

Saudades de la Révolution.
Pratiques et mémoires de l'ère des coopératives
chez les cinéastes portugais

par Mickaël Robert-Gonçalves

J

Le 25 avril 1974, le Portugal entre dans une nouvelle ère. Des capitaines de l'armée portugaise – parmi lesquels 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 – font tomber le régime dictatorial presque quinquagénaire (1926-1974) de António de Oliveira Salazar en quelques heures, par la prise de lieux stratégiques et par l'obtention de la reddition des instances dirigeantes. Dans une première acception, le coup d'État du 25 avril 1974 a tout d'un « putsch militaire » mené par un Mouvement des forces armées (MFA) répondant à une situation coloniale inextricable. Or, le MFA n'avait pas inscrit dans son programme l'indépendance des colonies, ni même la teneur du régime à venir. Dès ce 25 avril marqué par les œillets donnés aux soldats par la population, l'irruption populaire dans le processus politique induit l'ouverture d'une autre séquence de l'histoire politique du Portugal dont le MFA n'est plus qu'un des acteurs. Au croisement du coup d'État militaire et des manifestations populaires se construit un processus révolutionnaire singulier, prenant immédiatement le nom de Révolution des œillets. Il engloberait la période allant du 25 avril 1974 jusqu'aux années 1978-1979 avec la poursuite et la fin du mouvement paysan, dans une acception élargie de l'événement et de ses conséquences.

Pour une génération de cinéastes et de techniciens du cinéma au Portugal, les années 1960-1970 constituent un tournant majeur. Cette période peut être approchée à travers trois temps forts. D'abord, les années 1960 ont été celles de l'expérience du Nouveau cinéma portugais¹ (*Novo cinema*) qui a consolidé la

¹ Le Nouveau cinéma portugais désigne les productions cinématographiques d'une période allant de 1962 à 1974 ; cet ensemble de films réalisés au Portugal durant les années 1960 inaugure un nouveau souffle dans la production portugaise, qui demeure néanmoins toujours limitée par la censure du régime dictatorial alors en place.

prise de pouvoir symbolique d'un ensemble de personnalités réunies autour du désir de faire des films dans un Portugal encore verrouillé par la dictature de Salazar². Ensuite, la seconde impulsion du Nouveau cinéma portugais a constitué un moment particulier : pour organiser la distribution d'une aide financière de la Fondation Calouste Gulbenkian³, dédiée à la défense de la culture portugaise, les cinéastes sont invités à se rassembler sous la forme d'une coopérative, le Centre portugais du cinéma (CPC). La dimension collective instaurée alors se confirme durant la période 1974-1975⁴. Celle-ci inaugure un troisième temps qui est marqué par le déploiement de coopératives multiples – *Cinequipa*, *Cinequanon*, *Grupo Zero* et *Virver*, sur lesquelles cet article revient dans le détail et qui se trouvent présentées une à une en annexe –, par la disparition de la figure du producteur et par l'effacement relatif de celle de l'auteur. Le 29 avril 1974, les cinéastes et techniciens de cinéma font leur propre révolution en occupant le siège de l'Institut portugais du cinéma (IPC) et celui de la Direction des services des spectacles qui exerçait la censure. Cette occupation des institutions structurant le fonctionnement du cinéma portugais de l'ancien régime est portée par une « Commission des professionnels de cinéma antifascistes » formée le 28 avril : elle met fin à la censure et commence à imaginer le futur du cinéma portugais. Ce contexte particulier dans l'histoire du cinéma portugais a suscité des initiatives originales tout comme des reconfigurations professionnelles importantes. Les carrières et trajectoires ont été extrêmement diverses : certains ont fait beaucoup de films, d'autres se sont spécialisés dans le montage, la production ou le journalisme, d'autres se sont progressivement retirés du cinéma. Enfin, la télévision et le cinéma entretiennent une relation assez exceptionnelle pendant quelques années. Par l'entremise de la *Rádio e Televisão de Portugal* (RTP, la télévision publique portugaise), qui émet deux chaînes (RTP1 et RTP2), de nombreux programmes documentaires parfois militants sont en effet produits par les coopératives et

² Paulo Cunha, "O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980)", Thèse de doctorat, Universidade de Coimbra, 2014.

³ La Fondation Calouste Gulbenkian est une institution privée, créée sur disposition testamentaire de Calouste Sarkis Gulbenkian, financier arménien ayant fait fortune dans le pétrole, en 1956. Ce dernier a légué toute sa collection d'arts à la fondation qui l'expose aujourd'hui dans un musée à Lisbonne. En outre, la Fondation Calouste Gulbenkian soutient des projets en Arménie et défend la culture portugaise à travers plusieurs dispositifs de soutien à la création et à la recherche scientifique.

⁴ Sur l'histoire de la Révolution portugaise, voir notamment : Raquel Varela, *Un peuple en révolution : Portugal 1974-1975*, traduit du portugais par Hélène Melo, Marseille, Agone, 2018 ; Isabel Freire, *Sexualidades, media e revolução dos cravos*, Lisbonne, Imprensa de Ciências Sociais, 2020 ; António Simões do Paço, Jorge Fontes, Pamela Peres Cabreira, Raquel Varela, Roberto della Santa (dir.), *O 25 de abril começou em África*, Ribeirão, V. N. Famalicão, Húmus, 2019.

accompagnent, mobilisent, questionnent les Portugais pendant et après la Révolution. Longtemps, les histoires du cinéma portugais y ont vu une absence d'ambition cinématographique ; il semble plutôt que le cinéma se soit étendu à d'autres écrans sous d'autres formes, en expérimentant, pour répondre à l'événement.

L'ensemble des paroles retranscrites ci-après proviennent d'entretiens réalisés pour nos recherches doctorales entre 2010 et 2014⁵. On y retrouve les voix des personnalités suivantes :

- Solveig Nordlund (1943- ; SN ci-après) est cinéaste et monteuse, notamment pour les collectifs *Cinequipa* et *Cinequanon* ; elle co-fonde ensuite le *Grupo Zero*, et participe à plusieurs films réalisés durant la Révolution.
- Alberto Seixas Santos (1936-2016 ; ASS) est cinéaste, critique de cinéma, animateur de ciné-club et professeur. Il réalise *Brandos Costumes (La Douceur de nos mœurs, 1975)*, un film dans l'esprit du Nouveau cinéma portugais dont le projet et le tournage, à partir de 1972, semblent annoncer la Révolution ; il est le co-fondateur de la coopérative *Grupo Zero* avec laquelle il va s'intéresser notamment à la Réforme agraire⁶.
- Rui Simões (1944- ; RS) est cinéaste et producteur, membre fondateur de la coopérative *Virver* qui rassemble des écrivains, des techniciens de cinéma et des journalistes ; Simões réalise deux long-métrages importants durant la période : *Deus, Patria, Autoridade (Dieu, Patrie, Autorité, 1975)* et *Bom Povo Português (Bon peuple portugais, 1981)* – ce sont deux documentaires, le premier se présente tel un pamphlet anti-salazariste et anticolonialiste, le second est un montage mélancolique sur l'histoire de la Révolution.
- Fernando Matos Silva (1940- ; FMS) est cinéaste, producteur, et professeur, membre fondateur de la coopérative *Cinequipa* qui a été au

⁵ Ces entretiens ont été réalisés en portugais entre 2010 et 2014 à Lisbonne. Ils ont été traduits en français au moment de la retranscription et ont été utilisés pour notre thèse de doctorat : Mickaël Robert-Gonçalves, « Cinéma portugais en révolution. 1974-1982 : genèse, enjeux, perspectives », Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2018. Dans cet article, les propos semblent parfois s'enchaîner naturellement : ceci est le fruit de la sélection thématique proposée ici ; par ailleurs, il faut prendre en compte le fait que les prises de parole des acteurs étaient nécessairement déterminées par les questions posées par nos soins.

⁶ La réforme agraire portugaise a été l'une des initiatives menées durant le processus révolutionnaire : il s'agissait de répondre à des problématiques de développement agricole dans un Portugal aux pratiques archaïques dans ce secteur, au regard du reste de l'Europe. La particularité de l'expérience portugaise tient à son caractère anticapitaliste qui passe par un système d'occupation des terres par les paysans et la mise en place de coopératives agricoles dès 1975.

cœur d'une production intense de films accompagnant les événements révolutionnaires.

- António da Cunha Telles (1935- ; ACT) est cinéaste, producteur, distributeur, et exploitant, il a été le fer de lance du Nouveau cinéma portugais dans les années 1960 et a travaillé comme distributeur et exploitant durant la Révolution.
- Enfin, António-Pedro Vasconcelos (1939- ; APV) est cinéaste, critique de cinéma et producteur ; il a été l'un des cinéastes les plus distants des coopératives, préférant réaliser un documentaire sur la guerre coloniale (*Adens, até ao meu regresso*, 1974) puis passer à la fiction et soutenir, entre autres, la production de Manoel de Oliveira.

Le cinéma portugais et l'expérience coopérative

Pour comprendre l'émergence d'une période d'expériences collectives dans la production cinématographique portugaise des années 1960-1970, il semble nécessaire de revenir sur l'avènement du Centre portugais du cinéma, première coopérative d'envergure, fondée au seuil des années 1970 pour permettre au Nouveau cinéma portugais d'être financé par la Fondation Gulbenkian. Vasconcelos rappelle d'abord le contexte censorial et l'omniprésence du cinéma états-unien sur les écrans du pays :

APV : Il était impossible de faire des films durant la dictature. Nous sentions qu'il n'y avait pas la liberté pour faire le cinéma que nous voulions. Le cinéma américain était très imposant, mais les cinémas italiens et français n'arrivaient pas jusqu'à nous car ils ne satisfaisaient pas le régime. Il n'y avait pas d'initiatives individuelles. Et la Fondation Gulbenkian a tout résolu. En 1968 au ciné-club de Porto, où il y avait une réunion de cinéastes, la Fondation Gulbenkian avait dépêché un observateur. La Fondation Gulbenkian s'est rendue disponible pour écouter nos propositions, nous lui avons donné un compte-rendu. À partir de ce texte, la Fondation Gulbenkian a pris cette décision très intelligente et nous a dit : nous ne choisissons pas les cinéastes et les films, mais vous vous organisez, en coopérative par exemple, et nous finançons la coopérative. C'était une mesure très intelligente.

Une fois fondé, le CPC doit permettre aux professionnels du cinéma de travailler dans des conditions financières plus saines qu'auparavant. Néanmoins, il faut encore faire avec la censure salazariste⁷.

⁷ La censure existait avant la dictature de Salazar. Des décrets datant de 1925 et 1926 se prononcent déjà sur la surveillance morale des films mais un pas significatif est franchi avec le décret n° 13 564 du 6 mai 1927 qui établit l'Inspection générale des théâtres comme organe de contrôle à même de veiller à ce que les films n'entrent pas en contradiction avec

FMS : En 1972, nous avons fondé une coopérative avec tous les cinéastes, avec l'appui de la Fondation Calouste Gulbenkian... [...] Nous avons fait plusieurs vagues de films, et la deuxième année, j'ai réalisé *O Mal Amado* [Le Mal aimé], que ces messieurs de la censure ont eu l'obligeance d'interdire totalement⁸ ! C'est l'unique cas d'un film totalement interdit. Ils n'ont même pas voulu le couper, ils l'ont coupé totalement ! Je me suis protégé en sortant le négatif du Portugal, parce qu'on ne savait pas ce qui pouvait arriver. Les tenants de la censure disaient que j'étais un iconoclaste, un destructeur de la famille...

À ces difficultés de production s'ajoutent des dissensions au sein des professionnels du cinéma portugais. Plusieurs raisons sont évoquées par Alberto Seixas Santos :

ASS : Il y avait des conflits idéologiques parce que c'est le moment où le maoïsme se répand au Portugal. Et, au sein du CPC, il y avait une partie plus proche des socialistes, une autre plus proche des communistes. Du coup, les maoïstes sont sortis du CPC, ils ne pouvaient plus continuer avec les socialistes et les communistes. C'était le groupe de Galvão Teles⁹. Les dissensions politiques étaient moins marquées que les différences d'opinions sur le cinéma. C'était plus une question de conception du cinéma.

Les « conflits idéologiques » évoqués ci-dessus ont longtemps permis d'expliquer la naissance et l'identité des coopératives ; ainsi, dans une lecture reposant sur les engagements concrets des uns et des autres, serait-il possible de dire que *Cinequipa* était jugé plutôt proche du Parti socialiste portugais (PSP), *Cinequanon*, du Parti communiste portugais (PCP), tandis que *Grupo Zero* était plus sur une ligne maoïste et, *Virver*, de tendance anarchiste. António-

l'ordre moral et qu'ils ne remettent pas en cause le régime politique et social. Les années suivantes, sous Salazar et par divers décrets (1945, 1948, 1952), chaque film se voit délivrer un visa de censure, puis rentre dans une classification officielle (pour adultes, pour enfants, puis précision par âges). La loi 7/71 du 7 décembre 1971 qui instaurait l'Institut portugais du cinéma (IPC), ne remet pas en cause les législations précédentes sur la censure ; elle ajoute même un contrôle en amont, puisque l'IPC soutenant la production, chaque tournage doit nécessiter un visa d'approbation sur demande du producteur (décret 286/73 du 5 juin 1971). Pour comprendre plus en détail le fonctionnement de la censure sous Salazar, il faut s'attarder sur le cadre légal dans lequel le cinéma portugais s'insère. La chercheuse Eurydice Da Silva en propose une analyse minutieuse, notamment dans la première partie de sa thèse de doctorat « Filmer sous la contrainte. Le cinéma portugais pendant l'État nouveau de Salazar (1933-1974) » (Université Paris Nanterre, 2019).

⁸ Le film *O Mal Amado* raconte l'histoire de João, jeune homme issu de la bourgeoisie qui préfère les réunions politiques aux études, et qui commence à entretenir une relation amoureuse avec sa responsable au travail. Le film a en effet été censuré intégralement en février 1974, avant de sortir triomphalement sur les écrans en mai 1974.

⁹ Luís Galvão Teles (1945-) est un cinéaste, membre du Centre portugais du cinéma, il est l'un des fondateurs de la coopérative *Cinequanon*.

Pedro Vasconcelos quant à lui, identifie un autre écueil ayant alors divisé le champ cinématographique portugais : il s'agit de la mise en place de l'Institut portugais du cinéma (IPC), structure étatique permettant de financer le cinéma et dont la conception a été l'objet de nombreux débats à partir de la fin des années 1960.

APV : Malheureusement, le principe de l'IPC est venu après et a tué le cinéma portugais définitivement. Et je vais expliquer pourquoi, sans prétention. La Fondation Gulbenkian nous avait demandé en trois ans de changer le marché, et de monter les rudiments d'une industrie cinématographique portugaise. Nous devions conquérir le marché, et au bout de trois ans, la Gulbenkian devait faire le point. Mais à l'IPC, les financements étaient à fonds perdus ou du moins il n'y avait pas de retour sur investissement. L'IPC, créé en 1972, n'a commencé qu'à vraiment fonctionner fin 1973. À partir de 1974, les films devaient théoriquement rapporter l'argent qu'ils avaient obtenu, pas forcément en totalité, mais personne ne respectait ces conditions, et l'IPC finançait donc de fait à perte. Donc, cette responsabilité de créer un marché, de monter une industrie cinématographique avec une capacité future à s'autofinancer a disparu. Les cinéastes ont été déresponsabilisés du côté financier. Les juges qui donnaient les financements étaient aussi les critiques, ce qui est absurde parce que les critiques doivent arriver après que les films soient faits, les critiques contrôlaient donc en fait les films faits ou à faire.

Conflits partisans, querelles d'argent, plusieurs raisons sont évoquées pour expliquer l'implosion du CPC. De nouvelles structures, plus petites et plus cohérentes, sont créées dans les jours qui suivent le 25 avril 1974. Le modèle de la coopérative se maintient néanmoins, c'est l'ère de *Cinequipa*, *Cinequanon*, *Grupo Zero*, ou *Virver*.

APV : Les coopératives sont des organisations typiques de l'époque. Ce sont des organisations régies par l'esprit de coopérative et non par la logique capitaliste et elles réunissent des travailleurs et pas uniquement des réalisateurs. Les réalisateurs ont des équipes. C'est la matérialisation des groupes qui existaient dans le CPC et qui se réunissent par affinités. *Cinequipa* avec Fernando Matos Silva, João Matos Silva, et quelques autres, *Cinequanon*, autour d'Antonio Macedo et d'autres réalisateurs. Ils avaient chacun des visions sur le cinéma et sur la société, et des positions politiques divergentes. Il y a aussi une entreprise qui se fonde ensuite avec Luis Galvão Teles et José Fonseca e Costa. Moi, je suis resté [au CPC] pour assurer la production d'Antonio Reis et de Manoel de Oliveira, et ensuite le CPC s'est dissous.

FMS : Quand est arrivé le 25 avril, nous étions prévenus. Nous étions une sorte de coopérative en formation, le groupe qui allait devenir la *Cinequipa*, et nous étions tous réunis dans cette maison où nous sommes en train de parler [L'entretien a eu lieu chez Fernando Matos Silva, dans une vieille maison du quartier de Santa Catarina de Lisbonne qui a survécu au tremblement de terre en 1755 et qui a vécu le 25 avril 1974]. Nous attendions le signal, et nous avons

filmé dès le matin, ici, dans les rues, aux Carmes, sur la Place du Commerce... De là, naît un film qui s'appelle *Os Caminhos da Liberdade* [Les Chemins de la liberté] et qui a été montré dans de nombreux pays. C'est un documentaire, ou plutôt un document, qui a été fait sur ce qui se passait, et dont l'avantage était d'être fait des premières images de la Révolution.

SN : Quand le 25 avril eut lieu, immédiatement ensuite, le Centre portugais du cinéma se divisait. Chacun prenait sa quote-part. Mon mari [Alberto Seixas Santos] et moi avons pris nos parts et avons formé le *Grupo Zero* qui était un collectif comme il y en avait d'autres...

Rui Simões, qui revient d'un exil de plusieurs années en France et en Belgique, rejoint le mouvement coopératif en fondant *Virver* :

Moi, j'étais en dehors de tout ça, et je n'étais pas favorable à l'entrée dans une structure préexistante. C'est à partir de là que l'idée de coopérative commence à faire sens, parce que j'ai aussi un côté très libertaire, donc, ça m'intéressait cette idée de coopérative. À un moment donné, quand ça commence à prendre sens, j'ai invité les gens avec qui je travaillais, des journalistes comme Rui Paulo da Cruz, des professionnels, j'ai regroupé des gens qui venaient pour la première fois au Portugal et des gens d'ici. *Virver*, c'est un peu cette idée de « venir voir¹⁰ » parce qu'on n'était pas sûrs que ce soit définitif. Ce groupe était constitué d'un noyau qui était déjà présent sur *Deus, Patria, Autoridade* [Dieu, Patrie, Autorité], comme par exemple le journaliste qui fait la voix-off, Rui Paulo da Cruz, ou Luis Saraiva qui fait la bande sonore. Luis Saraiva, je l'ai rencontré quand je tournais avec Gérard¹¹, il était en train de tourner aussi en Super 8 et on s'est croisé dans une manifestation de rue vers le quartier de l'Étoile, et c'est comme ça qu'on a commencé à travailler ensemble.

Influences, conceptions et méthodes du travail collectif

La période révolutionnaire est propice à expérimenter le travail collectif. À cette date, ce dernier a été pratiqué ailleurs en Europe et les professionnels portugais ont parfois des influences évidentes. C'est ainsi qu'Alberto Seixas Santos, par exemple, confirme l'importance du Groupe Dziga Vertov (Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin) :

ASS : À cette époque, ce qui m'intéressait – et je l'ai peu fait – c'était de faire une espèce de journal d'actualités sur les événements, en choisissant un lieu et en observant comment les gens vivaient. J'ai fini par obtenir des financements

¹⁰ « Vir » en portugais signifie « venir » et « ver » désigne le fait de « voir ».

¹¹ Rui Simões parle ici du chef opérateur Gérard Collet.

pour *Gestos & Fragmentos* [Gestes & fragments] qui est un film sur l'armée et le pouvoir.

Aussi Rui Simões évoque-t-il sa formation à l'Institut des arts de diffusion en Belgique et ses sources d'inspirations, entre autres Godard.

RS : Je n'avais jamais fait de documentaire avant *Dieu, Patrie, Autorité*, à l'école j'avais été formé à la fiction. J'avais fait des films d'école et j'avais eu beaucoup d'expériences à la télévision avec l'école aussi, des expériences un peu anarchiques, un peu folles. C'était l'époque de l'agit-prop, du cinéma-vérité, de Godard qui avait une énorme influence, Noël Burch était mon professeur, Joris Ivens et Henri Storck aussi, ils m'ont beaucoup marqué. Mais quand je suis arrivé ici, je n'avais pas les notions pour construire un documentaire, même si Ivens et Storck nous en avaient parlé, mais l'école n'était pas conçue pour cela. L'école c'était le langage traditionnel, le langage cinéma. Mais du fait que je vivais une période révolutionnaire, je me sentais obligé de faire un film, qui, d'une certaine façon, révolutionnait le documentaire. Je connaissais le documentaire, je regardais beaucoup de films en Belgique, à la cinémathèque. Je connaissais Émile de Antonio, un type très fort à l'époque qui faisait des films politiques, il y avait l'Amérique latine aussi qui avait des très bons documentaristes, mais là, je me suis dit que j'allais laisser une grande liberté créative pour la construction du film, et c'était un luxe que je me donnais parce que je n'avais rien à perdre.

Le parcours et les expériences politiques – sinon militantes – justifient également le recours à un plus grande didactisme dans les films produits par les coopératives. En outre, dans le contexte révolutionnaire, il s'agit pour les cinéastes non pas tant d'expliquer que d'accompagner le processus qui bouleverse alors la société portugaise.

FMS : J'ai quitté le Centre portugais du cinéma parce qu'ils ne voulaient rien faire, ils ne voulaient pas avoir une attitude et une activité quotidiennes en accord avec ce qu'il se passait. Et moi je le voulais, alors j'ai fait la *Cinequipa*. Nous avons monté la coopérative. Nous avons eu alors un engagement quotidien dans la révolution, cela correspondait à cette plaisanterie qui dit « un pied-à-terre, une idée dans la tête », c'était l'idée de Glauber Rocha... Le Parti communiste voulait une chose : étatiser le cinéma et faire des choses très organisées ; aussi au sein de l'IPC, il se faisait des choses mais nous y étions extérieurs. Au milieu de cela, nous avons fait par exemple *As Armas e o Povo* [Les Armes et le peuple] que j'ai monté, tous les cinéastes avaient travaillé pour ce film. Il montrait le « premier 1^{er} mai » comme nous l'appelions, avec tous ces gens partout dans la rue. Chacun filmait à un endroit, moi, par exemple, j'ai filmé au Barreiro, zone des grandes luttes ouvrières, d'autres ont filmé ailleurs. C'est assez amusant par la suite, au cours d'une réunion, il se disait : « il faut monter le film, il faut monter le film ! », et j'ai eu la chance de lever la main et de dire : « je peux le monter », alors tout le monde a crié : « Bien monte-le ». J'ai monté le film, et c'était intéressant. Dans ce film, il y a une séquence à la tribune du stade qui maintenant s'appelle le stade du 1^{er} mai, et qui était le stade des

travailleurs au temps du fascisme, où l'on voit les manigances entre Soares¹² et Cunhal¹³ : on perçoit très bien ce qui est en train de se passer.

[...] Et nous avons continué à travailler pour la télévision et pour le programme « Ensaio ». Nous avons une forte imprégnation sociale et politique dans nos interventions, dans nos documentaires, et nos sujets ne plaisaient pas à tout le monde, comme lorsque nous parlions de l'avortement. Nous avons suivi les événements politiques, de coups en contrecoups. Et nos activités pour ce programme se sont arrêtées avec un dernier sujet qui s'intitulait *O Aborto Não É Um Crime* [L'avortement n'est pas un crime], l'affaire s'est terminée au tribunal. Nous n'avons pas été condamnés, le juge a été clément avec nous.



Photogramme de *As Armas e o Povo* (1975).

L'expérience collective autour du film *As Armas e o Povo* reste un cas unique dans l'histoire du cinéma portugais de la période. Sa conception mobilise de nombreux techniciens dans les jours qui suivent le 25 avril 1974 et incorpore

¹² Homme d'État, Mario Soares (1924-2017) est le secrétaire général du Parti socialiste portugais (créé en 1973, en République fédérale d'Allemagne, durant l'exil de Soares) qui est l'un des partis d'opposition à la dictature salazariste. Soares revient au Portugal dès le début de la Révolution et est rapidement nommé ministre dans les gouvernements provisoires successifs. Il est Premier ministre entre 1976 et 1978, puis Président de la République entre 1986 et 1996.

¹³ Alvaro Cunhal (1913-2005) est un homme politique et écrivain portugais, secrétaire général du Parti communiste portugais (PCP) de 1961 à 1992. Le PCP est l'un des groupes les plus farouchement opposés au régime dictatorial et subit de très nombreuses persécutions durant l'ère salazariste. Cunhal participe aux gouvernements provisoires pendant la Révolution, et est au cœur de la polarisation de la vie politique portugaise entre une gauche socialiste qui veut accomplir la Révolution et une gauche plus réformiste incarnée par le PSP. Il s'écarte progressivement de la vie politique dans les années 1990.

des séquences très singulières : par exemple, celles de témoignages pris sur le vif par le cinéaste brésilien Glauber Rocha, et celles des prises de vues panoramiques tentant de cadrer la foule débordante du 1^{er} Mai.

Dès la fin de l'année 1974, les différentes coopératives mettent en place des protocoles de tournage et de production très variés. Comme l'a évoqué Fernando Matos Silva, *Cinequipa* va surtout alimenter des programmes pour la télévision ; c'est aussi le cas de *Cinequanon*. D'un autre côté, *Virver*, fondé par Rui Simões, se tourne vers la réalisation de longs-métrages documentaires. L'expérience du travail collectif au sein de *Virver* est particulièrement détaillée par son fondateur et révèle tout autant des élans créatifs que des limites structurelles.

RS : J'avais créé un dispositif, un peu le même qu'ici mais pas tout à fait, j'avais une grande maison, avec un espace ouvert, j'avais installé la production dans le garage, derrière, le montage avec la Steinbeck, et le studio son, et tout cela était connecté, mais à l'ancienne, c'était fou, on faisait la bande sonore et en même temps, on montait directement, sans passer par le repiquage. Le processus cinématographique était très compliqué, on aurait dit qu'on faisait déjà de l'électronique, alors que tout était mécanique, toutes les étapes étaient liées. S'il fallait un plan ou un son, la production lançait une équipe pour trouver ce plan ou ce son. C'est comme ça qu'on a travaillé pour *Bom Povo Português* pendant quatre ans.

J'ai fini seul, avec Dominique Rolin, la monteuse, qui m'a presque abandonné à la fin. Tout le monde pensait que j'étais fou. Cela ne semblait pas avoir de sens, la révolution était finie, à quoi cela rimait-il de sortir ce film dans les années 1980 ? C'était compliqué de faire ce film, au niveau du montage, un travail sur plusieurs années. Le langage que j'ai cherché et découvert sur *Bom Povo Português* me sert aujourd'hui. J'ai fait un choix radical en supprimant la voix off. Celle qui écrivait, Teresa Sá, était unique, je n'ai plus jamais trouvé quelqu'un comme ça, et la voix, José Mário Branco, se substituait à la mienne, et je n'ai plus jamais trouvé quelqu'un comme lui. J'ai toujours accepté la critique. Je suis radical, certes ; je critique énormément le pouvoir, je m'engage pour les gens de la rue, les pauvres, les délaissés. Mais les gens qui travaillent avec moi, sur un film, ont le droit d'apporter leur avis, je suis très tolérant. Quand je travaille avec des gens qui n'ont pas les mêmes convictions que moi, j'accepte, j'assume et je tolère. Par exemple, j'ai eu cette expérience avec le guitariste Carlos Paredes, parce que je voulais qu'il fasse la musique de *Deus, Patria, Autoridade*. Il a beaucoup aimé le film, mais il m'a dit, « Rui, je suis désolé je ne peux pas parce que je suis militant au Parti communiste et je ne suis pas d'accord avec le film ». J'étais très déçu, mais j'ai respecté son choix. Il était d'accord avec presque tout, sauf lorsque je disais qu'il y avait des impérialismes dont celui des soviétiques. Il ne l'a pas accepté. Moi j'accepte d'assumer des choses avec lesquelles je ne suis pas d'accord. Je travaille en équipe, et je ne peux pas imposer mon idée. On est très proches, mais je n'ai pas cette formation communiste pure. [...] Ce n'est pas un parti ni un courant qui fait le film, ce sont des gens qui travaillent ensemble.

[...]

Je ne voulais pas m'aligner avec le mode de fonctionnement en coopérative tel qu'on l'avait vu pratiqué dans l'histoire. J'étais contre la collectivisation des moyens de production, parce que je savais que ça allait craquer un jour. Chacun de nous allait investir, selon ses moyens. Chacun a sa fonction, je suis contre le collectif total, mais je suis pour qu'on mette la richesse en commun dans le travail. Si l'un a plus d'argent, il achète une machine et la loue aux autres. Parce que sinon, si nous achetons ensemble, que se passera-t-il si on se dispute ? Et ce fut le cas, celui-là est parti avec la caméra, l'autre avec une machine, et c'était pire lorsqu'il y avait des couples ! Mais c'était une folle expérience...

Rui Simões décrit ainsi assez précisément sa volonté de créer un espace de partage et de création commune tout en assumant la dimension commerciale du cinéma (cette non-réticence à l'égard du marché du cinéma se manifeste en outre par la suite lorsqu'il crée sa société de production pour ses projets individuels mais également lorsqu'il s'engage en vue de soutenir la jeune création dans les années 2000). L'horizontalité du fonctionnement de la coopérative *Viver* est donc théorique, même si, au niveau des pratiques, une volonté d'écoute et de collaboration la moins verticale possible est affichée par Rui Simões. L'isolement progressif du réalisateur révèle cependant la difficulté de maintenir ce genre de structures sur le long terme, qui plus est dans une période politique aussi chaotique. Reste le souvenir d'une « folle expérience », qui est assez prégnant chez la plupart des personnes interrogées.



Photogramme de *As Armas e o Povo* (1975).

Après avoir décrit les événements qui ont accompagné la Révolution en actes comme en images et après avoir détaillé leurs idées et leurs méthodes de

travail en contexte de coopérative, les propos rapportés pourraient laisser croire que les cinéastes ont les idées claires sur cette période extraordinaire au sein de laquelle ils ont été plongés il y a plus de quarante ans. Les entretiens ont été conduits de façon indépendante, mais il n'était pas rare que les cinéastes nous demandent avec qui nous nous étions entretenus, ce qui s'était dit dans un autre rendez-vous, révélant parfois de façon presque évidente les émotions retenues, l'emphase sur un souvenir, l'amertume de querelles amicales peut-être jamais dépassées après les événements.

Or, plusieurs sentiments s'expriment dans ces témoignages individuels de l'expérience révolutionnaire et postrévolutionnaire qui ne sont, en l'état, que des fragments d'une mémoire collective propre au champ cinématographique portugais. Le premier sentiment tient aux relations entre coopératives et au rôle du cinéma en question ; revenant sur les conflits idéologiques évoqués plus haut, la plupart témoignent d'un respect mutuel, comme si chaque coopérative avait trouvé une place dans le champ de la création cinématographique portugaise.

RS : [Les relations entre coopératives] étaient bonnes. Très bonnes. D'ailleurs, je viens de racheter toutes les archives de la *Cinequanon*. Ils ont fermé et m'ont demandé si je voulais récupérer leurs archives. J'ai tout ici et j'aimerais beaucoup en faire quelque chose, il y a sûrement des choses très intéressantes dans ce qu'ils ont fait. C'est très récent... J'ai acheté leurs archives images et une table de montage. J'ai maintenant trois tables de montage, aucune ne fonctionne... [rires].

ASS : [Les relations entre les coopératives] étaient plus ou moins bonnes. Oui, la télévision a beaucoup aidé, tout le monde avait quelque chose à faire. Il y avait les programmes d'alphabétisation pour adultes...

En revanche, un deuxième sentiment se dégage des témoignages et révèle que plusieurs cinéastes semblent avoir souffert de la prépondérance du cinéma militant durant la période ; ils reconnaissent son rôle dans un premier temps, mais estiment qu'il aurait dû s'effacer pour laisser la place à une plus grande diversité de formes d'expressions artistiques et notamment à d'autres formes de films qui ne soient pas uniquement portés par un idéal politique.

APV : Pour la majorité des cinéastes, [le rôle du cinéma était] révolutionnaire. Il y a eu une utopie soviétique, comme le cinéma russe de Poudovkine à Vertov, d'un cinéma révolutionnaire proche des masses ; beaucoup pensaient que ça allait être la même chose au Portugal. J'ai toujours été de gauche, de la gauche démocratique. Et j'ai toujours maintenu une distance envers ce qu'on a appelé le « tournant marxiste-léniniste » du point de vue idéologique ou le « virage léniniste ». J'ai su très jeune que c'était une erreur. Le danger était le stalinisme. Avant le 25 avril, je n'étais pas lié au PC, mais j'étais d'une certaine manière compagnon de route, parce que tous les antifascismes étaient les bienvenus. Dès le 25 avril, j'ai senti le danger que cela représentait pour le Portugal de devenir

un pays communiste. Je ne croyais pas que le cinéma devait avoir un rôle révolutionnaire. Je crois que la révolution est une solution pour changer la société. Ceux qui se sont alignés sur ce rôle, se sont finalement avérés plus pragmatiques. Très vite, le cinéma ne parle plus de la réalité, du pays. Moi ce qui m'intéressait, c'était la réalité, ce qui était arrivé aux soldats de la guerre coloniale, saisir les maux de la société. Mes préoccupations étaient toujours dans le présent, c'était regarder la société, justement parce que je n'avais pas d'idées révolutionnaires. Pour les autres, j'ai l'impression qu'il y a eu une normalisation. Un reflux. Parce que la révolution a échoué. Jusqu'à l'entrée dans l'Europe en 1985, le pays a vécu dans l'agitation. Mais, de fait, il y avait eu une sorte d'inflation de ce cinéma révolutionnaire. Et il y a un contraste brutal entre ce cinéma révolutionnaire et ce qui vient après et qui est déconnecté du programme révolutionnaire.

Ainsi, Vasconcelos, plus pragmatique sur les conséquences de la Révolution, insiste-t-il sur le fait que la période révolutionnaire n'a pas permis une amélioration de la situation du cinéma portugais. Il n'est pas anodin de noter qu'il a été producteur de Manoel de Oliveira aux côtés de Paulo Branco à la fin des années 1970 et que ce changement de casquette l'a conforté dans la nécessité du retour de la figure du producteur de type entrepreneurial dans le cinéma portugais. On retrouve cette singularité de point de vue chez António da Cunha Telles qui, voulant être cinéaste, a fini par être producteur du Nouveau cinéma portugais dans les années 1960 et a été distributeur puis exploitant pendant la Révolution.

ACT. [...] De mon côté, j'avais créé la société Animotagrafo avec laquelle j'ai aussi produit mon film *O Cervo* [Le Cerle]. Et j'ai fait de la distribution. Un jour j'étais dans un festival, des Russes m'ont parlé d'*O Cervo*, et ils m'ont dit qu'ils ne pouvaient pas acheter *O Cervo* parce que s'ils l'achetaient, cela voulait dire qu'ils donnaient de l'argent pour la guerre en Angola... [Rires] Donc, ils proposaient de faire un troc. J'ai dit « OK, faisons un troc, mais je peux choisir le film ? » Ils ont dit oui. J'ai choisi *Ivan Groznyy* [Ivan le terrible], je l'ai amené au Portugal. Aucun distributeur ne voulait le montrer au Portugal. Il est passé au cinéma Apolo 70. J'ai créé cette société de distribution pour *Ivan le terrible*. Et j'ai distribué des films assez divers. J'avais pensé... comment dire... l'idée... c'était de ne distribuer que des films que j'aimais personnellement... pas tous car certains étaient impossibles à obtenir, mais je les distribuais parce que je les aimais. La plupart n'avaient pas été montrés au Portugal. J'ai commencé avec *Ivan le terrible*, mais après j'ai pris les films de Bresson, Renoir... *La Règle du jeu*, *Boudu*... Et puis Oshima, Tanner... Je ramenait dix films par an, cinq que les gens connaissaient, disons des films de renom, et cinq d'avant-garde pure. Cela a fonctionné. Toutes les fins de semaine, des cinémas montraient nos films, surtout le cinéma Império et l'Apolo 70. Nous étions toujours écoutés, cela circulait dans les milieux de gauche. On était relayé par le journal d'opposition *República*. C'était devenu un moment culte. Le public qui n'existait pas dans les années 1960, dix ans plus tard, il était là, le Portugal avait progressé. Au moment du 25 avril, j'avais acheté plusieurs films d'Eisenstein que j'ai distribués, et j'ai

pris *Bronenosets Potemkin* [Le Cuirassé Potemkine]. Les Russes se moquaient de moi « tu ne pourras pas le passer », j'ai signé le contrat, et j'ai eu de la chance avec la Révolution, j'ai fait l'occupation de la censure à São Pedro de Alcantara et j'ai donné les clés à la Junte de Salut National. Les capitaines¹⁴ étaient complètement dispersés, ils se demandaient : « comment faire sans la censure pour montrer les films ? » On leur a dit qu'il ne fallait pas de classification, que tous les spectacles pour adultes n'avaient pas besoin de classifications. Et c'est ce qu'ils ont écrit, c'est ainsi que la censure a été abolie. Et le 1^{er} mai 1974, le cinéma Império a sorti *Le Cuirassé Potemkine*. Et j'ai également eu un cinéma dans la partie ancienne de la ville, le cinéma Universal qui n'existe plus, où j'ai fait un cinéma d'agitation politique comme on disait, où passait tout un cinéma de débats, d'idées. Un jour, à la porte, est arrivée une voiture avec des Espagnols qui venaient de Madrid pour voir les films que nous montrions !

[...] La majeure partie des coopératives faisait des films pour la télévision, pour la RTP, c'étaient surtout des films en noir et blanc, tourné en 16mm, très tristes... J'ai montré à l'Universal *Deus, Patria, Autoridade* de Rui Simões, qui a été un gros succès. D'une certaine manière, c'est en réaction au cinéma des coopératives que j'ai fait *Continua a Viver ou Os Índios da Meia-Praia*, Zeca Afonso a fait une chanson pour le film. Je cherchais à éviter le côté grisonnant des films de cette époque, qui n'étaient que des discours politiques avec quelques images... De telle manière que quand j'ai été nommé à l'Institut portugais de cinéma, j'ai fait signer au secrétaire d'État un rapport pour dire que tous les gens qui voulaient faire des films dramatiques n'auraient désormais plus d'argent. Tout le monde ne faisait plus que des films en 16 mm, en noir et blanc, sur les problèmes sociaux. C'était trop ! C'était une négation du cinéma en tant que spectacle. Nous avons essayé de maintenir un cinéma avec une audience, pour le public, tout en ayant une dimension sociale.

De la sorte, Cunha Telles, se trouvant en position d'exploitant, ne voit plus d'un si bon œil le cinéma révolutionnaire produit par les coopératives. Dans un pays où la production cinématographique est un enjeu de débats depuis les années 1960 – le Nouveau cinéma portugais avait suscité une percée importante d'un point de vue critique et esthétique, notamment sous l'impulsion de Cunha Telles et de toute une génération – et où la distribution est difficile (la prédominance du cinéma hollywoodien et européen reste évidente), les cinéastes doivent tout à la fois faire des films et penser comment les faire exister. Autrement dit, se pose à nouveau la question de la place et du rôle du cinéma dans la société portugaise : quels films faire et comment les montrer ?

¹⁴ Les « capitaines » sont les soldats qui, rassemblés sous le nom de Mouvement des capitaines, ou Mouvement des forces armées (MFA), ont renversé le régime autoritaire le 25 avril 1974 et ont permis la transition du pouvoir vers plusieurs gouvernements provisoires jusqu'en 1976.

La question du cinéma militant se trouve une nouvelle fois au cœur des tensions et des débats pour tous ces acteurs. Un autre sentiment peut se lire dans les propos de Solveig Nordlund qui parle d'« égoïsme » des réalisateurs et techniciens portugais tout en nuanciant l'importance des divisions partisans.

SN : [Solveig Nordlund réagit à la question « Est-ce lié aux divisions politiques ? »] : Pas tant que ça... Je ne crois pas que ce soit ça. C'est plutôt lié à la difficulté de rassembler tout le monde. Et il y avait aussi cela au sein de la réforme agraire, chaque coopérative avait, disons, sa couleur, même si c'étaient des couleurs très semblables, il y avait des nuances. Ils n'ont pas su faire front.

[...] Je pense que la Révolution a été courte. Le cinéma d'intervention n'a duré qu'un ou deux ans, pas plus. En ce sens, sans doute cela n'a pas eu beaucoup d'influence. Je ne vois pas d'influence...

Les constats sont parfois amers, sans doute parce que les espoirs ont été forts. La plupart des cinéastes interrogés ont été pleinement investis dans le processus révolutionnaire, portant des idéaux de combat allant de la gauche révolutionnaire de diverses obédiences à la social-démocratie. Surtout, et comme l'a mis en perspective l'historienne Raquel Varela, à cette époque, « la politique a cessé d'être l'art de la délégation de pouvoirs et a mis au cœur de l'action, les personnes, sur leur lieu de travail et de vie, créant un nouvel espace culturel et social¹⁵ ». Dans cette émulation, la place prise par l'engagement politique a également bouleversé les carrières : si Seixas Santos a cofondé l'école de cinéma du conservatoire national, devenant un professeur influent pour toute une génération, Rui Simões a très vite été marginalisé parce qu'associé trop fortement au documentaire politique, tandis que Fernando Matos Silva, António de Macedo (*Cinequanon*) et d'autres, ont eu de grandes difficultés pour continuer à vivre du cinéma. C'est peut-être dans cette distance qui s'est créée à la suite de la Révolution que se complexifient les mémoires, en laissant sédimenter des amertumes, des passages vécus comme des échecs ou des confirmations.

Si Vasconcelos et Cunha Telles semblent avoir une opinion plutôt négative sur ce qui reste de la période révolutionnaire, la plupart des cinéastes gardent une forme de tendresse pour cette période. Rui Simões estime qu'il a trouvé son « langage » cinématographique avec *Bon peuple portugais*, film-synthèse de la Révolution finalisé au début des années 1980. Fernando Matos Silva, au-delà

¹⁵ Raquel Varela, « Reprodução social e vida privada na revolução portuguesa » dans *La Fúria Humana*, n° 39, 2020. Dernière consultation le 10 mars 2021. [En ligne]. URL : <http://www.lafuriahumana.it/index.php/73-lfu-39/969-raquel-varela-reproducao-social-e-vida-privada-na-revolucao-portuguesa>.

du legs filmique, évoque une atmosphère générale d'euphorie. Il emploie le terme « *saudade* », toujours présenté comme intraduisible, indiquant ici que l'esprit de la Révolution lui manque ; si la Révolution n'a pas changé le cinéma portugais, elle a laissé tout de même de nombreux éclats mélancoliques en forme d'idées et de films.

FMS : Ce que j'en pense ? *Tenbo saudades*. C'était une période où nous discussions beaucoup, il y avait une effervescence des idées, une multiplication des possibles, on riait, on parlait...

J

Annexe **Typologie des coopératives cinématographiques actives durant la Révolution des œillets**

Centre portugais du cinéma

Officialisé en 1971, le Centre portugais de cinéma a permis aux cinéastes de mutualiser leurs moyens de production et surtout de bénéficier d'un système de soutien financier opéré par la Fondation Calouste Gulbenkian. La production du film *O Passado e o Presente* (*Le Passé et le Présent*) de Manoel de Oliveira a été retenu comme premier film réalisé au sein du CPC et présenté en 1972. Le CPC traverse la Révolution avec des difficultés, subissant en quelque sorte une implosion : les membres quittent tour à tour le CPC pour former d'autres coopératives (*Cinequipa* et *Cinequanon* notamment). L'activité du CPC perdure néanmoins jusqu'en 1980, mais l'épuisant processus de production d'*Amor de Perdição* (*Amour de perdition*) de Manoel de Oliveira (de 1976 à 1979) signe sa fin.

Cinequipa

Entre 1974 et 1976, les journalistes Maria Antónia Palla et Antónia de Sousa ont animé pour la RTP un programme bimensuel intitulé « Nome-Mulher » (« Nom-Femme ») qui traitait de la « condition féminine » et proposait d'accompagner les luttes des femmes durant la période révolutionnaire. La réalisation de ces programmes de 45 minutes environ a été prise en charge par

Cinequipa, coopérative officialisée dès 1974 autour de plusieurs cinéastes et techniciens issus du CPC, notamment João et Fernando Matos Silva. *Cinequipa* a également participé à un autre programme de la RTP, intitulé « Ver e Pensar » (« Voir et réfléchir »), avec des films d'une durée de 25 minutes environ diffusés sur un mode hebdomadaire. Dans le même temps, *Cinequipa* a réalisé des moyens et longs-métrages.

Cinequanon

Cinequanon est une coopérative, initiée notamment par le cinéaste António de Macedo, qui a produit pour la télévision portugaise (RTP) plusieurs films d'une durée d'environ 25 à 30 minutes pour les programmes « Artes e Ofícios » (littéralement « Arts et métiers ») et « Sonhos e Armas » (littéralement « Rêves et armes ») entre 1974 et 1976. Il est néanmoins encore difficile de discerner pour quel programme chaque titre a été réalisé. La coopérative a continué à fonctionner par la suite, surtout autour de Macedo, et a perduré bien après la période révolutionnaire, produisant dès lors essentiellement des longs-métrages.

Grupo Zero

Grupo Zero a été créé autour d'Alberto Seixas Santos et de Solveig Nordlund essentiellement. Le *Grupo Zero* a eu la particularité de se concentrer sur une région – l'Alentejo – et un sujet général d'actualités : la réforme agraire. Après la fin de la séquence révolutionnaire, ainsi que la remise en cause de la Réforme agraire et la retombée de l'euphorie coopérative, le *Grupo Zero* a continué d'exister au moins jusqu'en 1980 et a permis la coproduction avec le *Teatro da Cornucópia* (fondé en 1973 par Jorge Silva Melo et Luís Miguel Cintra à Lisbonne) de films sur le théâtre, puis des films de Solveig Nordlund et d'Alberto Seixas Santos.

Virver

La coopérative *Virver* existait déjà sous forme embryonnaire pour le tournage du film *Deus, Patria, Autoridade* (*Dieu, Patrie, Autorité*, 1975). Elle a été officialisée à partir de 1976 avec les projets *Sao Pedro da Cova* et *Bom Povo Português* (*Bon peuple portugais*, 1981) du cinéaste Rui Simões.

J

Filmographie sélective

1974

Os Caminhos da Liberdade (Les Chemins de la liberté), de *Cinequipa*.

O Mal-Amado (Le Mal aimé), de Fernando Matos Silva.

1975

As Armas e o Povo (Les Armes et le peuple), film collectif.

1976

Deus, Pátria, Autoridade (Dieu, Patrie, Autorité), de Rui Simões (*Virrer*).

Continua a viver ou Os Índios da Meia-Praia, d'António da Cunha Telles.

1977

A Lei da Terra (La Loi de la terre), *Grupo Zero*.

1981

Bom Povo Português (Bon peuple portugais), de Rui Simões (*Virrer*).

1982

Gestos & Fragmentos (Gestes et fragments), d'Alberto Seixas Santos.