est désormais bien mieux balisée¹⁴. L'expression « *cinema novo* » ou « *novo cinema* » (littéralement « nouveau cinéma ») permet de situer dans les années 1960 un ensemble de films rompant avec le cinéma promu par le régime et souvent produit et réalisé par une nouvelle génération de cinéastes. La première étape vécue « positivement » de ce renouveau du cinéma portugais, notamment grâce aux succès d'estime des films, passe par l'influence décisive d'António da Cunha Telles. Cunha Telles devint, un peu malgré lui, producteur ; son nom resta associé à presque vingt projets de courts, moyens et longs-métrages entre 1962 et 1968¹⁵. La seconde phase du Nouveau cinéma portugais intervint après la Semaine du Nouveau cinéma portugais organisée par le

Ciné-club de Porto fin 1967. Lors de la dernière session de travail, les cinéastes rédigèrent un compte rendu. Ce texte, *Le métier du cinéma au Portugal (Ofício do cinema em Portugal)*, fut remis officiellement à la fondation Calouste Gulbenkian en avril 1968. Il faisait l'état des lieux de la situation de crise que traversait le cinéma portugais et qui se déclinait dans tous ses compartiments, de la production à la distribution, en passant par la publicité et l'exploitation. En réponse, la fondation Calouste Gulbenkian avança l'idée de la création d'un organisme autonome qu'elle pourrait soutenir uniquement de manière financière et non pas organisationnelle, administrative, statutaire¹⁶. C'est ainsi que l'idée d'une coopérative apparut. Les cinéastes portugais allaient dès lors se réunir au sein du Centre portugais du cinéma (CPC) qui fut légalement officialisé en juin 1971. Avec le premier plan de production soutenu par la fondation Calouste Gulbenkian, quatre films de long-métrage furent préparés et attribués « démocratiquement » ; il avait été très rapidement décidé de permettre au maître et déjà vétéran Manoel de Oliveira de revenir à la fiction en décembre 1967. Il put le faire avec *Le Passé et le présent (O Passado e o Presente, 1972)*.

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

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

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

Évident parce que l'ouverture radicale offerte par le 25 avril 1974 permettait de « réapprendre la démocratie¹⁷ » mais aussi de reconfigurer la place des pratiques artistiques dans le champ social. Les historiens, les sociologues et d'autres chercheurs ont assumé cette rupture fondamentale dans la plupart de leurs travaux ; parmi ceux-ci, l'ouvrage d'Eduarda Dionísio, *Títulos, acções, obrigações: a cultura em Portugal, 1974-1994*, faisait état de l'impact social et culturel de la Révolution portugaise de 1974-1975, vingt ans après les événements.

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

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

S'intéresser à l'histoire du cinéma portugais, c'est aussi interroger les limites du terme « national », même si, dans les moments les plus vivaces – la Révolution en fit sans doute partie – cela n'empêche pas de penser un assemblage d'œuvres comme une projection nationale qui permet alors à un petit pays de « tenir une grande place sur la mappemonde de l'imaginaire mondial¹⁹ ».

En outre, dans les histoires du cinéma portugais, si la période dite révolutionnaire est souvent traitée à part entière, elle apparaît presque comme une aporie au regard de l'ensemble de l'histoire du cinéma portugais. Que ce soit dans les premières histoires du cinéma portugais, plus souvent écrites par des cinéphiles et des critiques, ou dans les premiers travaux d'historiens, les années 1970 semblent souvent poser problème aux auteurs. La production militante notamment s'en trouve traitée de façon très aléatoire. D'un côté, les historiens se raccrochent régulièrement aux quelques données existantes, aux archives et aux statistiques, privilégiant de fait les films de fiction sortis en salles ; l'hybridité des formes et la circularité des pratiques de cinéma durant la séquence révolutionnaire ne sont que

très peu appréhendées. D'un autre côté, les récits des critiques assument parfois des avis partiels et dessinent une histoire où la mémoire du visionnage des films et le goût cinéphilique se croisent pour proposer une vision chaque fois originale du cinéma portugais. Les années révolutionnaires – dont les auteurs furent souvent des acteurs – sont ainsi présentées comme un souvenir, avec des fulgurances et des oublis : au pire, certains films semblent délaissés, au mieux, quelques autres sont réévalués.

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

« La première difficulté pour approcher les Films de la Révolution réside, précisément, dans les dilemmes de l'inventaire devant une information éparse et chaotique qu'il s'est avéré très tôt nécessaire de systématiser, constituant et actualisant un registre ou un monument qui, autrement, resterait lacunaire et précaire²⁰. »

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

La deuxième hypothèse, qui découle en partie de la première, renvoie au paradigme auquel les écrits précédemment cités étaient redevables ; à l'analyse des films ou des mouvements ponctuels était privilégié le regard sur des homogénéités d'œuvres et de parcours. Héritiers en cela de la politique des auteurs, les critiques et premiers historiens ne pouvaient voir dans le moment coopérativiste et foisonnant du PREC qu'une période incongrue où il était impossible de relever l'émergence d'un nom ou la poursuite de l'œuvre d'un auteur déjà connu.

Une troisième hypothèse possible, là aussi dans la continuité de la précédente, tendrait à observer une certaine forme d'inquiétude de voir le cinéma d'auteur disparaître. En outre, le cinéma portugais venait de connaître une certaine période d'affirmation (avec le Nouveau cinéma portugais produit au tournant

des années 1960-1970) – son moment moderniste – et se voyait plonger dans la mise en critique permanente de la créativité révolutionnaire – un saut postmoderne. La revendication collective au détriment de la signature d’auteur pouvait apparaître comme une régression par rapport à la période précédente ; d’aucuns pouvaient craindre une nouvelle tentative d’« abolition de l’art²¹ » dont Herbert Marcuse rappelait l’origine :

« Antonin Artaud formula dans *En finir avec les chefs-d’œuvre* un programme d’abolition de l’art : celui-ci doit devenir la chose des masses (de la foule), l’affaire de la rue, et surtout de l’organisme, du corps, de la nature. Il ferait ainsi bouger les hommes, et les choses, car “il faut que les choses crèvent pour repartir et recommencer”²². »

Heureusement, des travaux plus récents ont permis de faire écho à ce rapport problématique à la Révolution portugaise dans les études sur le cinéma. C’est le cas en partie de la thèse de Jacques Lemièrre, notamment par le recours aux discours des cinéastes eux-mêmes pour comprendre leur réflexivité sur la pratique du cinéma au Portugal²³, et de celui du chercheur et cinéaste José Filipe Costa, auteur d’une thèse et d’un film sur un des films de ce corpus, *Torre Bela* de Thomas Harlan (1977)²⁴. D’autres travaux en histoire, en esthétique, en anthropologie sont en cours et permettent notamment de trouver une solution aux limites de l’inventaire ; l’ouverture progressive des archives de la télévision portugaise (RTP) depuis 2014²⁵, à travers une plateforme pour diffuser et permettre la consultation de ses contenus, numérisés et classés, peut également contribuer à une réévaluation de ce moment de l’histoire du cinéma portugais.

Ainsi, plus qu’à une abolition de l’art, ce pourrait être à une extension de l’art à laquelle la Révolution portugaise de 1974-1975 a permis d’assister. En se positionnant du côté des créateurs et des œuvres, nous nous intéresserons à tous types de films – et nous voyons le film « comme une manière de penser les images²⁶ » –, sans que le débouché médiatique (petit ou grand écran) n’interfère dans les considérations historiques et esthétiques. Par ailleurs, les films étudiés ont pu circuler de la télévision vers le cinéma (parfois inversement, la télévision restant un possible débouché en fin de « chronologie des médias ») mais aussi dans des circuits dits « parallèles » ; aussi, les cinéastes, rassemblés en coopératives, n’ont pas hésité à naviguer entre les deux, construisant ainsi des carrières hybrides, mais tout aussi cohérentes. En fait, ce qui prévaut ici c’est le « potentiel politique de l’art » qui, selon Herbert Marcuse, « réside seulement dans sa propre dimension esthétique²⁷ ».

Repenser l'histoire et les formes révolutionnaires

Le rapport à la forme documentaire au Portugal a suscité un certain nombre de questionnements et de débats qu'il ne faut pas négliger ; ce travail de recherche qui puise, pour une part essentielle, dans des films définis comme documentaires, cherche à dépasser des considérations qui, trop souvent, tendent à masquer la diversité des propositions cinématographiques créées au Portugal, notamment après le 25 avril 1974. Pour dépasser ces problématiques, nous préférons reprendre ce que Raquel Schefer nomme « l'indétermination de genres » comme caractéristique formelle notamment du cinéma de la période révolutionnaire. Ainsi, « le documentaire – et son croisement avec la fiction – cesse d'être un terrain de substitution [comme l'avait avancé José Manuel Costa] du cinéma portugais » et le « documentaire – et son interpénétration avec la fiction – devient, au contraire, une question d'élection, de choix des cinéastes²⁸ ».

Le point de départ de l'analyse proposée ici paraît donc évident : la rupture politique et sociale – la Révolution portugaise de 1974-1975 –, constitue l'endroit d'où part un nouveau regard sur le cinéma. À l'inverse, l'année 1982 pourrait être l'endroit depuis lequel le cinéma commença à regarder l'événement avec une nouvelle distanciation. En 1981 et 1982, deux films qui avaient connu un processus de « mise au monde » douloureux, lent, retardé, ont été finalisés. Films-pivots, *Bon peuple portugais* de Rui Simões, sorti en 1981, et *Gestes et fragments* (*Gestos e Fragmentos*) d'Alberto Seixas Santos, finalisé en 1982, marquent, par leur réflexivité, par un certain recul pris, non seulement par rapport à la période révolutionnaire elle-même mais aussi au regard des images de cette révolution, la quintessence du cinéma portugais révolutionnaire et sa fin. En plaçant ces deux films à part, notre hypothèse tient au fait que si les modes de productions du cinéma au Portugal avaient entériné les changements liés à la normalisation politique de début des années 1980, une partie des « acquis » révolutionnaires allait aussi irriguer un pan du cinéma postérieur, par son exigence, par sa confrontation à la réalité et à l'indétermination de genres déjà évoqué.

De manière symbolique, cette thèse s'ouvre – chronologiquement – avec une révolution et se clôt dans le cinéma ; l'ensemble des événements révolutionnaires et postrévolutionnaires au centre de ce travail se pense ainsi comme « une construction permanente qui s'étale considérablement dans le temps » et qui « s'exerce à travers un réseau de relations aux effets structurants²⁹ ». Arlette Farge a admirablement synthétisé les enjeux que pose l'événement à l'historien :

« Morceau de temps, l'événement est encore un créateur : il crée du temps qui suit son accomplissement, il crée des relations et des interactions, des confrontations ou des phénomènes de consentement, il crée du langage, du discours. [...]

Un événement en histoire est une jonction d'altérités, en plus d'un morceau de temps, il est appelé à prendre son devenir et son sens dans sa réception et dans les représentations qu'on a de lui. Les altérités peuvent être des combats, et les luttes sociales dicibles ou tues, exprimées ou non, sont aussi le lieu d'inscription de l'événement. C'est pourquoi la mobilité de l'événement impose une infinie souplesse du regard historique porté sur lui³⁰. »

La Révolution portugaise peut ainsi être envisagée comme l'un de ces événements dont raffole et qui rassure l'historien des représentations ; l'idée que ce « morceau de temps » est également « créateur » et implique une « souplesse » ou une « mobilité » de l'analyse sous-tend une des approches de ce travail. Cependant, le phénomène révolutionnaire doit également être appréhendé dans ses dimensions de processus et de rupture : la révolution est une rupture (politique) qui se déploie à la faveur d'un processus (dans le cas portugais, nous avons évoqué plus haut la dénomination du PREC). Cette thèse interroge les temporalités différentielles qui irriguent le déclenchement et le déroulement d'une séquence révolutionnaire : comment un processus révolutionnaire s'enclenche-t-il et se manifeste-t-il, comment le cinéma se positionne-t-il face à ou avec l'événement, comment le cinéma fusionne-t-il avec une dynamique collective, comment explore-t-il la profondeur d'une rupture ?

Pour mener à bien ce programme, sont mobilisées les méthodes de la recherche historique et de l'analyse de films. L'apport de la seconde pour la première pourrait permettre de mieux saisir le rôle du cinéma dans l'histoire, notamment pré-révolutionnaire, du Portugal. En effet, encore à ce jour, le cinéma est très peu utilisé comme source pour l'historien dans les histoires globales de la Révolution portugaise, à peine est-il parfois cité comme illustration. Si l'accès difficile aux films peut justifier la non-mention (voire la méconnaissance) de ce cinéma, il semble dommageable dans les travaux plus contemporains de ne pas réussir à ne serait-ce qu'envisager ces sources très peu travaillées, d'autant que le cinéma, comme d'autres pratiques artistiques, faisant partie du domaine de ce qui est créé par l'homme dans une société et un temps donnés, organise « notre façon d'être au monde, donc d'écrire l'histoire³¹ ».

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

documents publicitaires, courriers et archives personnelles de certains cinéastes et critique de films principalement) et à des entretiens avec plusieurs cinéastes et techniciens portugais ayant participé à la Révolution portugaise de 1974-1975.

Trois axes sont ainsi proposés et tracés pour circonscrire les lieux et espaces de rencontre entre cinéma et révolution dans le cas portugais ; les trois parties qui structurent cet ouvrage pourraient presque synthétiquement se résumer dans les mots : organisation, action, réception.

En retraçant une histoire politique du cinéma portugais, l'idée est de répondre aux questions suivantes : quelle organisation et quelle méthode de production devaient accompagner le processus révolutionnaire ? Le coopérativisme cinématographique pouvait-il vivre une nouvelle étape décisive de son expérimentation dans le Portugal des années 1970 ? Et qu'en resta-t-il au tournant des années 1980 après que le pays tout entier eût fini par « emboîter le pas » de l'Europe et de la normalisation, abandonnant ces expérimentations ?

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

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

Ce travail veut ainsi ouvrir la voie à une observation précise de « la nécessité déterminante » pour les cinéastes de cette époque – et à quelques-uns d'aujourd'hui – « de s'adresser d'abord à la conscience du spectateur³² ».

Notes

1. LÉONARD Yves, *Histoire du Portugal contemporain : de 1890 à nos jours*, Paris, Chandeigne, 2016, p. 187.
2. SANTOS Boaventura de Sousa, *O Estado e a sociedade em Portugal (1974-1988)*, Porto, Afrontamento, 1990, p. 17.
3. MARCADÉ Jacques, *Le Portugal au xx^e siècle : 1910-1985*, Paris, Presses universitaires de France
4. HAYDARA Abou, *L'influence des guerres de libération sur la révolution des Éillets*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 132-134.
5. SANTOS Boaventura de Sousa, op. cit., p. 26.
6. Ibid.
7. LEMIERRE Jacques, *Le cinéma comme interpellation du pays : parcours de cinéastes, événement politique et idée nationale*, thèse de doctorat en sociologie, sous la direction de Michel Rautenberg, Lille, université Lille 1 – Sciences et technologies, 2007, p. 69.
8. Ibid., p. 73.
9. VARELA Raquel, *História do povo na revolução portuguesa, 1974-75*, Lisbonne, Bertrand, 2014, p. 83.
10. Nous pouvons citer par exemple les ouvrages suivants : AREAL Leonor, *Cinema português. Um país imaginado*, vol. 1, *Antes de 1974*, Lisbonne, Edições 70, 2011 ; BAPTISTA Tiago, « Cinema e política na Primeira República », *Actas do Colóquio A Vida Cultural em Lisboa no tempo da 1^a República*, Lisbonne, CML, 2011 ; CUNHA Paulo, *Uma Nova História do Novo Cinema Português*, Portugal, Outro Modo, 2018 ; LIZ Mariana, *Portugal's Global Cinema. Industry, History and Culture*, Londres/New York, I. B. Tauris & Co. Ltd., 2017 ; PIÇARRA Maria do Carmo, *Azuis Ultramarinos. Propaganda Colonial e Censura no Cinema do Estado Novo*, Lisbonne, Edições 70, 2015 ; SEABRA Jorge, *O Cinema no Discurso do Poder*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017 et VIEIRA Patrícia I., *Portuguese film, 1930-1960: the staging of the new state regime*, New York, Bloomsbury Academic, 2013.
11. VIEIRA Patrícia I., op. cit., p. 35.
12. Ibid., p. 8.
13. LÉONARD Yves, « Portugal (1928-1974). Sous l'œil de Salazar », in *Cinéma et régimes autoritaires au xx^e siècle : écrans sous influence*, Paris, Presses universitaires de France, 20
14. Citons parmi leurs travaux : CUNHA Paulo, *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980)*, thèse de doctorat en études contemporaines (traduction de la matière au Portugal, il s'agit d'une matière en histoire), sous la direction de António Pedro Pita, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2014 et SALES Michelle, *Em Busca de um Novo Cinema Português*, Covilhã, Livros LabCom, 2011, 235 p.
15. Parmi les titres les plus marquants : *Les Vertes années (Os Verdes Anos, 1963)* et *Changer de vie (Mudar de Vida, 1967)* de Paulo Rocha, *Belarmino* de Fernando Lopes, *Catembe* de Faria de Almeida (1964), *Domingo à Tarde* (1965) et *Sete balas para Selma* (1968) d'António de Macedo, *Les Îles enchantées (As Ilhas Encantadas, 1965)* de Carlos Villardebó, *O Crime da Aldeia Velha* (1964) et *O Trigo e o Joio* (1965) de Manuel Guimarães. Durant cette période, il participa également à des coproductions, avec notamment *Vacances portugaises* de Pierre Kast (1963) et *La Peau douce* de François Truffaut (1964).
16. SALES Michelle, op. cit., p. 69.
17. DURAND Robert, *Histoire du Portugal*, Paris, Hatier, 1992, p. 277.
18. L'ICA est l'héritier de l'Institut portugais du cinéma (Institut Português de Cinema, IPC) fondé en 1971 et dont il sera question dans la première partie de cet ouvrage.
19. FRODON Jean-Michel, *La projection nationale : cinéma et nation*, Paris, Odile Jacob, 1998, p. 172.
20. Cruz José de Matos, « *Imagens da Revolução* », in Nuno FIGUEIREDO et Dinis GUARDA (dir.), *Portugal: um retrato cinematográfico*, Lisbonne, Número-Arte e Cultura, 2004, p. 87.
21. JOUFFROY Alain, *L'Abolition de l'art*, Falaise, Éditions Impeccables, 2011, 96 p.
22. MARCUSE Herbert, *Contre-révolution et révolte*, Paris, Seuil, 1973, p. 141.
23. LEMIERRE Jacques, op. cit.
24. COSTA José Filipe, *Cinema forges the event. Filmmaking and the case of Thomas Harlan's Torre Bela*, thèse de doctorat en image en mouvement, sous la direction de Mark Nash, Ros Gray et Al Rees, Londres, The Royal College of Art, 2012.
25. Les archives sont consultables en ligne sur le site RTP Arquivos : [https://arquivos.rtp.pt/
26. MICHAUD Philippe-Alain, *Sur le film*, Paris, Macula, 2016, p. 7.
27. MARCUSE Herbert, *La dimension esthétique : pour une critique de l'esthétique marxiste*, Paris, Seuil, 1979, p. 12.
28. SCHEFER Raquel, *La Forme-Événement : le cinéma révolutionnaire mozambicain et le cinéma de libération*, thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles, sous la direction de Philippe Dubois, Paris, université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2015, p. 631.
29. FARGE Arlette, « Penser et définir l'événement en histoire », *Terrain*, n° 38, mars 2002, p. 67-78.
30. Ibid.
31. FARGE Arlette, « Écriture historique, écriture cinématographique », in Antoine de BAEQUE et Christian DELAGE (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles, Éditions Complexe IHTP/CNRS Éditions, 1998, p. 111-125. Farge écrit également : « Par ailleurs, le cinéma ne sert pas de preuve supplémentaire, mais il s'insinue dans la réflexion historique parce qu'il permet par son mode d'écriture de faire réfléchir l'historien sur sa manière particulière de construire un récit. »
32. FAROULT David in David FAROULT et Gérard LEBLANC, *Mai 68 ou Le cinéma en suspens*, Paris, Éditions Syllepse, 1998, p. 35.

