

Novas velhas tendências

no cinema português contemporâneo



Torre Bela, de Thomas Harlan, 1975



Jaime, de António Reis, 1974

O texto de Jacques Lemièrre que a seguir publicamos, «Le cinéma et la question du Portugal après le 25 avril 1974», foi inicialmente editado in *Matériaux pour l'histoire de notre temps*. 2005, N. 80. pp. 48-60. url: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mat_0769-3206_2005_num_80_1_1065. Agradecemos ao autor, bem como à BDIC-Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, como colectividade editora, a amável autorização para o incluirmos no presente projecto.

Le cinéma et la question du Portugal après le 25 avril 1974

Jacques Lemièrre *

Je voudrais, dans l'émotion douloureuse que m'a causée sa disparition prématurée, dédier ce texte à la mémoire de José Álvaro Morais, mort à Lisbonne à la fin du mois de janvier 2004. Sa grande exigence formelle et son souci constant du Portugal manquent aujourd'hui beaucoup au cinéma portugais et à ses amis.

LA RICHESSE artistique du cinéma portugais, à partir du 25 avril 1974, est inséparable du fait qu'il se confronte sans cesse à la question du Portugal. Pour explorer cette idée, je propose de procéder au rapprochement entre trois situations parfaitement datées, et situées différemment dans l'échelle de temps des trente années [o texto é de 2004, publicado em 2005] qui nous séparent aujourd'hui de l'événement politique ouvert par le 25-Avril. Ces trois repères seront:

- le 20 avril 1974, quand est publié à Lisbonne le dernier numéro de la revue de cinéma *Cinéfilo* soumis à la censure;
- l'été 1980, quand, dans son premier long-métrage, un jeune réalisateur métaphorise un «passage de relais» de Pessoa à Oliveira, et donc de la poésie au cinéma;
- avril 2003, quand un rédacteur du *Público* écrit, en substance, aux Cahiers du cinéma, que le cinéma portugais autocentré sur la question du Portugal est mort.

20 avril 1974: la publication du dernier numéro de *Cinéfilo* soumis à la censure

Le 20 avril 1974 paraît le numéro 29 de *Cinéfilo*, une revue que Fernando Lopes (directeur) et António-Pedro Vasconcelos (chef de rédaction) ont fait revivre, avec énergie et irrévérence, en 1973 et 1974: c'est l'ultime numéro — mais on ne le sait pas encore — à paraître sous le contrôle de la censure. Au coeur de ce numéro, 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 oeuvre cinématographique de Reis, jusqu'alors connu au Portugal comme poète (le film est un poème cinématographique, à partir des dessins d'un paysan pauvre, interné dans un asile psychiatrique de Lisbonne). João César Monteiro y écrit:

«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'António Reis peut-être aussi fondamental que la greffe d'un nouveau coeur chez un patient agonisant.»

Mesurons la portée, à cette date du 20 avril, de ce lexique: «étape décisive et originale», «lieu de passage obligatoire», «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 coeur chez un patient agonisant»: j'aime que ce pur vocabulaire de l'événement, appliqué ici à l'événement artistique, soit déjà disposé, et disponible, pour pouvoir nommer, cinq jours plus tard, l'événement politique. On est justifié à y voir l'expression symbolique de ce que le cinéma portugais, les gens du cinéma portugais, du fait de leurs combats antérieurs, de 1962 à 1972, étaient prêts à rencontrer l'événement, ce qui ne signifie pas (c'est le propre de l'événement) qu'ils ne seraient pas pour toujours perturbés et transformés par lui; on est tenté d'y apercevoir le signe d'une capacité de ce cinéma à l'anticipation artistique de l'événement politique.

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 le Présent*, [*O passado e o presente*] dans le grand auditorium de la Fondation Gulbenkian, devant les dignitaires du vieux régime, 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. Pour autant, on ne verra pas qu'une simple révolution 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».

Le Passé et le Présent: jolie coïncidence encore dans le lexique, qui permet 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 habillement 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 du salazarisme («le passé»): ces figures que nous renvoyent les films d'actualités de l'époque, figures qui paraîtront à jamais «hors temps» trois ans plus tard, quand le vieux général António de Spínola préside à la première présentation, à la télévision, dans la nuit du 25 au 26 avril, de la Junte de salut national, dans une raideur aristocratique et une éloquence compassée si 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»): il faudrait ajouter, 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 le Mouvement des forces armées: «Restez chez vous!».

Le film *Jaime*, qui avait été interdit par la censure, pouvait être un des premiers bénéficiaires de son abolition, et sortir à Lisbonne le 3 mai. 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, il 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 (il y avait eu, vers 1963-1964, l'hirondelle de quelques films du «cinema novo» pour annoncer ce printemps).

Été 1980: au cinéma, la métaphore d'un «passage de relais» de Pessoa à Oliveira

Dans son premier long-métrage, *Conversa acabada*, consacré, sur un mode pionnier, à la correspondance entre Fernando Pessoa et Mário de Sá-Carneiro, João Botelho 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. Dans ce plan emblématique, un jeune cinéaste alors inconnu (il est né en 1949) propose une place singulière au seul des pionniers du cinéma portugais (Oliveira est né en 1908) qui ait su maintenir une éthique et une esthétique à distance du salazarisme: une place qui met Oliveira, et avec lui tout le cinéma, dans une sorte de position d'héritage de l'entreprise littéraire de Pessoa qui, on le sait, fut ambitieuse, par la pensée, pour le Portugal, dans des temps où le Portugal réel connaissait des formes sévères d'abaissement.

1980, on est cinq ans après le 25-Avril: l'affaiblissement du salazarisme, à partir de 1968, et la contestation de la guerre coloniale et de l'Empire que la guerre vise à conserver, puis le 25-Avril lui-même et la période révolutionnaire qu'il a ouverte (jusqu'à la normalisation de 1976, normalisation non complètement acquise tant que dure le mouvement des paysans du Sud, soit en 1979), constituent le cadre à partir duquel l'idée même de Portugal fut soumise à une interrogation radicale. La métaphore contenue dans ce plan dit la grande ambition que João Botelho, pour lui-même et pour d'autres (je considère ici Botelho lui-même comme emblématique de la génération de cinéastes qui surgit du 25-Avril), nourrit désormais pour le cinéma portugais: faire advenir un cinéma d'idées, au service de la pensée du pays. Cette ambition se nourrit elle-même de la force tirée de l'événement politique. Écoutons Botelho le dire, questionné aujourd'hui sur ce qui forgea le lien, en ce temps, au Portugal, entre la révolution et l'énergie inventive du cinéma:

«On pouvait prendre le pouvoir de la création. C'est la révolution qui a permis cela. 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 oeuvres 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 (1).»

Le foisonnement cinématographique de l'après 1974

L'expression cinématographique liée à la situation révolutionnaire est foisonnante. En 1984, dans une filmographie significativement titrée «Em anos de Abril» (2), 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» (3), 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 (4). 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, 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. À 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, ilusões. Portugal 1974-75)*, Sérgio Tréfaut indique qu'en 1998 «les recherches de préparation de ce documentaire ont permis de découvrir plus de quarante films réalisés par des cinéastes étrangers sur le processus révolutionnaire de 1974-1975», ajoutant qu'«aucun de ces films n'a de copie au Portugal» (5).

Dans ce foisonnement, il convient de mettre un peu d'ordre, et, avant toute chose, d'éclairer le point important: la cristallisation dans le cinéma portugais, à partir de ce moment, d'une liberté artistique adossée sur la nouvelle situation subjective du pays et surtout sensible dans les oeuvres de fiction.

La puissance d'une fiction inquiète de la question du Portugal

Il faut commencer par dire que, dans le cinéma portugais (mais ce serait vrai aussi d'autres cinémas nationaux confrontés à des événements de la même puissance), le solde inventif de l'événement politique ne se lit pas seulement, et pas même principalement, dans le cinéma nourri des documents d'enregistrement des événements de 1974 et 1975, ou dans les films d'intervention militante. Car il y a bien plus: un ensemble d'oeuvres situées dans la fiction (étendue à la fiction qui s'articule à des images dites documentaires (6) atteste combien l'art cinématographique au Portugal a alors trouvé, dans l'examen de la question du pays, une de ses préoccupations centrales, en même temps qu'un principe d'énergie artistique vitale qui va fonctionner pendant au moins quinze années. Citons, au coeur de cette constellation, pour ne retenir que des films dans laquelle la question du pays est centrale, sans exhaustivité, donc, ni sans pouvoir en détailler l'analyse: *Brandos Costumes* (Alberto Seixas Santos, 1973-74), *Trás-Os-Montes* (António Reis et Margarida Cordeiro, 1976), *L'Île des Amours* [*A ilha dos amores*] (Paulo Rocha, 1978-1982), *Conversa acabada* (João Botelho, 1980), et *Un Adieu portugais* [*Um adeus português*] (Botelho, 1985), *Passage* ou *À mi-chemin* [*Passagem, ou A meio caminho*] (Jorge Silva Melo, 1980) et *Ninguém duas vezes* (Silva Melo, 1983), *Le Bouffon* [*O Bobo*] (José Álvaro Morais, 1979-1987), *Souvenirs de la maison jaune* [*Recordações da Casa Amarela*] (João César Monteiro, 1990), *Non* ou *la vaine gloire de commander* [*Non ou A Vã Glória de Mandar*] (1990, de Manoel de Oliveira, sachant que ce dernier traite dès 1975, obliquement, de la question du pays dans ses films comme, par exemple, *Benilde ou la vierge-mère* [*Benilde ou a Virgem-Mãe*] (7).

Se dessine alors un cinéma portugais que j'avais proposé en 1990 d'identifier comme «une situation» (8), issue du croisement d'un temps et d'un lieu: le Portugal, «situation» de basculement de l'idée salazariste du Portugal, à la fois provinciale et impériale, vers une autre définition, qui vient d'être ré-ouverte précisément par la révolution des années 1974 et 1975. Ce «cinéma portugais» entendu comme «une situation» pouvait se reconnaître dans une définition combinant les trois critères suivants:

—**Interrogation sur la question nationale.** Dans une dialectique du singulier (le national) et de l'universel, le cinéma national est à la fois en capacité d'interroger sur un mode progressiste (non nationaliste et non folklorisant) l'historicité nationale, et de présenter cette interrogation au monde, rendant visible tout à la fois un pays, dans sa dimension subjective et autoréflexive (une pensée sur le pays), en même temps qu'il se présente sous la forme de ce qu'on appellera avec prudence une «école cinématographique» (c'est-à-dire l'existence de plus qu'un cinéaste, qui serait supposé représenter à lui seul l'activité cinématographique nationale, «un nom seul»).

—**Résistance à toute normalisation industrielle.** C'est l'appropriation plus ou moins contrainte, plus ou moins collective d'un certain nombre de moyens mis en oeuvre pour contourner ou réduire les difficultés de production et les entraves à la création, ou pour en contrôler étroitement la ressource financière: affirmation de la figure de l'auteur (non exclusive de l'esprit d'équipe, voire coopératif, dans une première période), éloignement de la figure canonique du producteur, préférence pour le temps plutôt que pour l'argent, méfiance vis-à-vis des équipes lourdes... C'est l'inscription consciente dans un cadre de production où la création intériorise la faiblesse des moyens financiers et matériels, de sorte que les oeuvres qui naissent (au risque de naître difficilement) portent des traits formels inventifs nés de cette précarité matérielle.

—**Invention artistique.** Même s'il ne faut pas en imaginer les manifestations sous les dogmes d'une «école», et au contraire retenir que les voies sont multiples dans ce «cinéma de poésie», un nombre significatif de cinéastes partagent alors les exigences du cinéma considéré comme un art: dans le contexte de la modernité cinématographique caractéristique des années soixante-dix et quatre-vingt, ils travaillent d'emblée dans une dimension non figurative, refusant l'action et la psychologie; ils assument l'impureté du cinéma, le confrontant sans cesse aux autres arts (littérature, théâtre, peinture, opéra), accordant un primat aux textes et aux citations littéraires, textes qui, dans leur traitement cinématographique, sont saisis tout à la fois avec une grande rigueur et une grande liberté formelle; et la théâtralisation permet tout particulièrement à ce cinéma de déjouer les pièges du naturalisme, dans une fidélité, pas toujours mais souvent, à la radicale position d'Oliveira qui déclara, dans le temps où il réalisait *Amour de perdition* [*Amor de perdição*] (1978) puis *Francisca* (1981), avoir compris que «pour faire du cinéma, il faut d'abord monter un théâtre devant la caméra, sinon il n'y a rien à filmer».

Il en résulte une capacité de ce cinéma à émanciper le regard du spectateur, capacité qui serait, pour ne prendre qu'un exemple, très bien exprimée par les premiers plans de *Non ou la vaine gloire de commander*, le film que Manoel de Oliveira consacre, en 1990 à l'histoire du Portugal vue à travers ses défaites. 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, disposés frontalement au spectateur comme des porteurs de conceptions du monde et de situation de guerre, et non comme des porteurs de profils psychologiques, montrent bien comment la liberté du spectateur, un spectateur convoqué à des émotions, mais supposé au travail, est conquise par la pensée, au lieu d'être empêchée par des déversements d'actions ou par des surcharges symboliques.

Non ou la vaine gloire de commander est pris ici comme un exemple, parmi d'autres possibles, de la mobilisation de ce cinéma portugais-là, pendant quinze années, pour un travail artistique de pensée sur le Portugal, inscrit dans la modernité formelle des années soixante-dix, nourri de cet ébranlement subjectif qui a été ouvert par le déclin du salazarisme, par sa chute le 25 avril 1974, puis par l'ouverture des possibles dans la révolution des années suivantes. Ce film est une méditation commandée par l'événement 25-Avril: bien que réalisé en 1990, il correspond à un projet dont Oliveira annonce non seulement l'intention, mais aussi l'architecture, dès 1975, quand il travaille sur *Benilde*. Il y revient fréquemment, et publiquement, dans la période. 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'Alcácer Quibir, puis la défaite des guerres coloniales (9).»

Le film 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. Dans l'ultime rêve 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, par sa lame tranchante: «Si je pouvais, déclarait Oliveira, dans la période de la sortie du film, impressionné lui-même par l'idée d'avoir ainsi représenté ce rêve, je recourrais à Freud pour qu'il m'explique pourquoi j'ai fait cette scène.»

Cette 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 des films de la période, des plus anciens (comme *Brandos Costumes*, d'Alberto Seixas Santos) aux plus récents: *Quem és tu?* de João Botelho revisite plus tard (en 2001) le sébastianisme dans une adaptation cinématographique de

la pièce de Garrett, *Frei Luís de Sousa*; *L'Île des amours*, de Paulo Rocha, situé dans l'époque des rivalités coloniales de la fin du XIXe siècle, suit l'exil extrême-oriental de l'écrivain Wenceslau de Moraes que déçoit un Portugal humilié par l'ultimatum britannique; *Le Bouffon*, de 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, appuyées sur l'usage du romantisme portugais en vigueur alors dans l'enseignement scolaire d'avant le 25-Avril.

Évoquer *Le Bouffon* conduit à souligner que de très belles oeuvres se sont imposées dans les années quarantevingt, comme des films traitant de la difficulté du deuil à faire de la révolution perdue (ce qui est vrai du film de José Álvaro Morais, l'est aussi, avec une grande sensibilité, du travail de Jorge Silva Melo dans *Ninguém duas vezes*), ou du «refoulement de la douleur» et du poids des non-dits sur la guerre coloniale (*Un Adieu portugais*, de João Botelho). On vient de souligner le rôle vertébral de la préoccupation des cinéastes pour la situation subjective du pays, et l'adossement, sur l'événement révolutionnaire, du cinéma portugais de fiction, saisi ici dans l'ampleur des trente dernières années: les années de 1974 à 1980, mais aussi les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, avec le travail de João Botelho, de João César Monteiro, de José Álvaro Morais, de Pedro Costa, de Teresa Villaverde, de João Mário Grilo. Ceci ne doit toutefois pas empêcher de revenir ni sur le cinéma des lendemains immédiats d'Avril, ni sur le cinéma documentaire de la mémoire d'Avril, encouragé aussi, aujourd'hui, par l'effet de dynamiques commémoratives institutionnelles.

Le cinéma à base documentaire de la séquence révolutionnaire: «Parce qu'ils ont raison!» (10)

Il y a donc eu, aux lendemains immédiats d'Avril, les documents d'enregistrement des événements de 1974 et 1975, et les films d'intervention militante, alors articulés, on le comprend, sur des grilles de lecture marxiste de diverses tendances. Ce cinéma est marqué par l'enthousiasme des cinéastes à prendre pour objet de leur travail l'irruption populaire dans la rue, et par un goût nouveau pour la signature collective des films; il n'est pas toujours porté par des qualités artistiques incontestables. Dans cette famille de films, on pourrait, sauf exceptions inclassables (11), et sauf films portant sur des aspects particuliers du mouvement ouvrier et populaire (12), dessiner trois groupes qui, au risque de la simplification que comporte tout classement, s'imposent à l'attention.

Les films, peut-on dire, du 25-Avril proprement dit — Ces films travaillent des matériaux enregistrés dans la séquence du 25 avril au 1er mai 1974, encore marquée par l'unanimité politique qui accompagne l'allégresse et l'euphorie extraordinaires qui saisissent le peuple portugais face à la chute de l'ancien régime. Ils incluent les images les plus connues tournées par les opérateurs de télévision de la RTP (Radio télévision portugaise) 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 à Terreiro do Paço et de la caserne de la GNR (Garde nationale républicaine) place du Carmo, la résistance de certains membres de la police politique au siège de la PIDE (Police internationale de défense de l'État), la libération des prisonniers politiques à Caxias, puis les jours suivants (les arrivées de Mário Soares puis d'Álvaro Cunhal à Lisbonne, la grande manifestation du 1er mai), et les articulent à des images et des sons recueillis par des cinéastes qui enquêtent dans la rue (cinéastes portugais, mais aussi étrangers, comme le roboratif Glauber Rocha). Le film emblématique de ce groupe (13) est *As Armas e o Povo* (achevé en 1975, et sorti le 1er mai 1975) par un collectif de dix-neuf cinéastes qui se nomme "Syndicat des travailleurs de l'activité cinématographique" (en fait, presque tous les cinéastes qui composaient le Centre portugais de cinéma). Le film est lui-même pris dans l'unanimité, propre à cette séquence, qui préfigure le slogan de «l'alliance peuple-MFA», et, tout en montrant un peuple mobilisé, 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.

Il ouvre toutefois la question déjà controversée de la protection apportée par le MFA (Mouvement des forces armées) 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, Tomás, 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 le slogan «Le peuple, uni, jamais ne sera vaincu», répété à l'envi par les participants à cette manifestation géante, et l'hymne national, entonné par cette immense foule, pourraient bien ne pas suffire à conjurer le choc, entre lignes politiques rivales, qui se devine déjà dans le côté à côté très tendu de Mário Soares et d'Álvaro Cunhal à la tribune de ce qui deviendra le stade du Premier mai.

Les films portant sur l'ensemble de la séquence révolutionnaire de 1974-75 — Ils tentent 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. Dans ce groupe, hétérogène d'un point de vue formel, on trouve d'abord les montages d'images d'archives, dont les exemples les plus représentatifs sont *Deus, Pátria, Autoridade* de Rui Simões (1975) puis, du même cinéaste, *Bom povo português* (1980), qui expose, en montant ces images du présent et du passé sur le guide d'une lecture marxiste, les dispositifs de la domination idéologique du salazarisme. Ce type d'interrogation avait été engagé, dès 1972, dans *Brandos costumes* (*La Douceur de nos moeurs*), un film vraisemblablement promis à la censure, réalisé par Alberto Seixas Santos, qui choisit les moyens d'une fiction interrogeant l'histoire dans un paradigme nourri de Freud et de Wilhem Reich (la tutelle politique de Salazar sur les Portugais éclairée par celle qu'un «pater familias» de la petite bourgeoisie de Lisbonne exerce sur sa famille). Le 25-Avril avait 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 (un coup d'extrême droite était craint). C'est le même Alberto Seixas Santos qui, en 1982 (*Gestos et Fragments*) [*Gestos e fragmentos*], 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 (14); et celui du penseur, Eduardo Lourenço, auteur de l'essai *Les Militaires et le pouvoir*:

«Au fond, dit Seixas Santos, 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, 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*. À nouveau je voulais comprendre ce qui s'était passé, pourquoi nous avions perdu (15).»

Les films portant sur le mouvement paysan de 1975-1979 — Il y a enfin la prise en compte des enjeux du mouvement paysan du Sud, qui fut une véritable «révolution dans la révolution (16)», et dont la temporalité 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 se situent à la fin de l'hiver 1978-1979) indique paradoxalement l'importance en tant que processus politique d'ensemble, dans un pays dont le pouvoir central connaissait désormais une réelle

stabilisation parlementaire.

L'année 1977, en particulier, est marquée par une grande activité de production de films sur la situation dans l'Alentejo et le Ribatejo, les occupations de terres, les coopératives, les tensions politiques internes à la région (avec les fermiers et les propriétaires de petites exploitations), mais aussi internes aux coopératives (la question de l'hégémonie du PCP sur leur direction), et enfin l'affrontement qui se dessine entre Nord et Sud (interprété comme l'annonce d'une situation qui met le pays au bord de la guerre civile) autour des mobilisations fomentées par la CAP, une organisation dans laquelle, comme c'est fréquent, des grands propriétaires enrôlent des petits pour une défense prétendument unitaire de leurs intérêts.

On signalera en premier lieu, pour son souci de la forme, le film portugais *A Lei da terra. Alentejo 76* (1977), du collectif Grupo Zéro, composé de onze professionnels du cinéma dont Alberto Seixas Santos, qui avait déjà donné un an plus tôt *Ainsi commence une coopérative* [*Assim começa uma cooperativa*]. Le tournage de *La Loi de la terre*, au printemps et à l'été 1976, est associé à des projections de *La Ligne générale* [*Linha geral*], d'Eisenstein, que l'équipe organise à l'intention des paysans:

«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. À 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 essaient de faire une analyse des structures du pouvoir en Alentejo et l'histoire de la lutte des paysans contre ce pouvoir. Nous avons 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 (17).»

Sans doute en raison d'une interprétation très favorable au Parti communiste portugais des mouvements de l'été 1975 dans le nord du pays (des foules nombreuses se livrèrent alors à l'assaut des sièges du PCP et de ses alliés proches, et l'interprétation du caractère réactionnaire ou non de ces manifestations divisa profondément à l'époque, et divise encore les esprits), le film «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». Du nombre de films issus de collectifs militants (Cinequipa, Coopercine, Forum, Unidade de produção cinematográfica n° 1, plus ou moins liés au PCP et à l'Intersyndicale, et à la Célula de cinema do PCP), qui souvent relèvent davantage de l'agitation-propagande, on détachera des films personnellement signés par les cinéastes Luís Galvão Teles (*Cooperativa agrícola Torre Bela, Liberdade para José Diogo*, 1975) et José Nascimento (*Parce qu'ils ont raison!* [*Porque eles têm razão!*], 1976, et *Terra de pão, terra de luta*, 1977). Enfin, on fera place à deux films qui ont connu une diffusion importante hors du Portugal: le film francoportugais *De Sol à Sol* (du collectif Cinema na luta, 1976), 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) (18).

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, 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.

Le cinéma de la mémoire d'Avril, aujourd'hui: l'essentielle bataille des formes

«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 (19), 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, les paysans 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 (20), dans la conjoncture du Portugal d'aujourd'hui, où, disons-le, la mémoire d'Avril («Avril» 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'État 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. On connaît la tentative, en avril 2000, de Maria de Medeiros de «reconstituer» le 25 et le 26 avril 1974, avec les moyens du cinéma de fiction, dans les rues de Lisbonne et aux portes de la prison de Caxias [*Capitães de Abril*]. Ses intentions étaient louables, sans doute, 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 pension «pour services exceptionnels rendus au pays»), alors que lui était revenue, le 25 avril, la tâche d'obtenir la reddition du gouvernement par l'occupation de Terreiro do Paço, puis de la place du Carmo, avec sa colonne de blindés de l'École Pratique de Cavalerie de Santarém.

Mais si son *Capitaines d'Avril* put sans mal trouver des publics élargis (le film a dépassé au Portugal 110.000 spectateurs, ce qui le place en 2000 au neuvième rang des films portugais les plus vus), le film était cinématographiquement (et politiquement, aussi) affaibli par sa forme figurative de type «film d'aventures», et singulièrement régressif en comparaison de l'effort depuis longtemps manifesté dans le cinéma portugais (voir Botelho, Seixas Santos...) pour un traitement non-figuratif du matériau historique.

Un an avant, suite à une commande de la commission commémorative des vingt-cinq ans du 25-Avril, João Botelho avait des intentions politiques comparables quand il réalisa le court-métrage *Se a memória existe*, qu'il dédia «à la mémoire de Salgueiro Maia et de José Afonso». Il dit avoir alors réalisé «une espèce de *They Were Expendable* (21) 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.»

Mais au moins Botelho s'efforçait-il, avec ce dispositif, de tenir un programme qui fut celui du meilleur du cinéma portugais:

«Il faut donner des leçons de choses, mais aussi des leçons de cinéma. Il faut que les spectateurs assistent à la construction des formes (22).»

On trouvera 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'État, Lisbonne, avril 74* (23) (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'État). 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 «Virage historique», enfermé (sans ces images) 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, excédant à la fois 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 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. Car 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'État», écrit Jean-Louis Comolli (24).

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.»

Dans une autre forme de méfiance des images d'actualités, qui consiste au contraire à les placer au coeur 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 Adventure through democracy* (2000) (25), 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 à l'occasion du coup militaire, mais aussi entre passé (1974) et présent (la vaste 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».

Les autres films de la récente mémoire d'Avril sont, par contre, de facture traditionnelle, 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 classiquement images et entretiens: 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); images fixes ou de cinéma de photographes et de cinéastes étrangers sur la révolution portugaise, croisant des entretiens avec leurs auteurs, dans le cas de *Autre pays (Mémoires, songes, illusion. Portugal 1974-75)* [*Outro País: memórias, sonhos, ilusões*], de Sérgio 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».

Avril 2003: un rédacteur du quotidien Público écrit aux Cahiers du cinéma que le cinéma

portugais autocentré sur la question du Portugal est mort

C'est tout le contraire de la nostalgie d'un cinéma portugais nourri de l'énergie de 1974-1975 et inquiet du Portugal qui guidait Vasco Câmara dans sa contribution, en avril 2003, au numéro spécial que les Cahiers du cinéma venaient de consacrer à la situation du cinéma mondial sous le titre «Atlas du cinéma»: dans un court article, traduit de l'anglais, ayant pour titre «Sans père ni reproche» (la version anglaise est nommée «Fatherless but free»), ce critique de cinéma du quotidien Público défendait une thèse plutôt provocatrice qui tient en deux idées essentielles, à partir d'une constatation qu'il disait avoir faite au festival de Venise, en septembre 2002, où il aurait «réalisé combien l'image du cinéma portugais était, à l'étranger, généralement réductrice».

Résumons la première de ces idées, qui porte sur la relation de la jeune génération de réalisateurs (les trentenaires) aux figures tutélaires du cinéma portugais qui les ont précédés: «João César Monteiro est mort», mais pour autant «ce n'est pas une malédiction pour les réalisateurs de la jeune génération» qui «ne sont pas orphelins», et qui ne sont pas «dans la nostalgie de la disparition du cinéma nouveau des années soixante» (à la différence de leurs prédécesseurs du début des années quatre-vingt-dix, comme, dans leurs premières oeuvres, Teresa Villaverde ou Pedro Costa): «Aucune figure paternelle ne les étouffe ou ne les intimide [...]. Aucun d'entre eux ne cherche particulièrement à devenir le prochain Oliveira.»

La seconde idée se prononce davantage sur le fond: «Chaque film portugais n'équivaut plus à une déclaration de principe sur l'identité du pays.» Ce qui aboutit au jugement suivant, sur la production des jeunes cinéastes: «C'est peut-être cette possibilité d'échapper au trauma (notamment colonial) qui a conduit nombre d'entre eux à se lancer dans le court-métrage ou le documentaire, alors que ces formes ne sont pas à proprement parler une tradition au Portugal. Le passé colonial et ses conséquences sont représentés, avec curiosité et sans culpabilité» — et à cette conclusion: «Pour le meilleur ou pour le pire, le cinéma portugais est différent» avec ces nouveaux cinéastes «moins désespérés» et «qui se sentent moins exceptionnels».

Tel était le message envoyé en France (et spécialement adressé à la France, comme le suggérerait un examen attentif de ce qui apparaît dans la version française du texte par rapport à sa version originale en anglais) dans un article qui, présentant le cinéma portugais d'aujourd'hui, classe le dossier Monteiro, enterre d'avance toute tentative d'héritage d'Oliveira, ne nomme aucun cinéaste de la génération dite du «cinéma novo» encore en activité (Paulo Rocha, Fernando Lopes, Alberto Seixas Santos, et même António-Pedro Vasconcelos), considère la génération intermédiaire (João Botelho, José Álvaro Morais, João Mário Grilo) comme purement imitative et «désespérée» («On perçoit un certain désespoir chez João Botelho et João Mário Grilo») et les moins jeunes des jeunes (autre génération intermédiaire: Pedro Costa, Teresa Villaverde) comme prisonniers de l'héritage de leurs aînés. Cette opération vient donc nous dire, en substance: «Le cinéma portugais auto-centré sur la question du Portugal est mort!», puisque les jeunes, débarrassés de cette sorte d'autisme national, «regardent au dehors et exercent leur sens de la relativité».

À nous de bien entendre: «Eh bien, les références changent! Pour le meilleur ou pour le pire, le cinéma portugais est différent!». De telles attaques ne sont pas récentes, et on se souvient de pareilles opérations 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 *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

aurait bien pu viser, par exemple, *Un adieu portugais*, de Botelho, qui est sans doute un des plus beaux films portugais consacrés au refoulement de la mémoire de cette guerre coloniale, ou les scènes de patrouille de *Non, ou la vaine gloire de commander*, autre film magnifique dont il a été question plus haut. 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.

Une inversion critique: retourner le mythe du sébastianisme contre les cinéastes eux-mêmes

Plus profondément, il s'exerce aujourd'hui au Portugal une grande inversion critique contre le cinéma portugais tel que j'ai proposé de le caractériser, critique qui tente de retourner très exactement le thème du mythe sébastianiste contre les cinéastes portugais qui ont fait les grandes oeuvres de cette période, et qui s'efforcent de continuer sur leur lancée, malgré des inflexions thématiques ou stylistiques. Cela désigne au moins trois générations de cinéastes (celle d'Oliveira; celle de Rocha, Seixas Santos et Lopes; celle de Botelho et Grilo) ainsi que, jusqu'à leur disparition récente, Monteiro et Morais. Selon cette orientation critique, ils se seraient comportés (c'est l'interprétation la plus récente d'Augusto M. Seabra, dans une inflexion que lui-même dirige contre la manière dont il accueillait dans les années 1980 le cinéma portugais (26) comme des cinéastes qui se seraient exilés du réel de leur propre pays, après la tentative échouée, au début des années soixante, de rencontrer commercialement le public portugais (il s'agit de l'échec commercial des productions Cunha Telles, et notamment de *Les Vertes Années* [*Verdes anos*] de Paulo Rocha et de *Belarmino*, de Fernando Lopes).

Dix ans avant le 25-Avril, Fernando Lopes réalisait son premier film, *Belarmino*, dont le style est plus caractéristique de la modernité des nouvelles vagues des «sixties» que de la modernité des deux décennies suivantes, telle qu'on l'a définie plus haut, puisque Fernando Lopes y adoptait presque les techniques du cinéma direct. *Belarmino* est un film décisif, un film pionnier qui incarne cette capacité du cinéma à saisir le présent du Portugal de ces années-là: à travers les mésaventures de Belarmino, boxeur et homme du peuple de Lisbonne, et son incapacité à devenir le grand champion d'envergure internationale qu'il aurait pu devenir, il s'agit, métaphoriquement, d'une puissante réflexion sur l'état du Portugal. «Il est passé à côté d'une grande carrière», dit le début du film, c'est-à-dire: si Belarmino n'avait pas été portugais, il aurait pu être ce grand champion.

Augusto Seabra, lui, va plus loin, en voyant dans les déconvenues du boxeur Belarmino une métaphore de la situation des cinéastes portugais eux-mêmes, créant 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 est refusée à l'intérieur du pays). Je cite Augusto Seabra:

«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 "École 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 (27), à l'exil auquel ils étaient contraints par les milieux dominants au Portugal (28).»

Notons que 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. La thèse de la pratique, par les cinéastes portugais, dans cette période des années soixante-dix et quatrevingt, d'une auto-citation compulsive de leur histoire et de leur culture fusionne donc ici avec une autre thèse: celle d'une «invention» de ce cinéma par le regard

étranger. La première thèse consiste à dire qu'

«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 (29)».

La seconde thèse consiste à souligner les effets sur le cinéma portugais du regard venu de l'extérieur du Portugal, regard qui serait exotique et/ ou passéiste. Cette seconde thèse n'est d'ailleurs pas banalement le seul fait d'ennemis traditionnels du cinéma d'auteur au Portugal (c'est l'argument traditionnel contre ce cinéma que de dire qu'il n'est apprécié que de l'étranger), puisque des cinéastes (appartenant au groupe des «auteurs») relaient eux-mêmes ce discours:

«On n'échappe pas à l'exotisme, nous, cinéastes portugais, quand on est admirés de l'extérieur [...]. Les films portugais devraient être vus pour ce qu'ils sont, moins cachés par le folklore moderniste»,

écrivait Pedro Costa en 1995 (30). Plus dur encore, plus injuste aussi, je crois, est Jorge Silva Melo quand, en 1993 (31), il stigmatise la manière qu'on a au Portugal de «vivre cet art industriel» qu'est le cinéma «en refoulant l'industrie [...], raison pour laquelle, ajoute-t-il, presque tous les films intéressants qui ont été produits par les 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». De la fusion de ces deux thèses découle l'idée que ce n'aurait été qu'au début des années quatre-vingt-dix (en fait avec les premiers films de Pedro Costa, *O Sangue*, et de Teresa Villaverde, *A Idade Maior*) que «le réel faisait sa ré-entrée dans le cinéma portugais» (Augusto Seabra).

Le cinéma portugais ne s'est pas absenté du réel

Je voudrais refuser une telle vision, sans toutefois dénier à ceux avec qui, ici, je polémique, la pertinence de l'identification d'un changement de séquence (il me faudra donc identifier à mon tour ce changement de séquence), ni sans chercher à maintenir à tout prix, dogmatiquement, la définition du cinéma portugais que je me suis donnée en 1990. Contre cette vision, telle qu'elle découle de la double fusion qui a été nommée, je proposerai de soutenir que «le réel» ne fait pas retour à un moment donné, au sens où il ne s'est pas absenté.

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 ce cinéma ne se soit pas emparé aussi, soit par le biais des matériaux historiques (c'est le cas de 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.

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 oeuvres 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 pendant tout un temps d'une «modernité soustractive», 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» (32). 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 (Oliveira, Botelho, mais Rocha et Morais aussi) ou le tragico-mique du burlesque (Monteiro). On peut soutenir ce point de vue sans sous-estimer la diversité générationnelle actuellement à l'oeuvre dans le cinéma portugais, où travaillent au moins cinq «générations» de cinéastes: la génération d'Oliveira (qui représente une génération à lui seul), celle du «cinema novo», celle qui commence à filmer après 1974, celle qui s'affirme à partir de 1990 (Pedro Costa, Teresa Villaverde, Manuel Mozos, Edgar Pêra, Joaquim Sapinho, etc.), et enfin celle des plus jeunes, qui arrivent autour de 2000 à la réalisation de longs-métrages (João Pedro Rodrigues, Raquel Freire, Claudia Tomas, etc.).

On peut le soutenir sans nier la grande diversité, aujourd'hui, des formes, des attitudes, mais aussi des sujets, qui traverse aujourd'hui le cinéma portugais: cette diversité de formes et d'attitudes semble trancher avec la période qui rapprochait les principaux cinéastes, dans leurs différences, par le recours très souvent partagé à la théâtralité, à la frontalité du plan-séquence, à l'adossement sur des textes littéraires ou de théâtre, à l'usage du studio. En vérité, il est advenu, comme l'écrit Alain Badiou, que «la séquence moderne proprement soustractive (soustraction de l'acteur et de la construction narrative, prévalence du texte, indiscernabilité de la fiction et du documentaire) est saturée (33)». Tous ceux qui ont situé leur travail au coeur de l'entreprise de la «modernité soustractive» se sont placés à la recherche d'un autre alliage du figuratif et du nonfiguratif, preuve que le bilan de l'achèvement de la séquence de cette modernité caractéristique des années soixante-dix et quatre-vingt s'imposait à tous. Oliveira lui-même a cherché dans *Vale Abraham* une nouvelle forme de modernité (34) par rapport à celle qui caractérisait *Benilde*, *Amour de perdition*, *Francisca* ou *Le Soulier de Satin*. Il est non seulement sorti des studios où il avait réalisé ce cycle dit des «amours frustrées», mais a presque pratiqué le «road-movie» (*Voyage au début du monde*) [*Viagem ao Princípio do Mundo*].

De telles inflexions formelles se remarquent chez tous ces cinéastes, quand on compare leurs derniers films aux premières oeuvres: Alberto Seixas Santos (*Mal ou Paraiso Perdido*, comparé à *Brandos Costumes* et *Gestes et Fragments*), Jorge Silva Melo (*Agosto*, comparé à *Passage* ou *À mi-chemin*), João Botelho (*La Femme qui croyait être présidente des États-Unis*, *Tráfico* ou *Aqui na terra* par rapport à *Conversa acabada* ou *Un Adieu portugais*, Paulo Rocha (*Fleuve d'or* ou *Les Montagnes de la lune* par rapport à *L'Île des amours*), José Álvaro Morais (*Poisson-Lune*, par rapport à *Le Bouffon*). Mais on relèvera qu'il n'y a jamais de retour au figuratif pur, et, le plus souvent, pas de retour à une parfaite linéarité du récit.

D'autres modes de présence de la question du Portugal

On peut aussi adopter ce point de vue sans sous-estimer que la question du pays soit désormais moins marquée par d'explicites références historiques et mémorielles. L'interrogation sur la question du pays, primordiale jusqu'aux années quatre-vingt (incluses) avait d'abord été frontale. Dans certains cas, aujourd'hui, l'abord de la question du pays reste frontal. C'est le cas de João Botelho, dont l'oeuvre ne quitte résolument pas le questionnement de «la physique de l'être portugais», et qui tente à nouveau le dispositif de la théâtralisation dans *Quem és tu?* (2001), où il pratique l'explication, en passant par une pièce de Garrett, avec le traumatisme de la défaite d'Alcácer Quibir et le sébastianisme, comme d'ailleurs Oliveira qui va tourner en novembre 2004 un film à partir de la pièce *Don Sébastien* de José Régio. Ce fut le cas aussi, par d'autres voies, de José Álvaro Morais: dans *Zéfiro* (1994), il poursuivait l'interrogation de la formation du Portugal et de l'être portugais qu'il avait engagé dix ans plus tôt dans *Le Bouffon*, mais en y renversant cette fois la perspective entre Nord et Sud: il y poétisait un matériau anthropologique, historique et géographique directement puisé dans les leçons d'Orlando Ribeiro; dans *Poisson-Lune* (2000), il continuait l'exploration de la question du Sud, c'est-à-dire, au fond, de la dimension arabe de l'histoire du Portugal, en proposant le franchissement de la frontière entre Espagne et Portugal d'une manière qui semble assez nouvelle dans le cinéma portugais.

Ceci revient à dire que cette question du pays connaît aujourd'hui, dans le cinéma portugais, d'autres modes de présence: citons la métaphore, comme João César Monteiro dans *La Comédie de Dieu* (on peut dire que le dispositif burlesque de Monteiro, depuis *Souvenirs de la Maison Jaune* permet un mode spécifique de présence, dans ses films, de la question du Portugal), ou l'investissement d'un genre, comme João Botelho l'a pratiqué récemment en recourant à deux reprises à la comédie (*La Femme qui croyait être présidente des États-Unis d'Amérique*, en 2003, et *Tráfico*, en 1998). Dans d'autres cas, la relation à la question du pays est devenue plus oblique: présente par la référence historique ouverte dans un premier film, elle peut disparaître en tant que telle ou rester allusive (Teresa Villaverde), devenant peut-être seulement la question de «l'ici» (35) ou de «l'ici et maintenant». Elle peut faire aussi son chemin, et se révéler progressivement, par des voies propres, comme chez Pedro Costa. Elle semble absente de son premier film, *Le Sang*, encore que, dans une sorte d'élucidation rétrospective, il voie aujourd'hui dans «ce film, qui parle de la peur quotidienne à Lisbonne, pourquoi pas celle de la police politique», sans doute «le seul film portugais qui existe sur la PIDE» (36). Elle est présente quand il questionne, avec *Casa de Lava*, un monde produit par la rencontre asymétrique du Portugal et du Cap-Vert. Elle se prolonge avec *Ossos* et *Dans la Chambre de Vanda*, où il décide de redonner de la visibilité à des hommes et des femmes qui instituent, dans leur quartier d'une périphérie reléguée de Lisbonne, un espace de métissage inattendu de gens pauvres venus des campagnes portugaises du Nord et des îles du Cap-Vert 37; ou, plutôt, de leur donner une autre visibilité (celle de la dignité et de l'intelligence) que celle que leur donnent les médias, dans la modalité du quartier d'insécurité et des classes dangereuses. Ce cinéma, qui n'a pas encore abdicqué sur la question de l'art, continue donc de travailler la question du Portugal, et en ce sens, ne cède pas sur la pensée de la situation du pays.

«Pour nous, le cinéma ne va pas de soi, le pays ne va pas non plus de soi»

Un pays très souvent montré par ce cinéma comme fermé, bloqué, enfermé dans ses non-dits et ses refoulements... et trop petit aussi; et même traversé trop vite, comme le fait remarquer un personnage de *Paraiso perdido* (Alberto Seixas Santos, 1992) et traversé maintenant d'autant plus vite que les nouvelles routes des «fonds structurels européens», que le cinéma portugais du début des années quatre-vingt-dix n'a pas omis de filmer, en ont bouleversé l'espace-temps, altérant partiellement les termes de l'ancienne relation entre ville et campagne (voir, sur ce point, deux films de 1993, *Aqui na terra*, de João Botelho et *O Fim do mundo. A terra*, de João Mário Grilo). Un pays aussi montré comme un pays de deuil, de mort; je me souviens d'Eduardo Lourenço, déclarant à Aix-en-Provence, en décembre 1994, à la sortie d'une projection de *Trás-Os-Montes*:

«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. Je souffre d'une image d'un peuple officiellement heureux. Nous ne sommes pas (pour paraphraser un propos fameux) un peuple orgueilleusement heureux (38).»

Ne le démentait pas cette déclaration, à la même époque, d'un cinéaste de la génération fondatrice du groupe des cinéastes-auteurs (Alberto Seixas Santos, scruteur, dans *Brandos costumes*, des quarante longues années de salazarisme et du mystère de cette longévité):

«Je crois que nous, metteurs en scène portugais, en général, et plus encore ceux pour qui le cinéma ne va pas de soi, nous avons cela en charge: pour nous, le pays ne va pas non plus de soi (39).»

* Jacques Lemière est professeur agrégé de sciences sociales à l'Université des sciences et technologies de Lille-1 et membre du CLERSE (Centre lillois d'études et de recherches économiques et sociologiques. Thèse de doctorat à l'Université de Lille: *Cinéma et historicité nationale — le cas portugais*. Il a fondé l'association Cineluso pour la connaissance du cinéma portugais. Participation à plusieurs colloques et publications, dont «Un Centre dans la marge; Construction et défense d'une exception cinématographique nationale: le cas du cinéma portugais», dans (dir. Michel Rautenberg) *Dynamiques locales et mondialisation*, Paris, L'Harmattan, 2003. Responsable (co-fondateur) du séminaire *De l'usage des images et des sons en sciences humaines et sociales* (depuis 2007). Membre des équipes CPM (à titre principal) et MECIT (à titre secondaire) du CLERSE. Membre associé du CRILUS (*Centre de Recherches Interdisciplinaires sur le Monde Lusophone*, EA 369), Université de Paris Ouest La Défense (Paris 10).

Membre du PAULF *Littérature, cinéma et multiculturalisme dans le monde lusophone* (Programme Actions Universitaires Intégrées Luso-Françaises de la Conférence des Présidents d'Universités françaises et des Rectorats des Universités portugaises), 2006-2008. Organisateur (fondateur) des *Journées cinématographiques de sociologie et d'anthropologie*, Université de Lille 1 (depuis 1997). Membre du Conseil scientifique des *Conférences d'Archimède*, USTL-Culture, Lille 1. Membre du Comité de rédaction des *Nouvelles d'Archimède*, journal de l'USTL-Culture.

1. João Botelho, «Entretien» (propos recueillis par Jacques Lemière, 16 janvier 2003), inédit, à paraître dans la publication issue du cycle «Portugal: des films qui permettent la pensée», organisé par Cineluso avec Cité-Philo, à Lille, en novembre 2002.
2. José de Matos-Cruz, «Em anos de Abril», in 25 de Abril. Imagens, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa, Lisbonne, avril 1984, pp. 75-78.
3. 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.
4. 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, sont nombreux.
5. Dans son propre film, Sérgio Tréfaut insère des images extraites d'un échantillon de ces films étrangers: un film russe (*Premiers jours de liberté*), deux films du suédois de A. 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.
6. Comme dans *Acto do 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.
7. «C'est des souterrains du cinéma qu'émerge cette histoire érotique et mystique dans laquelle il est légitime de voir aussi la parabole du pays que nous fûmes et que nous sommes et l'impossibilité de le transformer rapidement. [...] C'est un film d'état de siège», écrit très finement, de *Benilde*, João Bénard da Costa, dans *Histoires du cinéma portugais*, Lisbonne, Imprensa nacional -Casa da Moeda, 1991, 194 p.
8. Jacques Lemière, «Présence et absence de l'art du cinéma au Portugal, 1930-1994», Rouen, Cineluso, 1995, 12 p. «Le Cinéma portugais comme situation. À propos de la catégorie de cinéma portugais et de l'énoncé «il y a un cinéma portugais»», Bruxelles, Institut Camões, 2002, 16 p.
9. «Amor de perdição, um filme virado para a frente ou para trás?», entretien de Manoel de Oliveira avec la rédaction d'Opção, 27 juillet 1977.
10. Titre d'un film (1976) de José Nascimento, sur un épisode du mouvement paysan du Sud: une des premières occupations de terre et commissions de travailleurs formant une coopérative, en février 1975.
11. Comme *Que ferai-je avec cette épée?* [*Que farei com esta espada?*], 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.
12. Comme les commissions de travailleurs dans les usines ou les luttes contre les multinationales (*Contre les multinationales*, 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).
13. Où figurent *Chemins de la liberté* du collectif Cinequipa et *Le Peuple uni jamais ne sera vaincu*, d'António Escudeiro (1974).
14. 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.
15. Alberto Seixas Santos, «Entretien», in Jacques Lemière (dir.), *4èmes Journées de cinéma portugais*, Rouen, Cineluso, 1994, pp. 14-30.
16. C'est le titre très 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 ce mois d'avril 2004 par Campo das Letras, avec l'appui de la municipalité de Montemor-O-Novo.
17. Alberto Seixas Santos, «Entretien», art. cit.
18. *Torre Bela* fut même sélectionné au festival de Cannes en mai 1977. Selon le témoignage de Thomas Harlan recueilli par Sérgio 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.
19. 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 Diário de Lisboa, en avril 1994.
20. 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 elle, soit que son contexte les ait suscités.
21. Film de John Ford, 1945.
22. João Botelho, «Entretien» (inédit, 2003), art. cit.
23. Diffusé à la RTP (Portugal) le 26 avril 2001 et à la RTBF (Belgique) le 25 avril 2002.
24. Jean-Louis Comolli, «L'anti-spectateur. Sur quatre films mutants», *Images documentaires*, n° 44, 1er et 2ème trimestre 2002, pp. 9-40.
25. Film soutenu par le Centre de documentation sur le 25-Avril (Université de Coimbra), la direction du projet étant de Boaventura Sousa Santos.
26. Augusto M. Seabra, «Ritos de passagem. Hipóteses sobre o recente cinema português», texte actuellement inédit, primitivement destiné à la publication dans *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.
27. Vasco Camara, «O cinema aossado», in *Cinema português, anos 90*, Rio de Janeiro, Centro cultural Banco do Brasil, 1994, pp. 13-19.
28. Augusto Seabra, «Ritos de passagem — Hipóteses sobre o recente cinema português», art. cit.
29. Augusto Seabra, «Ritos de passagem. Hipóteses sobre o recente cinema português», *ibid.*
30. Pedro Costa, «Pedro Costa, d'un film à l'autre. Dix questions à Pedro Costa», in Jacques Lemièrre (dir.), 5èmes Journées de cinéma portugais, Rouen, Cineluso, 1995, pp. 17-23.
31. Jorge Silva Melo, «Hommage à Jorge Silva Melo. Huit questions à Jorge Silva Melo», in Jacques Lemièrre (dir.), Semaine de cinéma portugais, Rouen, Cineluso, 1994, pp. 7-9.
32. Denis Lévy, «Manoel de Oliveira et le cinéma portugais», *L'art du cinéma*, n° 21/ 22/ 23, automne 1998, pp. 5-7.
33. Alain Badiou, «Considérations sur l'état actuel du cinéma, et sur les moyens de penser cet état sans avoir à conclure que le cinéma est mort ou mourant», *L'art du cinéma*, n° 24, mars 1999, pp. 7-22.
34. Denis Lévy, «Val Abraham: modernité et post-romantisme», Rouen, Cineluso, 1995, 8 p.
35. C'est, me semble-t-il, la thèse de Regina Guimarães et de Saguenail dans leur travail éditorial des années quatre-vingt dix (la revue «A Grande Ilusão», éditée à Porto), puis dans leur enquête cinématographique, plus récente, sur le cinéma portugais (la série de films ouverte par *O nosso caso*).
36. Pedro Costa, «Entretien» (propos recueillis par Jacques Lemièrre, 26 octobre 2002), inédit, à paraître dans la publication issue du cycle Portugal: des films qui permettent la pensée, organisé par Cineluso avec Cité-Philo, à Lille, en novembre 2002.
37. Jacques Lemièrre, «Pays à pays: le Portugal et le Cap-Vert de Pedro Costa», in CIDEHUS (dir.), *Culturas, Metáforas e Mestiçagens*, Lisbonne, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2004.
38. Le texte entier de cette déclaration est recueilli dans «Hommage à António Reis et Margarida Cordeiro», 5èmes Journées de cinéma portugais, Rouen, Cineluso, 1995, 32 p.
39. Alberto Seixas Santos, «Entretien», art. cit. Premier mai 1975.