

## **Les rues lisboètes dans le cinéma portugais des années 60 : un espace de résistance pendant la dictature**

**EURYDICE DA SILVA**

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE (CRILUS)

*eurydice.dasilva@parisnanterre.fr*

1. Dans *Singularidades do Cinema Português*, Roberto Nobre, peintre et critique de cinéma, écrit au sujet d'une division périodique de la production artistique portugaise pendant l'État Nouveau qu'« en art, adopter une division par génération sera toujours une trop grande simplification. Je ne peux, cependant, faire autrement que de me sentir lié, en bien comme en mal, à la génération à laquelle j'appartiens, et que je nommerai, par commodité, celle des années 30 »<sup>1</sup>. S'il existe toujours des cas qui échappent à une catégorisation simplifiée, nous pouvons cependant distinguer deux temps de création majeurs dans le cinéma portugais pendant l'État Nouveau (1933-1974) ; le cinéma de 1933 jusqu'à la fin des années 50, puis l'émergence d'une nouvelle vague de jeunes réalisateurs au début des années 60, qualifiée de Cinéma Nouveau (« *Cinema Novo* ») ou Nouveau Cinéma (« *Novo Cinema* »). L'appellation peut varier de *Cinema Novo* à *Novo Cinema*. Le terme *Cinema Novo* fait davantage référence à la notion d'un mouvement cinématographique, dont le point de départ est considéré comme étant le film de Paulo Rocha, *Les Vertes Années* (1963) ou encore un ensemble de sorties concomitantes parmi lesquelles le film *Dom Roberto* (1962) de Ernesto de Sousa en premier lieu, suivi de *Pássaro de Asas Cortadas* (1963) de Artur Ramos. Dans son travail de thèse, Paulo Cunha emploie cependant le terme « *Novo Cinema* » pour caractériser

1 Notre traduction du portugais d'origine : « Em arte, será sempre simplificar demasiado adoptar a divisão por gerações. Não posso, no entanto, deixar de me sentir ligado, para o bem e para o mal à geração a que pertença e que, por comodidade, designarei por a dos anos 30 ».

cette même production portugaise des années 60, car celle-ci n'est pas marquée par une uniformité esthétique qui permettrait de la qualifier de mouvement défini et de distinguer une filmographie précise. Le point commun des réalisateurs de cette génération, pour la plupart formés à l'étranger, repose essentiellement sur leur regard critique et leur volonté de distanciation par rapport au cinéma de la génération précédente, dit de « la vieille génération » dont l'esthétique cinématographique se trouve, pour une partie des réalisateurs, associée au théâtre « de revista ». Dans cet article, nous adopterons également le terme de « *Novo Cinema* » pour qualifier cette production cinématographique des années 60.

2. Pendant cette longue période de dictature, la censure en place et les modes de production au départ essentiellement régulés par des organismes d'état, font que les modes de narration, le système de production et le circuit de distribution sont conditionnés par le contexte politique en place. Comme le souligne Luís Reis Torgal dans l'ouvrage de référence *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, « la cinématographie portugaise de l'État Nouveau (...) accompagne les cycles évolutifs du régime » en ce qui concerne la législation relative au cinéma (Torgal, 2001; 33)<sup>2</sup>. Nécessairement impacté par les modes de production et les contraintes extra-filmiques, le contenu narratif évolue lui aussi, tout comme les représentations de l'espace public au cinéma au cours de cette longue période de dictature. Ainsi, la rue au cinéma prendra des formes diverses et sera porteuse de sens divergents, de ses représentations à l'écran à l'aube du régime dans le cinéma des années 30-40 au cinéma des années 60.

### **Des rues en fête : du documentaire de propagande à la fiction**

---

3. Dès l'instauration de l'État Nouveau, lorsque la nouvelle Constitution est promulguée le 11 avril 1933, le Secrétariat National de la Propagande, dirigé par António Ferro, investit dans un premier temps dans le cinéma à des fins de propagande, privilégiant essentiellement la forme documentaire<sup>3</sup>. Comme l'écrit Marc Ferro dans *Cinéma et Histoire* au sujet du cinéma soviétique, « ...dès que les dirigeants d'une société comprirent la

2 Notre traduction

3 Seuls deux films de fiction de propagande directe voient le jour : *La Révolution de mai* (1937) et *Sortilèges de l'empire* (1940), de António Lopes Ribeiro.

fonction que le cinéma pouvait jouer, ils essayèrent de se l'approprier, de le mettre à leur service... » (Ferro, 2005 ; 20). Dans un tout autre contexte, celui de l'État Nouveau, 70 documentaires sont produits pour promouvoir l'idéologie du régime lors des 14 premières années (Piçarra, 2015 ; 62), légitimant ainsi l'instauration du pouvoir en place. À cette filmographie s'ajoutent en 1938 les premières actualités filmées mensuelles, produites pour la première fois de manière continue au Portugal (Piçarra, 2015 ; 113)<sup>4</sup>. Financé par le SPN et réalisé par la SPAC<sup>5</sup> (la Société Portugaise des Actualités Cinématographiques), le « Journal Portugais », « *Jornal Português* » (1938-1951) est suivi par un autre journal d'actualités, « Images du Portugal », « *Imagens de Portugal* » (1953-1974), une édition bimensuelle avec des moyens techniques plus développés. Ces actualités filmées étaient projetées avant le film de fiction, et uniquement en milieu urbain<sup>6</sup>. Présentées par une mise en scène et un montage pensés à travers le prisme de l'idéologie de l'État Nouveau, les thématiques abordées sont toujours les mêmes. Au fil des actualités, des fêtes populaires s'enchaînent, promues dès l'aube du régime pour projeter l'image d'un peuple heureux et serein quant à l'avenir du pays. Des défilés religieux ou militaires célèbrent le régime et ses dirigeants. Des remises de prix ou des titres honorifiques récompensent les artistes les plus méritants et des inaugurations de bâtiments modernes viennent illustrer la transformation architecturale mise en œuvre par le nouveau régime, projetant le Portugal dans une ère nouvelle, tout en assurant une continuité, du moins en apparence, avec un héritage passé. Ces manifestations diverses, souvent filmées en extérieur, gravent sur la rétine du spectateur des images de foules souriantes, qui investissent les rues pour acclamer Salazar et les membres de son gouvernement. Les rues que l'on voit à l'écran sont donc des rues politisées, car elles deviennent l'espace où le régime est systématiquement glorifié.

4. Dans le cadre de sa politique culturelle à visée propagandiste, le SPN inaugure le 20 février 1935 le « Cinéma du peuple », « *Cinema do Povo* », à Lisbonne, un cinéma de plein air destiné aux quartiers plus populaires de la ville. Les événements politiques internationaux de 1936, le début de la

4 D'après Maria do Carmo Piçarra, certaines actualités mensuelles n'auraient pas été tournées ponctuellement par manque de moyens financiers. De 1938 à 1951, 95 éditions de ce journal d'actualité ont été comptabilisées.

5 Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas.

6 Pour le détail des villes dans lesquelles le *Jornal Português* a été projeté intégralement ou de manière discontinue, voir Maria do Carmo Piçarra, 2015.

guerre civile espagnole et la peur d'une insurrection sur le territoire portugais, auraient induit la nécessité pour le gouvernement de mettre en place une opération de propagande anti-communiste de taille<sup>7</sup>. En 1937, le cinéma du peuple devient « le cinéma ambulante », « *Cinema Ambulante* », exportant les images animées, jusqu'alors essentiellement confinées à la ville, vers la campagne. Pour beaucoup de spectateurs, notamment ceux des milieux ruraux, ces images de propagande constituent leur premier rapport au cinéma, ce qui conditionne invariablement leur lecture du contenu filmé, présenté comme la captation objective de la réalité portugaise. Quant aux images de la ville projetées dans ces films, la rue est représentée comme un lieu de fête. Les rues lisboètes deviennent un espace de célébration du régime en place. Dans son ouvrage *Le Spectacle dénaturé. Le Théâtre portugais sous le règne de Salazar (1933-1968)*, Graça Dos Santos mentionne un article paru dans le journal *O Diário de Notícias* en 1932, où António Ferro, alors sur le point de devenir le directeur du Secrétariat National de la Propagande en 1933, défend la nécessité de fabriquer des images de joie pendant la dictature. Il écrit que « Les parades, les fêtes, les emblèmes et les rites sont nécessaires, indispensables, pour que les idées ne tombent pas dans le vide, ne tombent pas dans l'ennui... La suppression forcée, nécessaire de certaines libertés, de certains droits humains, doit être couronnée par le truchement de la joie, de l'enthousiasme, de la foi (...) » (Dos Santos, 2002 ; 93). Ainsi, des images de joies viennent se substituer à d'autres images, celles qui ne sont pas en accord avec l'idéologie promue par l'État, comblant cette absence provoquée par la censure et les coupes imposées par la commission de la Direction Générale des Spectacles. La censure induit l'orientation indirecte du contenu filmique vers la norme souhaitée. Quant au cinéma de propagande, il s'inscrit dans l'œuvre culturelle déployée pendant l'État Nouveau et dont Ferro est le véritable réalisateur, venant contribuer à confectionner ces images de joie. Il forge dans l'esprit du spectateur des représentations filmiques de la rue qui deviennent ainsi la norme à l'écran. Ces rues politisées apparaissent comme la scène des enjeux à l'œuvre, nourrissant l'imaginaire collectif des premiers temps du régime.

5. Cette imagerie se retrouve dans certains films de fiction, notamment les films de comédie. Bien qu'il ne s'agisse pas de films de propagande directe, il existe une pensée anonyme qui les traverse (Foucault, 2001), symptôme d'une époque, de valeurs, d'une idéologie omniprésente qui

7 Sur le cinéma du peuple, voir Maria do Carmo Piçarra, 2015.

contamine de manière inconsciente le contenu narratif des films et conditionne les attentes des spectateurs. Cette idéologie contextuelle, centrée sur l'importance de la famille, de la religion, de la Patrie, transparait dans les films de fiction car l'intervention systématique de la censure faisait en sorte qu'ils ne sortent pas de ce cadre de pensée prédéterminé. Dans *Breve História da Imprensa Cinematográfica*, Henrique Costa Alves relève le rôle central de la censure dans la préservation de cet idéal représentatif du peuple portugais porté à l'écran : « A censura viria (...) zelar por que essa imagem não fosse perturbada » (Alves, 1978; 82-83). En apparence, rien ne devait ternir ce bonheur glorifié, censé garantir la représentation à l'écran d'un pouvoir stable et durable.

6. Ces films de fiction produits dans les années 30-40 sont essentiellement tournés en studios, dans des décors fermés aux éclairages artificiels. Une caméra relativement peu mobile filme en intérieur des scènes dont l'action narrative est censée avoir lieu en extérieur. La représentation de la rue se trouve la plus présente dans les films de comédies tels que *La Chanson de Lisbonne* (1933), de Cottinelli Telmo, *La Cour des chansons* (1942) de Francisco Ribeiro, tous deux marqués par la présence de chansons populaires, ou des films musicaux où le fado est à l'honneur comme *Fado, História de uma Cantadeira* (1967) de Perdigão Queiroga ou *A Menina da Rádio* (1944) de Arthur Duarte. Ces films, dont l'action se déroule essentiellement à Lisbonne, mettent en scène une vie de quartier idéalisée, où les intrigues se terminent systématiquement par un dénouement heureux marqué par le mariage des protagonistes principaux et par la réconciliation des personnages secondaires. La mésentente des personnages repose souvent sur un malentendu qui se résout invariablement à la fin du film. Les rues y forment un espace sûr, fermé, protégé, prenant une dimension symbolique. Les scènes se déroulent essentiellement dans des cours intérieures, au cadre délimité par des décors figés tels des tableaux. Les acteurs s'y trouvent confinés, sans circuler véritablement dans la ville. Les voisins dialoguent du haut de leur fenêtre ouverte, donnant sur l'impasse de ces cours intérieures. Ces cours, toujours propres, où les personnages évoluent, sont présentées comme des îlots de paix préservés, à l'image de l'isolement politique du Portugal pendant la dictature. Le contexte extérieur n'est pas ou peu mentionné dans l'intrigue, ces films n'abordent d'ailleurs pas de sujets politiques. Ils reprennent pourtant, de manière inconsciente, des représentations du peuple portugais qui sont visuellement associées aux films de pro-

pagande et aux valeurs véhiculées par l'état dans un autre type de cinéma. Les films de propagande directe présentaient le Portugal comme un havre de paix et de bonheur conservé alors que dans les pays voisins, la seconde guerre mondiale dilacérait l'Europe. Quant à Salazar, il était présenté comme celui qui avait su préserver et protéger le Portugal de ce conflit. Ce message, nous le retrouvons dans ces films de fiction, qui n'étaient pas des films de propagande. Nous nous souvenons par exemple de la comédie *La Cour des chansons* (*O Pátio das Cantigas* de Francisco Ribeiro en 1942, où les personnages évoluent dans un contexte absent de toute mention de la Seconde Guerre mondiale et où le personnage de Vasco Santana fait embarquer les enfants du film à bord d'un bateau sous l'égide de Salazar en leur disant : « Vous pouvez être tranquilles, ici, il ne vous arrivera rien !<sup>8</sup> »)<sup>9</sup>. L'espace filmique, ce non-lieu imaginaire qui donne forme à une représentation de l'identité portugaise à l'écran, projette invariablement l'idée que le Portugal est un lieu sûr. Le motif des défilés et des marches populaires dans les rues de Lisbonne est également repris de manière récurrente dans ces comédies. La scène finale de la *Chanson de Lisbonne* (1933) de Cottinelli Telmo, devenue emblématique, en est un exemple ; les personnages se rassemblent en un cortège fleuri, marchant et chantant en cœur pour célébrer la fête de Saint Antoine, popularisée pendant l'État Nouveau. Près de dix ans plus tard, dans *La Cour des Chansons* en 1942, le motif des rues en fête est réutilisé en fin de film. Ce pamphlet publicitaire de l'époque met en avant les atouts du film où sont représentés « la vie joyeuse et sentimentale de notre peuple ! Des fados magnifiques, la plus belle et la plus populaire des musiques portugaises ». Ce choix de phrases d'accroche révèle que ces caractéristiques étaient soit appréciées du public, ou que le pamphlet visait à attirer l'attention du public sur ces caractéristiques présentées comme appréciables. La promesse est tenue ; le public assistera à une fin heureuse. La fête est toujours à l'honneur dans ces rues de Lisbonne où règnent la paix et la bonne entente entre les personnages en fin de film.

8 « Podem estar sossegadinhos que aqui não lhes acontece mal nenhum ».

9 Francisco Ribeiro, *La Cour des chansons*, 00:58 :00.

1.



Illustration 1: Pamphlet publicitaire. O Diário de Notícias, n.d.

## **Des rues empreintes de réalisme social : les premiers films du Nouveau Cinéma**

7. Le début des années 60 est marqué quant à lui par l'émergence d'un type de cinéma distinct, tant dans la forme, que dans le contenu. Parallèlement, des films de réalisateurs des générations précédentes continuent d'être réalisés, mais de la production de cette époque, nous retiendrons essentiellement les films du Nouveau Cinéma, « *Novo Cinema* ». La création d'un nouveau projet de loi promulgué en février 1948, qualifiée de « loi de protection au cinéma national », donne lieu à l'attribution de bourses d'études à l'étranger pour de jeunes aspirants cinéastes. C'est ainsi que

Paulo Rocha vient à Paris au début des années soixante pour étudier à l'ID-HEC (aujourd'hui la Fémis), où il rencontre António da Cunha Telles, producteur à venir des *Vertes Années*. Plusieurs années auparavant, à la fin des années 40 jusqu'aux années 50, Ernesto de Sousa, plus âgé, avait déjà fait la démarche de venir à Paris, sans bourse. Fernando Lopes, réalisateur de *Belarmino* (1964) fait quant à lui ses études à Londres à la London Film School. Pour tous ces cinéastes, sortir du pays provoque un tournant majeur dans leur apprentissage du cinéma et dans leur carrière de jeunes réalisateurs. Parmi les éléments déterminants ; l'accès à des films non censurés ou à des films qui ne leurs parvenaient pas, mais aussi des rencontres décisives qui marqueront leur parcours. C'est ainsi que, pendant son séjour, Paulo Rocha rencontre d'autres jeunes cinéphiles, réalisateurs de la Nouvelle Vague, comme François Truffaut et Jean-Luc Godard. Le réalisateur portugais, António Pedro Vasconcelos, également marqué par son voyage en France, évoque son expérience parisienne dans un entretien paru en 2016 :

Sur tous les plans, 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 (Letria, 2016 ; 97).

8. De retour au Portugal, cette nouvelle génération de jeunes réalisateurs aspire à se démarquer de la production nationale des générations précédentes. Nourries d'influences désormais incontournables, ils souhaitent s'investir dans un cinéma plus proche et plus représentatif du peuple et de la société portugaise, malgré la censure toujours en place. Pour plus de réalisme et de modernité, ils aspirent à des tournages en décors naturels et à filmer l'agitation et les mouvements de la ville. Cette réorientation esthétique donne lieu à une réappropriation visuelle d'espaces publics connotés. Pour mieux comprendre cette évolution cinématographique, nous prendrons pour exemple deux premiers films des années 60 : *Dom Roberto* (1962) de Ernesto de Sousa, et *Les Vertes années* (1963) de Paulo Rocha<sup>10</sup>.
9. L'intention est visible dans les deux films, tant dans la forme que dans le contenu, tout deux souhaitent se démarquer des cinéastes dits de la

<sup>10</sup> Aucun de ces films n'a reçu de soutien de l'État, tous deux ont été produits de manière indépendante. *Dom Roberto* a été produit par une coopérative de spectateurs, une démarche possible grâce au réseau des ciné-clubs dont Ernesto de Sousa était un membre actif. Quant au film *Les Vertes années*, le producteur a demandé une subvention au Fonds du Cinéma National qui lui a été refusée.



« Vieille Génération » et d'un cinéma considéré comme daté. Dans un entretien accordé à la revue française *Témoignage chrétien*, suite auquel il sera emprisonné par la PIDE, Ernesto de Sousa dénonce ces films de la génération précédente : « Il y a une dizaine d'années que les cinéastes réalisent des longs-métrages où se croisent un folklore plein de vulgarité : des éternelles histoires de toréadors et de chanteurs de fado, dans des décors en carton-pâte »<sup>11</sup>. Les deux films sont caractérisés par un renouveau esthétique dans la mise en scène, tout comme par le refus de tableaux figés et de la théâtralité associée à une grande partie de la production de la génération précédente. Les scènes sont filmées en décors naturels, en extérieurs, avec une caméra mobile dans le cas des *Vertes années*. Narrativement, les thèmes choisis traitent davantage de la condition sociale des personnages principaux. Dans *Dom Roberto*, le personnage principal est un vagabond chaplinesque, un marionnettiste qui travaille et vit dans la rue dans une misère totale, volant à l'étalage pour se nourrir et fuyant de la police à plusieurs reprises. C'est un personnage dépeint comme étant marginal et, chose rare, qui n'est pas puni en fin de film pour sa marginalité. Les rues représentées dans le film sont au cœur de l'intrigue et ne constituent plus simplement un décor posé, elles sont le reflet des inégalités et des tensions politiques et sociales. Le traitement de la pauvreté à l'écran varie subtilement puisqu'elle n'est plus symbole de modestie et d'économie de moyens dans un contexte où les personnages sont décrits comme étant pauvres mais heureux, la pauvreté est alors subie par les personnages qui ne parviennent pas à s'extraire de leur condition. Dans *Dom Roberto*, le désespoir prend la forme d'une tentative de suicide, thème interdit par la censure. Dom Roberto sauve une jeune femme à temps. La pauvreté s'incarne dans les rues de Lisbonne, elle est traitée de manière plus sombre, dénonçant une réalité sociale qui existait pourtant et qu'il n'était pas coutume de représenter ainsi à l'écran.

10. Tout comme Ernesto de Sousa, Paulo Rocha met en scène des personnages en marge de la société, bien qu'appartenant à une classe sociale moins déstituée. Les deux protagonistes, une domestique et un apprenti cordonnier, déambulent dans la ville au fil des scènes. Lisbonne est présentée comme une ville moderne, vivante, en mouvement perpétuel. Quant aux personnages, ils se trouvent pris dans ce mouvement, ils en font partie, cir-

11 Notre traduction. Site officiel du CEMES (Centro de Estudos Multidisciplinares Ernesto de Sousa) consulté le 13/07/2018.

culant librement dans la ville. Ils sont souvent filmés en extérieurs, dans la rue, où ils se trouvent pour des raisons économiques. Leur passe-temps principal consiste à parcourir dans la ville et sa banlieue proche. Contrairement aux patrons de la jeune femme, ils n'ont pas les moyens d'aller au théâtre, ni au restaurant, la seule chose qui leur est donnée de faire, c'est de se promener dans les rues de Lisbonne. La mise en scène traduit cette réalité sociale : les cadrages ne sont plus centrés, frontaux, les personnages sont filmés de profil, en contre-plongée, en bord de cadre, comme pour traduire leur décalage, symptôme de leur condition sociale, tout comme le fait qu'ils se trouvent en marge, dans une société qui ne favorise pas leur ascension sociale. Les espaces de travail des personnages reflètent encore leur place au sein de la société. Júlio, l'apprenti cordonnier, travaille dans l'obscurité d'un sous-sol, où seule une fenêtre située en hauteur laisse entrevoir la rue et les passants. Les clients doivent se baisser pour lui adresser la parole. La plupart du temps, ils s'adressent aux cordonniers de l'extérieur, sans rentrer dans leur espace. Ilda quant à elle est domestique pour de riches patrons qui vivent dans un immeuble, en hauteur, dans une tour de marbre qui surplombe la rue. Parfois, Ilda occupe également l'espace de la cordonnerie, contrairement aux autres clients, elle peut rentrer pour visiter Júlio, car ils appartiennent au même milieu. L'intrigue n'est plus confinée à un quartier de Lisbonne, elle investit toute la ville. L'action principale ne se déroule plus seulement en intérieur, mais dans la rue, des rues nouvelles, empruntes de réalisme. Paulo Rocha filme aussi les contours de Lisbonne et la banlieue proche, un paysage rarement représenté à l'écran jusqu'alors. Entre la ville et la campagne, il existe enfin un monde entre les deux. La polarité ville/campagne, présente dans les films des générations précédentes, s'efface au profit d'une imagerie qui se veut plus proche de la réalité portugaise. Il s'agit de filmer la transformation architecturale de Lisbonne et de sa périphérie pendant l'État Nouveau, afin de montrer la ville au delà de la vie de quartier, dans son ensemble.

11. Cette volonté de bousculer les codes se retrouve dans *Dom Roberto*, où Ernesto de Sousa se réapproprie le motif des cours intérieures que l'on trouve dans les films de comédies citées précédemment. Cet espace commun aux personnages n'est pas neutre dans *Dom Roberto*, il dénonce une réalité sociale. Les personnages se réunissent dans la cour pour assister à la construction d'une voiture faite de bric-à-brac par l'un des voisins de Dom Roberto. Celui-ci n'a pas les moyens de s'en acheter une, les autres habi-

tants du quartier non plus. C'est donc avec curiosité qu'ils attendent le résultat final et nous comprenons que la voiture devient le symbole d'une classe sociale moyenne ou élevée à laquelle ils n'appartiennent pas et qu'ils souhaiteraient atteindre. Leur ambition d'en faire partie est présentée comme un pari fou, un rêve irréalisable, invariablement ridiculisé par les railleries des personnages secondaires, dans un monde qui ne favorise pas l'ascension sociale pour les couches les plus basses de la population. La cour intérieure n'est plus le lieu d'échange et de bonne entente entre les personnages comme il pouvait l'être dans les films de comédie des années 30-40, elle devient le lieu des moqueries, du scepticisme et de la désolidarisation. Par ailleurs, les voisins ne veulent pas que Dom Roberto reste dans leur quartier. Bien qu'ils appartiennent eux-mêmes à une classe sociale modeste, ils refusent de soutenir Dom Roberto, ce sans-abri qui squatte un immeuble inhabité. La rue n'est donc plus un lieu de fête, un décor figé. Elle devient l'espace des inégalités sociales et synonyme d'insécurité. Dans les deux cas, les rues deviennent des lieux de passage, de circulation, d'ouverture et d'échange, elles n'enferment plus les personnages, elles leur permettent de circuler librement, d'échapper à la police dans *Dom Roberto*, et de s'échapper de leur condition dans *Les Vertes années*.

12. Cette rupture avec le cinéma de la génération précédente est par ailleurs revendiquée par les nouveaux cinéastes des années 60. Le pamphlet publicitaire des *Vertes années* nous éclaire sur le contexte de création de l'époque. En lettres capitales, le texte suivant se place en opposition avec un cinéma portugais jugé désuet :

Vous rêviez d'un film portugais qui ait la qualité et l'actualité de certains des meilleurs films français ou italiens ? Alors ne manquez pas de voir *Les Vertes Années*.

Mais si vous aimez le type de films portugais actuels, alors mieux vaut ne pas aller voir *Les Vertes Années*.

Car cette œuvre poétique et réaliste, réalisée par des jeunes, sans passé si aucune responsabilité concernant le niveau moyen de la production nationale, vous offre à présent *Les Vertes Années*, qui se destine fondamentalement à un public éclairé, qui demande au cinéma national de nous donner plus, quelque chose de différent de ce qu'il nous a donné jusqu'à présent<sup>12</sup> (Melo, 1996 ; 54).

13. Notons que ces deux premiers films du Cinéma Nouveau ne sont pas ouvertement politisés et ne présentent pas de critique directe au régime. Une telle prise de position aurait été impossible à l'époque ; pour qu'il

12 Notre traduction.

puisse circuler, tout film était soumis au regard de la commission de censure avant sa sortie en salle. Les propos des auteurs étaient aussi surveillés. Dans António da Cunha Telles, *Continuar a Viver*, le producteur des *Vertes années* et d'une grande partie des films du Nouveau Cinéma produits dans les années soixante, revient justement sur le contexte créatif pendant l'État Nouveau : « (...) nous avons en tête de faire des films qui puissent circuler dans le circuit commercial. Des films qui ne jouent pas sur l'aliénation, qui réveillent les personnes, mais qui puissent circuler » (Mozos, 2014 ; 61). Cependant, en s'opposant au cinéma de la génération précédente invariablement traversé par l'idéologie du régime de manière contextuelle, ce nouveau cinéma démontre une volonté de distanciation et d'émancipation des représentations traditionnelles du Portugal et des portugais. Ces nouveaux réalisateurs se réapproprient certains espaces publics à l'écran, dont les rues lisboètes omniprésentes dans les films de propagande, et les réinvestissent d'une charge politique nouvelle, car elles deviennent ainsi le décor d'autres enjeux. En cela, ils résistent aux modes de représentation habituels, ce qui constitue une forme de remise en question, une démarche qui semble être la seule forme de résistance possible au cinéma avec la censure en place. Cet acte, non revendiqué ou inconscient chez Paulo Rocha (il se détache de tout discours politique dans ses entretiens), est en revanche plus affirmé chez Ernesto de Sousa, cinéaste notoirement de gauche. Ces intentions cinématographiques sont par ailleurs détentrices d'une charge indirectement politique, car en déconstruisant ces codes associés à un cinéma conditionné par le contexte politique de l'État Nouveau, les réalisateurs de ces nouveaux films remettent en question ce vieux cinéma associé à un système de pensée dont ils souhaitent s'affranchir, tout en préparant le spectateur à un ordre nouveau, en lui présentant des représentations nouvelles de la réalité portugaise. Ce que ce cinéma évoque, c'est la possibilité de s'extraire d'un mode de pensée, en proposant des codes visuels différents, distinct de la norme culturelle de l'époque.

1. À ce propos, António da Cunha Telles évoque le caractère précurseur de ce cinéma dans un entretien publié dans *António da Cunha Telles, Continuar a Viver* :

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 déve-

loppait, mais pour l'air qu'il respirait et qu'il donnait à respirer aux gens<sup>13</sup>  
(Mozos, 2014 ; 88).

14. En cela, l'évolution de la représentation de la rue à l'écran rend compte des forces de pouvoir à l'œuvre pendant la dictature, car nous pouvons déjà entrevoir à travers les films des années 60 une volonté de changement, qui ne deviendrait pleinement possible que plusieurs années plus tard, après la révolution de 1974.

### **Bibliographie**

---

ALVES Henrique Costa, *Breve História do Cinema Português*, Lisbonne, ICALP/MNE, « Biblioteca Breve », 1978.

CUNHA Paulo, *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980)*, Thèse, Études contemporaines, Université de Coimbra, septembre 2014.

DOS SANTOS Graça, *Le Spectacle dénaturé. Le Théâtre portugais sous le règne de Salazar (1933-1968)*, Paris, CNRS Editions, 2002.

FERRO Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, Folio histoire, 2005.

FOUCAULT Michel, *Dits et écrits (1954-1988)*, volume I, Paris, Gallimard, 2001.

LETRIA José Jorge, *António Pedro Vasconcelos : um Cineasta Condenado a Ser Livre*, Lisbonne, Éditions Guerra e Paz, 2016.

MELO Jorge Silva, *Paulo Rocha, O Rio do Ouro*, Lisbonne, Cinémathèque Portugaise, 1996.

MOZOS Manuel (coord.), *António da Cunha Telles, Continuar a Viver*, Lisbonne, Cinémathèque Portugaise, 2014.

NOBRE Roberto, *Singularidades do Cinema Português*, Fundação, Portugália Editora, 1964.

<sup>13</sup> Notre traduction.

E. DA SILVA, « Les rues lisboètes dans le cinéma portugais... »

PIÇARRA Maria do Carmo, *Azuis Ultramarinos, Propaganda Colonial e Censura no Cinema do Estado Novo*, Lisbonne, Edições 70, 2015.

PIÇARRA Maria do Carmo, « 'A marcha do tempo' no *Jornal Português* : da projeção de Salazar e da 'portugalidade' à derrota da 'política do Espírito' », in *Jornal Português, Revista Mensal de Actualidades 1938-1951*, Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema, 2015, p. 7-11.

TORGAL Luís Reis, *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, Lisbonne, Temas e Debates, 2001.

SITES INTERNET :

CEMES (Centro de Estudos Multidisciplinares Ernesto de Sousa)  
<http://www.ernestodesousa.com/bibliography/du-nouveau-au-portugal>