

Les prémices du Nouveau cinéma portugais pendant l'État Nouveau : les années parisiennes

Eurydice Da Silva

 <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/424>

Référence électronique

Eurydice Da Silva, « Les prémices du Nouveau cinéma portugais pendant l'État Nouveau : les années parisiennes », *Reflexos* [En ligne], 4 | 2021, mis en ligne le 30 mai 2022, consulté le 18 avril 2023. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/424>

Droits d'auteur

CC BY

Les prémices du Nouveau cinéma portugais pendant l'État Nouveau : les années parisiennes

Eurydice Da Silva

PLAN

Point de rupture : la volonté d'un autre cinéma
Des années formatrices
Aux origines, un voyage
Paris, la révélation de la liberté
Retours à Lisbonne : le désenchantement
La réception du public

TEXTE

- 1 Au Portugal, le début des années 60 est marqué par l'émergence de premiers films de jeunes cinéastes, venant bouleverser une production nationale limitée, conditionnée par la censure en place dès l'instauration de l'État Nouveau¹ (1933-1974). Cette filmographie regroupe largement plusieurs courts et longs-métrages de fiction de 1962 à 1975. *Dom Roberto* (1962), de José Ernesto de Sousa, ouvre cette période de renouvellement cinématographique, suivi de *Pássaros de Asas Cortadas* (1963), de Artur Ramos. Viennent ensuite *Les Vertes Années* (1963) et *Mudar de Vida* (1966), de Paulo Rocha, marquant le début d'une longue filmographique pour le cinéaste. *Domingo à tarde* (1965), de António de Macedo, *O Cerco* (1970), de António da Cunha Telles, ou encore *Brandos Costumes* (1974), de Alberto Seixas Santos, pour n'en citer que quelques uns, font partie des films importants de cette génération. Certains d'entre eux rencontrent des difficultés face à l'action de la commission de censure, comme *O Mal Amado* de Fernando Matos Silva, interdit en 1972 et qui ne pourra sortir qu'après la Révolution des Œillets du 25 avril 1974. La terminologie employée pour désigner les films de cette nouvelle génération varie ; connue plus communément sous le nom de « *Cinema Novo* » (Cinéma Nouveau), une appellation proche de celle de la Nouvelle Vague Française, faisant davantage référence à la notion de véritable mouvement ciné-

matographique. Le terme « NovoCinema » (Nouveau Cinéma), plus récemment employé par Paulo Cunha dans ses travaux de recherche, se détache de la notion de mouvement cinématographique défini pour qualifier la production portugaise des années 60 car, selon lui, celle-ci ne serait pas marquée par une uniformité esthétique, comme pourraient l'être les films d'un même mouvement. Il existe néanmoins une ambition commune aux cinéastes de la génération des années 60, perceptible au fil des entretiens accordés par ces réalisateurs pour tenter de définir ce temps de la cinématographie nationale.

Point de rupture : la volonté d'un autre cinéma

- 2 Leur objectif était de réaliser des films distincts du cinéma commercial portugais produit jusqu'alors. Si l'ensemble de ces films n'est pas marqué par une homogénéité esthétique précise, tous aspirent à une modernité revendiquée. Ils s'accordent par ailleurs à vouloir se distancier des films produits par la génération des années 30-40, active dès l'aube de l'État Nouveau, dont les cinéastes principaux sont António Lopes Ribeiro, José Leitão de Barros, Jorge Brum do Canto, Chianca de Garcia et Arthur Duarte. Le point commun des films de la nouvelle génération réside essentiellement dans la recherche de nouveaux modes de narration et de production pour exprimer de manière authentique la réalité portugaise dans toute sa complexité. Comme l'a écrit encore Lauro António dans *António da Cunha Telles, Continuar a viver* :

[...] le Cinéma Nouveau émergeant au début des années 60 constitue avant tout, une initiative structurelle et non un projet esthétique ou idéologique, comme l'avait été le schéma de production lié aux ciné-clubs qui peu avant avait été à l'origine de *Dom Roberto* de Ernesto de Sousa².

- 3 *Dom Roberto*, premier long-métrage de l'artiste pluridisciplinaire Ernesto de Sousa, a été financé et produit de manière indépendante à toute structure de l'État. C'est grâce au réseau des cinéclubs qui émerge en 1946, et dont Ernesto de Sousa était un membre précurseur et extrêmement actif, que les fonds nécessaires à la réalisation

du film sont réunis, à travers une coopérative de spectateurs. Dans le même ouvrage, António da Cunha Telles, producteur principal de la majeure partie des films du *Cinema Novo*, décrit ce qui selon lui caractérise cette période du cinéma portugais : « Il y a eu un renouvellement, pour ainsi dire, avec de nouveaux thèmes, avec une nouvelle conception de la fabrication des films, un nouveau type de regard, des choix d'acteurs différents...³ ».

- 4 En effet, les acteurs des premiers films du *Cinema Novo* ne sont pas des vedettes de théâtre ou de cinéma comme pouvaient l'être les acteurs des films des années 30-40, mais de jeunes inconnus. D'où vient alors ce nouveau regard, symptôme d'une prise de conscience, d'une distanciation irrévocable face à la filmographie nationale ?

Des années formatrices

- 5 Tout d'abord, l'importance fondamentale du mouvement des ciné-clubs a permis, tout au long des années 50, d'établir un discours sur le cinéma en tant qu'art, mais aussi sur la situation du cinéma national. Bien que les premières associations cinématographiques apparaissent au Portugal dès l'époque du muet, elles ne portent pas encore le nom de « ciné-clubs ». Le début du mouvement ciné-clubiste est officiellement daté de 1943 dans l'ouvrage fondateur de Manuel de Azevedo, *O Movimento dos Cine-Clubes*, avec l'apparition du Belcine (bien qu'orienté vers le cinéma d'amateurs), puis du Club Portugais de la Cinématographie à Porto en 1945⁴ et du Cercle de la Culture Cinématographique à Coimbra. En 1947, les ciné-clubs portugais sont représentés par Manuel de Azevedo à Cannes, lors du Congrès International des Ciné-clubs, en vue de l'approbation des statuts d'une Fédération Internationale des Ciné-clubs. En France, le mouvement existe déjà depuis 1921. Les échanges avec la France et l'influence française, tant dans la structure du mouvement que dans les aspirations artistiques, seront fondamentaux dans la naissance et l'évolution du mouvement au Portugal. Issu de l'initiative de cinéphiles soucieux de promouvoir le cinéma en tant qu'art et d'encourager la diffusion de la culture, le mouvement des ciné-clubs prend de l'ampleur tout au long des dix années suivantes, et les rassemblements des ciné-clubs se trouvent vite surveillés de près par le régime en place qui craint que ces rencontres cinéphiles, à vocation éducatrice, donnent également

lieu à des débats d'ordre politique. Comme le note Michelle Salles dans *Cinema Português : Um Guia Essencial*, les ciné-clubs étaient surtout « des espaces de formation, de préparation et d'expérimentation du langage cinématographique, plus que de simples espaces de projection et de débats entre "amis du septième art"⁵ ». Véritable terrain de cinéphilie, les ciné-clubs portugais ont manifesté un environnement où le dialogue sur le cinéma national et étranger est enfin devenu possible, contribuant également à former des cinéastes à venir.

- 6 En comparaison avec la génération des années 30-40, le nombre de long-métrages produits est inférieur au cours de cette décennie ; 1955 reste par ailleurs connue sous le nom de « l'année zéro », car aucun long-métrage portugais n'a vu le jour, bien que des courts-métrages aient été produits. Le temps de latence apparent dans la production des années 50 annonce en réalité les changements en cours. Ce sont donc des années formatrices⁶, marquées par le développement de l'action des ciné-clubs, mais aussi par l'affirmation de deux cinéastes majeurs, dont l'œuvre viendra influencer certains réalisateurs de la nouvelle génération ; Manoel de Oliveira et Manuel Guimarães, cinéaste récemment réhabilité par la critique, présenté depuis peu comme le seul réalisateur portugais dont l'œuvre se rapproche le plus du néo-réalisme italien⁷. Manoel de Oliveira poursuit son œuvre entamée en 1931 avec *Douro, Faina Fluvial* et *Aniki-Bobó* (1942) et réalise, en 1956, *O Pintor e a Cidade*. Ses films seront promus par le réseau des ciné-clubs qui reconnaîtront très tôt l'œuvre du grand maître du cinéma portugais à travers l'organisation de projections et de rétrospectives dans les divers ciné-clubs du pays⁸. Manoel de Oliveira présentera également plusieurs projets au Fonds du Cinéma National⁹ en 1958, qui n'aboutiront que dans les années 60¹⁰ : *Acto da Primavera* (1963) et *A Caça* (1964). Manuel Guimarães sort, quant à lui, trois films : *Salimbancos* (1951), *Nazaré* (1952), où transparaît « l'entente qu'il faut rompre avec l'aliénation et l'oppression sociale qui se manifeste dans le travail¹¹ », et *Vidas Sem Rumor* (1956), des films qui ont subi plusieurs coupes administrées par la commission de censure. Concernant l'œuvre de Manuel Guimarães en période de dictature, Leonor Areal mentionne : « [...] des censures internes, des censures commerciales, des autocensures et d'innombrables variantes de pression imaginables...¹² ». C'est dans cet environnement créatif restreint que doivent émerger de nouveaux réali-

sateurs, un renouvellement qui ne deviendra possible que suite au départ du Portugal d'aspirants cinéastes.

Aux origines, un voyage

- 7 Le premier à partir, Ernesto de Sousa, est un personnage qui restera toujours en marge du groupe de la jeune génération. Artiste prolifique, il a déjà 40 ans quand il réalise son premier long-métrage, *Dom Roberto*, en 1962, titre qui viendra marquer le début de ce nouveau cinéma. D'après les archives du Centre d'Études Multidisciplinaires Ernesto de Sousa¹³, le ciné-club auquel il est associé, *O Círculo de cinema*, est fermé par la PIDE¹⁴ en 1948. Ernesto de Sousa et d'autres membres du ciné-club sont emprisonnés par la police d'État. La durée de son emprisonnement est incertaine mais en 1949, Ernesto de Sousa quitte le Portugal et déménage à Paris. Il suit des cours de cinéma à la Sorbonne, fréquente la Cinémathèque Française et devient membre du ciné-club du Quartier Latin où il rencontre André Bazin et François Truffaut. Il effectue, par ailleurs, des stages d'apprentissage technique à la Radiodiffusion française et aux studios d'Épinay-sur-Seine pour s'initier aux techniques du cinéma en couleur. Parallèlement, il travaille en tant que journaliste et signe des articles de cinéma pour plusieurs magazines portugais en tant que correspondant à l'étranger, comme *o Diário de Lisboa*, *Jornal – Magazine da Mulher* et la revue de cinéma *Imagem* en 1952. La même année, il obtient un poste sur un film français, devenant assistant réalisateur stagiaire sur le film *La Minute de Vérité* de Jean Delannoy, avec Jean Gabin et Michèle Morgan. Suite à cette expérience, il quitte temporairement la France, voyage à Hambourg pour participer à un congrès organisé par l'UNESCO avec pour thème « Les moyens audiovisuels dans l'éducation ». Après un passage par l'Italie, Ernesto de Sousa retourne à Lisbonne, où il se consacre à l'enseignement de l'histoire de l'art au *Centro Técnico Profissional*. Au fil des années, ses activités transversales et multidisciplinaires, son engagement au sein des ciné-clubs et ses expériences cinématographiques françaises font d'Ernesto de Sousa un artiste conscient qu'une professionnalisation du milieu cinématographique doit avoir lieu au Portugal, et celle-ci ne peut se faire qu'à travers l'enseignement du cinéma et sa reconnaissance en tant que 7^e art. Ainsi, il publie deux ouvrages pédagogiques : *Le scénario de cinéma* (« *O Argumento Cinematográfico* ») en 1956, le

premier livre portugais consacré à l'écriture de scénario, *La réalisation cinématographique* (« *A Realização Cinematográfica* ») en 1957, puis « *O que é o cinema ?* » en 1960, titre éponyme de l'ouvrage de référence d'André Bazin *Qu'est-ce que le cinéma ?*, publié en 1958. Malgré ce retour au Portugal, son échange avec la France continue. Pour Ernesto de Sousa, et par opposition à la situation politique de son pays, les frontières doivent être poreuses. Dans une perspective d'ouverture et de dialogue constant, Ernesto de Sousa retourne en France en 1956 et en 1957 pour participer au Stage National de la Fédération Française des ciné-clubs à Marly-le-Roy, où sont aussi présents Agnès Varda, Alain Resnais, Jacques Demy, Jacques Becker et Chris Marker. La même année, Ernesto de Sousa pousse ses excursions au delà du cercle toléré par les autorités portugaises et se rend à Moscou pour assister à un festival. Une incursion qui est vue d'un mauvais œil par l'administration anti-communiste de l'État Nouveau, puisqu'à son retour, il est de nouveau emprisonné par la PIDE. Deux ans plus tard, en 1959, Ernesto de Sousa réalise plusieurs courts-métrages publicitaires pour Shell. Ce n'est pas sa première expérience de réalisation ; il avait déjà, en 1947, réalisé plusieurs courts-métrages publicitaires pour Ford. Mais ce n'est qu'après son passage à Paris qu'il envisage de réaliser une œuvre de fiction. C'est ainsi qu'il se consacre enfin à un nouveau type d'écriture abordé en théorie dans son ouvrage technique de 1956, et commence le scénario de *Dom Roberto* en 1959, son premier long-métrage, qui se trouvera aussi être le seul. De part son passé contestataire, Ernesto de Sousa ne peut prétendre à une aide de l'État pour financer son film. Il s'y refuse par ailleurs, préférant la liberté créatrice que lui confère une production indépendante de toute structure de l'État Nouveau. Faute de moyens, il ne pourra ainsi tourner son film qu'en 1961. *Dom Roberto*, nourri des influences du cinéma étranger et produit du réseau des ciné-clubs portugais, sortira en 1962 à Lisbonne et à Paris au cinéma La Pagode puis au ciné-club Action, et à Cannes l'année suivante. Paris, Lisbonne, Paris... le cercle est bouclé. Au Portugal, le film circulera peu. En 1963, Ernesto de Sousa est de nouveau arrêté par la PIDE, suite à la teneur de certains entretiens problématiques accordés à des revues étrangères la même année. À la prison d'Aljube, à Lisbonne, ses compagnons de cellule lui attribuent un diplôme symbolique pour la réalisation de *Dom Roberto*, l'histoire d'un vagabond chaplinesque, en marge de la société. L'affiche publicitaire du film décrit d'ailleurs le person-

nage principal comme un marionnettiste, un homme qui manipule les pantins et qui s'efforce de ne pas en devenir un¹⁵. Soit un personnage qui, dans ses intentions, ressemble étrangement à l'auteur du film.

Paris, la révélation de la liberté

- 8 Trajectoires croisées, parcours similaires ; quelques temps plus tôt, en 1959, alors qu'Ernesto de Sousa est à Lisbonne en pleine écriture de son premier projet de long-métrage, de jeunes cinéastes sont à leur tour à Paris. Il s'agit de Paulo Rocha et de António da Cunha Telles, qui ne se connaissaient pas encore. Alors que Paulo Rocha est à Paris par ses propres moyens, António da Cunha Telles fait le voyage grâce à une bourse du Secrétariat National de l'Information¹⁶ (SNI). En 1948, la loi de Protection du cinéma national déclare la création du Fonds du Cinéma National, un organisme d'État subordonné au SNI et dont le rôle était de promouvoir et d'encourager la production nationale. À ce titre, le SNI octroie dès lors des bourses d'études à des aspirants réalisateurs, pour leur permettre de se former dans des écoles de cinéma à l'étranger, puisqu'au moment de la proclamation du décret à la fin des années 40, les formations professionnalisantes au Portugal sont alors quasi-inexistantes. Ces voyages à l'étranger auront une importance capitale dans leur carrière de cinéastes et seront, pour beaucoup, à l'origine de leur changement de regard, tout comme d'une prise de conscience vis-à-vis du milieu du cinéma portugais et de la production nationale. D'après le travail de thèse de Paulo Cunha, *O Novo Cinema Português: políticas públicas e modos de produção*, ainsi qu'une partie du contenu du Fonds du SNI aux Archives Nationales de la Torre do Tombo à Lisbonne¹⁷, de 1958 à 1968, le Fonds du cinéma national a ainsi attribué 18 bourses d'études pour des séjours à Paris, à Londres ou à Madrid à des aspirants réalisateurs ou techniciens du cinéma. En 1959, Manuel Costa e Silva et António da Cunha Telles obtiennent une bourse pour étudier à l'IDHEC (L'Institut Des Hautes Études Cinématographiques), l'actuelle FEMIS à Paris. La même année, Fernando Lopes part à Londres pour étudier à la *London School of Film Technique*, suivi de Faria de Almeida en 1961 et de Fernando Matos Silva en 1964. À partir de 1961, la Fondation Calouste Gulbenkian attribue également des bourses d'études à António Pedro Vasconcelos et à António da Cunha Telles pour qu'ils puissent étudier à Paris, finançant également les études à Londres

d'Alberto Seixas Santos, de João César Monteiro et de Jorge Silva Melo.

- 9 Dans divers entretiens, cette étape de leur vie est décrite de manière vivide, comme un véritable tournant dans leur carrière de cinéaste. Dans l'ouvrage *Paulo Rocha, O rio do ouro*, coordonné par Jorge Silva Melo, Paulo Rocha, qui lui même n'a pas bénéficié de cette bourse mais qui a formé une amitié avec António da Cunha Telles à l'IDHEC, décrit ainsi son séjour dans la capitale :

Paris a été une fête : amours fatals, vertiges japonais, raz de marées de la Nouvelle Vague, Mizoguchi, Fritz Lang, Renoir. La Nouvelle Vague est passée... Le reste est resté. Les Portugais à Paris, je ne les voyais pas. (Seulement des années plus tard, je suis entré en contact avec l'opposition exilée, avec Manuel de Lucena à Rome et à Paris). À l'IDHEC, j'ai rencontré Cunha Telles, Midas, Proteu, qui avait fuit la Jeunesse Portugaise, et qui, de retour à Lisbonne, allait inventer le Cinéma Nouveau¹⁸.

- 10 Vertiges provoqués par diverses influences cinématographiques, le cinéma étranger vu sans le prisme de la censure apparaît comme un choc pour la jeune génération d'aspirants réalisateurs. Paulo Rocha mentionne encore une autre influence décisive dans son parcours, un cinéaste portugais en marge de son temps :

Pendant les vacances de l'IDHEC, j'ai commencé à espionner Manuel de Oliveira, dans son studio à Porto – *Le pain, La chasse, l'Acte*. Un choc immense. Manuel était dix ans en avance sur tout le cinéma européen. [...] De retour au Portugal, après un stage à Vienne avec Renoir, le crime m'appelait. La gueule de bois de mes amours fatales a donné lieu aux *Vertes Années*, parent pauvre de *M. Le Maudit*¹⁹.

- 11 Les années formatrices de Paulo Rocha sont donc nourries d'allers-retours entre Paris et Lisbonne, un va-et-vient qui emprunte à un pays comme à l'autre et qui permet un dialogue jusqu'alors quasi-inexistant. Sa rencontre avec Manoel de Oliveira, autre cinéaste de Porto, deviendra également décisive ; Paulo Rocha se réfère à lui comme « l'homme qui, pendant des années, j'ai souhaité qu'il eût été mon père²⁰ ». À l'IDHEC, Rocha fait une rencontre déterminante ; António da Cunha Telles deviendra son futur collaborateur dès leur

retour au Portugal en tant que producteur des *Vertes Années*. Paris leur donne accès à une diversité de films qu'ils ne pouvaient pas voir au Portugal ; certains films étaient interdits par la censure en place, d'autres étaient coupés. En l'espace de quelques mois, les jeunes apprentis cinéastes rattrapent un retard cinématographique considérable. Comme Ernesto de Sousa avant eux, ils fréquentent avidement la Cinémathèque Française et les ciné-clubs du Quartier Latin. L'accès aux films, du cinéma Russe au néo-réalisme italien en passant par des films d'origines plus lointaines qui parvenaient rarement au Portugal (comme le cinéma japonais), devient décisif. Premières découvertes ; Paulo Rocha mentionne avoir vu en 1955 à Porto un film de Teinosuke Kinugasa, *La porte de l'enfer* (*Jigoku Mon*, 1953) puis *La règle du jeu* (1939) de Jean Renoir à Madrid, qui l'auraient décidé à devenir cinéaste²¹. Mais c'est à Paris que ses années formatrices se concrétisent ; il y découvre l'œuvre de Jean Renoir, de Kenji Mizoguchi et de Fritz Lang. En 1961, Paulo Rocha a le privilège de devenir l'assistant de Renoir, à Vienne, sur le tournage du film *Le Caporal Epingle*, tournant majeur, car l'influence de Renoir sur son œuvre deviendra perceptible au fil des films réalisés. La même année, c'est António Pedro Vasconcelos qui est à Paris, il a 21 ans. Dans les entretiens parus dans *Pedro Vasconcelos, Um cineasta condenado a ser livre*, il revient sur la violence du contraste entre la vie lisboète et son expérience Parisienne :

Lisbonne était une grande ville, c'était la capitale, mais en même temps, c'était une ville sombre, triste, fermée, pleine de préjugés, où l'on ne savait pas si dans un café, se trouvait un délateur écoutant notre conversation, où les amis, d'un jour à l'autre, étaient prisonniers, ou d'autres s'exilaient. [...] Sous tous ses aspects, Lisbonne était une ville absolument déprimante, fermée, avec la PIDE et la censure. Les livres ne nous parvenaient pas, les films étaient coupés ou ils ne nous parvenaient pas. Pour cela, la découverte de Paris fut la révélation de la liberté. Voir des films, lire des livres, voir des couples qui s'embrassaient dans les rues²².

12 Un retour d'expérience qui s'aligne avec la description de Paulo Rocha ; ce séjour à Paris leur permet de discerner le confinement dans lequel se trouvait le Portugal. Pour ces jeunes, dont la plupart sont nés pendant la dictature, le cinéma devient une fenêtre ouverte

sur le monde, orientant leur regard sur ce que devait être le futur du cinéma portugais. Tout retour en arrière devient pour eux impossible.

Retours à Lisbonne : le désenchantement

- 13 1961, l'année où José Ernesto de Sousa entame le tournage de *Dom Roberto*, marque aussi le retour au Portugal de Paulo Rocha. Son premier scénario de long-métrage, *Voyage d'hiver* (« *Viagem de Inverno* ») aurait été un hommage à Paris, signé « Paris, Quartier Latin, 1961 ». L'histoire met en scène « des personnages obnubilés par le passé et des amours ratés, imaginée lors de ses déambulations à travers les rues et les cafés de la ville²³ ». Le film ne sera jamais réalisé, faute de moyens. Cependant, son esprit demeure, réinvesti dans ses deux premiers films, *Les Vertes Années* et *Mudar de Vida*. À son retour, Paulo Rocha demande à Nuno Bragança, membre du Ciné-club Catholique de l'école de droit dont Paulo Rocha faisait partie, d'écrire les dialogues des *Vertes Années*. Le réalisateur se souvient des membres du ciné-club, de leur cinéphilie, et de leur connaissance du cinéma français en ces termes :

Que des universitaires progressistes, très ouverts aux courants les plus divers. [...] Un groupe qui, s'inscrivant dans l'ambiance de l'époque, était aussi furieusement cinéphile. Si cinéphile que, les lundis matin, il était fréquent de trouver à la Faculté de Droit quelqu'un qui était allé en auto-stop à Paris pendant le week-end pour voir trois ou quatre films d'affilée. [...] Il y avait beaucoup d'influence française, mais sans qu'il n'y ait là une quelconque contradiction, il appréciait beaucoup le cinéma américain et la littérature américaine²⁴.

- 14 Paulo Rocha mentionne aussi que Nuno Bragança était sans doute le plus politisé d'entre eux, ayant même participé à l'assaut de la caserne de Beja en 1961. Ainsi, les cinéastes du Cinéma Nouveau se trouvent liés de près ou de loin au mouvement des ciné-clubs et à sa vocation pédagogique. Dans cet extrait, Paris apparaît comme une parenthèse de liberté, c'est le lieu de l'accès aux films non-censurés et au cinéma dans toute sa diversité, en somme c'est un lieu de libre circulation des idées, dont l'influence se fait sentir dans les premiers films du nouveau cinéma portugais. Jorge Silva Melo, critique et cinéaste, se

souvent du jour où il a assisté à la projection des *Vertes Années* au cinéma São Luiz à Lisbonne : « [...] quarante-trois ans après cet après-midi de liberté, dans un pays prisonnier qui nous envahissait de l'intérieur, ce manque d'air, cette angoisse, cette frustration, je pense que c'est un après-midi, un film, une rencontre, qui m'ont marqué à vie²⁵ ».

- 15 Si ces films du Nouveau cinéma traitent d'une réalité sociale, ils ne sont pas pour autant ouvertement politiquement engagés. Dans un entretien datant de 1968, Paulo Rocha répond à la question suivante : prétendez-vous faire un cinéma social ?

Au Portugal, il n'est pas possible de faire un vrai cinéma social, sauf erreur de ma part. D'un autre côté, il ne me semble pas que les meilleurs cinéastes portugais que je connaisse souhaitent faire un cinéma pamphlétaire, ce qui ne veut pas dire qu'ils ne souhaitent pas faire un cinéma extrêmement précis, qui parle des portugais, de situations portugaises, de problèmes portugais. Mais peut-être parce que nous, les portugais, nous sommes timides, ou enfin, en partie pour une question de conditionnement et d'habitude, je ne pense pas qu'il y aura un cinéma engagé au Portugal, mais certainement un cinéma qui élucide, qui explique, qui montre les problèmes portugais, un cinéma qui étudie, un cinéma qui montre les choses comme elles sont²⁶.

- 16 Ce type de réponse est récurrent dans les entretiens accordés à la presse étrangère – les cinéastes ne se réfèrent pas directement à la censure en place au Portugal. Or il est bien question de cela. Réaliser un cinéma libre dans un contexte où la censure empêchait d'aborder certains thèmes était impossible. Ce qui marque le cinéma des années 60, c'est un traitement narratif qui passe par l'allusion, par le non-dit, pour suggérer sans montrer, ce qui rend parfois certaines scènes obscures, ou des arcs dramatiques de personnages raccourcis. Le producteur António da Cunha Telles rend compte du souci de pouvoir traiter certains thèmes malgré la censure : « Nous avons en tête de faire des films qui ne jouent pas sur l'aliénation, qui réveillent les gens, mais qui puissent tout de même circuler²⁷ ». L'objectif était donc de faire un cinéma moderne, en abordant des thèmes non représentés au cinéma car interdits, comme par exemple le suicide et la pauvreté (*Dom Roberto*), les meurtres et les relations amoureuses

hors mariage (*Les Vertes Années*), l'adultère (*O Cerco* de António da Cunha Telles), tout en gardant en tête que ces films devaient circuler. Les modes de narrations devaient donc s'adapter au carcan de la norme établie pour contourner les interdictions et déjouer la censure en place. Dans un entretien accordé à la revue *Témoignage Chrétien* en 1963, Ernesto de Sousa rend compte de la difficulté de faire des films dans ces conditions au Portugal, où la création se trouvait soumise à la surveillance à plusieurs étapes clés de la confection d'un film. Il décrit *Dom Roberto*, l'histoire d'un marionnettiste vagabond, d'un marginal, comme une sorte de fable, où la réalité se mélange souvent au rêve, car il souhaitait que le film puisse circuler dans le pays, déclarant ainsi que « Au Portugal, seul le symbolisme permet de se rapprocher de la vérité. Aucun metteur en scène n'oserait actuellement montrer, par exemple que beaucoup d'enfants marchent pieds-nus²⁸ ». C'est suite à cet entretien, où Ernesto de Sousa parle ouvertement et critique la situation politique au Portugal, qu'il a de nouveau été emprisonné par la PIDE.

La réception du public

- 17 Contrairement aux films de la Nouvelle Vague française, les films du *Cinema Novo* n'ont pas rencontré le succès escompté. Selon António da Cunha Telles, le public portugais n'aurait pas compris la proposition cinématographique du Nouveau Cinéma : « Paris était prédisposé à la provocation qu'a été la Nouvelle Vague, ce qui n'était pas le cas de Lisbonne...²⁹ ». L'échec commercial de ce cinéma est donc justifié par l'écart existant entre le vécu des cinéastes des années 60 et le public portugais, dont l'émancipation cinématographique ne pourrait advenir qu'après le 25 avril 1974, suite à l'abolition de la censure. « Je me demande même ce qui nous est passé par la tête de vouloir faire un « cinéma nouveau » portugais, avec la censure qui nous collait au train. C'est presque inimaginable³⁰ », déclare António da Cunha Telles. Pour *Dom Roberto* aussi, l'accueil a été problématique. Ernesto de Sousa raconte une anecdote qui, pour lui, synthétise la réception de son film au Portugal, en dehors d'un cercle restreint d'intellectuels où le film était plus apprécié : « Le soir de l'avant-première, une spectatrice se lève : "On devrait fusiller le cinéaste qui a osé faire ce film. Pour voir la misère, ne nous suffit-il pas de voir les films italiens ?"³¹ ».

- 18 Il est cependant intéressant de noter que le producteur phare du *Cinema Novo*, António da Cunha Telles, s'est par la suite distancié de l'influence que la Nouvelle Vague aurait pu avoir sur ce nouveau cinéma portugais :

La Nouvelle Vague a peut-être fonctionné comme un stimulant. Mais pas comme un modèle à suivre religieusement. Car elle n'était pas encore le mythe que nous pouvons imaginer aujourd'hui. Lorsque je pense à ce qu'on appelle la Nouvelle Vague, je pense au temps où Truffaut allait à l'amphithéâtre du cinéclub universitaire pour montrer *Les Mistons*, et Godard *À Bout de Souffle*, pour nous dire que personne ne voulait passer leur film. On discutait avec eux, d'égal à égal, sans ces airs de vedette postérieurs. Au Portugal, c'est peut-être pour la génération suivante qu'ils ont pris cette place mythique³².

- 19 Si la Nouvelle Vague n'a pas joué un rôle direct dans l'émergence de ce nouveau cinéma au Portugal, il semblerait pourtant que l'influence française, les séjours à Paris des divers cinéastes et les rencontres cinéphiles faites à la fin des années 50, ont donné lieu à une émancipation culturelle pour ces jeunes portugais. Cette ouverture se matérialise en art, prenant en partie la forme des premiers films du Nouveau cinéma. L'échange établi avec la France a d'ailleurs été entretenu par la suite puisque, même après leur voyage à Paris, ces cinéastes portugais semblent avoir été restés en contact avec des figures du cinéma français ; en 1963, François Truffaut est allé à Lisbonne, où il a retrouvé Ernesto de Sousa et António Da Cunha Telles³³. À propos du Nouveau cinéma portugais, António da Cunha Telles déclare encore :

Il est curieux de penser que le cinéma portugais découvre avant son temps, avant son pays, une certaine liberté, une certaine capacité de penser, de se manifester et d'exister, qui ne viendrait à se vérifier que 15 ans plus tard. Disons que le cinéma est un pré-25 avril, non pas tant pour les idées politiques qu'il développerait, mais pour l'air qu'il donnait à respirer aux gens³⁴.

- 20 Mais ce pré-25 avril cinématographique aurait-il été possible sans ces voyages à l'étranger, notamment sans ces allers retours entre Paris et Lisbonne, sans l'éloignement temporaire de ses cinéastes du Portugal ? Ces années formatrices passées à l'étranger constituent une époque relativement peu documentée dans l'histoire du cinéma por-

tugais. Elles semblent pourtant fondamentales pour comprendre le dialogue capital qui s'est établi entre Paris et Lisbonne à la fin des années 50, ainsi que pour appréhender le basculement cinématographique qui s'est opéré au Portugal au début des années 60 et le changement de regard porté par une nouvelle génération de cinéastes portugais.

BIBLIOGRAPHIE

AA. VV., *Paulo Rocha. As folhas da Cinemateca*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2018.

AA. VV., *Ernesto de Sousa. Itinerários*, Lisbonne, Secretaria do Estado e da Cultura, 1987.

Areal, Leonor (coord.), *Manuel Guimarães, Sonhador Indómito*, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, 2015.

De Azevedo, Manuel de, *O Movimento dos Cineclubes*, Lisboa, Cadernos da Seara Nova, 1948.

Cunha, Paulo, *Novo Cinema Português : políticas públicas e modos de produção (1949-1980)*, Thèse de doctorat d'Études Contemporaines, Université de Coimbra, 2014.

Cunha, Paulo ; Salles, Michelle (coord.), *Cinema Português : Um Guia Essencial*, São Paulo, Sesi, 2013.

Granja, Paulo Jorge, *As origens do movimento dos cine-clubes em Portugal 1924-55*, Thèse de Master, Coimbra, Faculté de Lettres, 2006.

Melo, Jorge Silva. *Paulo Rocha, O rio do ouro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa,

1996.

Mozos, Manuel (coord.), *António Da Cunha Telles, Continuar a viver*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 2014.

Letria, José Jorge, *António Pedro Vasconcelos : um cineasta condenado a ser livre*, Lisboa, ed. Guerra e Paz, 2016.

Fonds d'archives

ANTT (Archives Nationales de la Torre do Tombo), Lisbonne

Fonds du SPN/SNI, Secrétariat National de la Propagande/ de l'Information (1929/1974)

Fonds de la DGE – Direction Générale des Spectacles

Fonds du Fonds du Cinéma National, SNI IGAC, boîte 2778, Compte rendu du Fonds du cinéma national de 1958.

Fonds des ciné-clubs.

Sites

www.ernestodesousa.com, consulté le 9/09/2018.

NOTES

- 1 L'État Nouveau de Salazar a été instauré le 11 avril 1933 avec l'implantation de la nouvelle constitution, suite au coup d'état militaire du 28 mai 1926.
- 2 António Da Cunha Telles cité par Lauro, António, « António da Cunha Telles, Memórias Comuns », in Mozos, Manuel (coord.), *António Da Cunha Telles, Continuar a Viver*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, p. 27. Sauf mention contraire, nous traduirons en français toutes les citations issues d'ouvrages en langue portugaise.
- 3 Telles, António da Cunha, *op. cit.*, p. 74.
- 4 D'après le mémoire de Master de Paulo Jorge Granja, *As Origens do Movimento dos ciné-clubes em Portugal 1924-1955*, Coimbra, 2006, il existe un doute sur le premier ciné-club portugais, s'il s'agit du Belcine en 1943 ou du Club Portugais de la Cinématographie ou ciné-club de Porto en 1945.
- 5 Cunha, Paulo ; Sales, Michelle (org.), *Cinema Português: Um Guia Essencial*, São Paulo, Sesi, p. 160.
- 6 Dans *Cinema Português: Um Guia Essencial*, Michelle Salles et Paulo Cunha défendent l'importance des années 50 dans l'histoire du cinéma portugais, réhabilitant cette période généralement qualifiée d'insignifiante par la critique.
- 7 Voir Areal, Leonor (coord.), *Manuel Guimarães, Sonhador Indómito*, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, 2015.
- 8 Voir la programmation des ciné-clubs dans ANTT, Fonds du SNI, DGE, *Cineclubes*.
- 9 En février 1948, la loi 2027, également qualifiée de « Loi de protection du cinéma national » déclare la création du Fonds du Cinéma National, dont l'activité se trouve subordonnée au SNI.
- 10 Salles, Michelle, *op. cit.*, p.164.
- 11 *Ibid.*, p. 166.
- 12 Guimarães, Manuel, « Filmes censurados de Manuel Guimarães », in Areal, Leonor, *op. cit.*, p. 136.
- 13 www.ernestodesousa.com (consulté le 1/08/2018).

- 14 Créée en 1933, la PVDE, Police de Vigilance et Défense de l'État (*Polícia de Vigilância e Defesa do Estado*) est nommée PIDE, Police Internationale de Défense de l'État (*Polícia Internacional e de Defesa do Estado*) en 1945.
- 15 Le slogan de l'affiche du film est le suivant : « *Dom Roberto, imagem dramática de um homem de fantoches que luta esperançadamente para não ser um deles...* », www.ernestodesousa.com (consulté le 8/09/2018).
- 16 Créé le 26 octobre 1933, le Secrétariat National de la Propagande (*Secretariado Nacional da Propaganda*) est nommé Secrétariat National de l'Information, de la Culture Populaire et du Tourisme (*Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo*) à partir du 23 février 1944. Dans un contexte dictatorial et suite à la victoire des Alliés, l'usage du mot « propagande » est connoté péjorativement. Le nom des structures de l'État Nouveau changent, mais les organismes restent les mêmes.
- 17 SNI IGAC, boîte 2778, Compte rendu du Fonds du cinéma national de 1958.
- 18 Paulo Rocha, « Os meus anos 60 começaram um pouco antes », in Melo, Jorge Silva, *op. cit.*, p. 36.
- 19 *Ibid.*
- 20 Paulo Rocha cité par Madeira, Maria João, « Paulo Rocha - Biografia », in AA. VV., *Paulo Rocha: As Folhas da Cinemateca*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2018, p. 13.
- 21 Madeira, Maria João, « Paulo Rocha - Biografia », in AA. VV., *op. cit.*, p. 10.
- 22 Vasconcelos, António Pedro « O encontro com Lisboa, a mudança », in Letria, José Jorge, *op. cit.*, p. 43 et p. 97.
- 23 Madeira, Maria João, « Paulo Rocha - Biografia », in AA. VV., *op. cit.*, p.14.
- 24 Rocha, Paulo, « O filme é uma espécie de mesa onde toda a gente traz aquilo de que for capaz », in Melo, Jorge Silva, *op. cit.*, p. 16.
- 25 Jorge Silva Melo cité par Madeira, Maria João, « Paulo Rocha - Biografia », in AA. VV., *op. cit.*, p. 18.
- 26 Rocha, Paulo, « Como quem atira uma bomba », in Jorge Silva Melo, *op. cit.*, p. 59.
- 27 Telles, António da Cunha, « Seleção de entrevistas de época », in Mozos, Manuel (coord.), *op. cit.*, p. 88.
- 28 www.ernestodesousa.com (consulté le 8/09/2018)

29 Telles, António da Cunha, « Seleção de entrevistas de época », in Mozos, Manuel (coord.), *op. cit.*, p. 87.

30 *Ibid.*

31 www.ernestodesousa.com (consulté le 8/09/2018).

32 *Ibid.*

33 Une photo datant de 1963, de François Truffaut, Ernesto de Sousa et António da Cunha Telles autour d'un repas est visible sur www.ernestodesousa.com (consulté le 8/09/2018).

34 Telles, António da Cunha, « Seleção de entrevistas de época », in Mozos, Manuel (coord.), *op. cit.*, p. 61.

RÉSUMÉ

Français

Au Portugal, la fin des années 50 est marquée par le départ de jeunes aspirants cinéastes et intellectuels. Certains, comme Paulo Rocha et António da Cunha Telles se rendent à Paris, une étape capitale dans leur parcours. Cet article revient sur les années formatrices de ces jeunes cinéastes, sur les rencontres humaines et les influences cinématographiques qui ont mené à l'émergence d'un nouveau cinéma portugais au début des années 60, dès leur retour au Portugal. Ce nouveau cinéma, plus connu sous le nom de *Cinema Novo*, emprunt de modernité et teinté de rêves de liberté en plein État Nouveau, constitue un bouleversement dans le paysage cinématographique de l'époque, ainsi qu'un temps majeur de l'histoire du cinéma portugais.

INDEX

Mots-clés

État nouveau, cinéma, censure, Cinema Novo, Paulo Rocha

AUTEUR

Eurydice Da Silva

Doctorante Université Paris Nanterre / CRILUS Eurydice.dasilva@gmail.com