

Le cinéma documentaire portugais

Le documentaire portugais n'a jamais existé, par

Gérald Collas. *Maria do Mar* de José

Leitão de Barros, par João Bénard da

Costa. *Le Peintre et la ville* de Manoel de Oliveira, par



Saguenail. *Le Mystère du Printemps* de

Manoel de Oliveira, par Saguenail.

Belarmino de Fernando Lopes, par José

Manuel Costa. *Vilarinho das Furnas* d'António Campos,

par José Manuel Costa. Le pays intime, à

propos des documentaires d'António-

Pedro Vasconcelos, par João Lopes. *Trás-*



os-Montes, par António-Pedro Vasconcelos. *Trás-os-Montes*,

un adieu portugais, par Rodrigues da



Silva. Rencontres avec Pierre-Marie

Goulet, par Serge Meurant. Entretien

avec Pedro Costa, par Jacques Lemière.

Dans la chambre de Möbius, par Jean-

Louis Comolli. **Films Notes de lecture**



**Le cinéma documentaire
portugais**

Le documentaire portugais n'a jamais existé

par Gérard Collas

En 1996, dans le cadre de la célébration du centenaire du cinéma au Portugal, João Bénard da Costa, le Directeur de la Cinémathèque portugaise donnait pour titre à l'ouvrage que lui avait commandé son éditeur : « Le cinéma portugais n'a jamais existé »¹. L'énoncé paraphrasait le titre d'un autre essai, celui de l'écrivain Eduardo Lourenço : « Le fascisme n'a jamais existé ». Faire ce rappel, c'est permettre au lecteur de saisir immédiatement, derrière le caractère provocateur de la formule, la visée des auteurs de chacun de ces essais : d'une part, rappeler l'existence, la réalité, dans le premier cas du cinéma au Portugal, dans le second du fascisme qui durant près d'un demi siècle capital pour l'histoire de l'Europe, étouffa, anesthésia un pays et son peuple ; d'autre part dénoncer l'oubli de ces réalités par les Portugais eux-mêmes, ce fameux « mépris de soi » qui est sans doute l'une des caractéristiques les plus marquantes, les plus constantes mais aussi les plus complexes de leur conscience nationale. Oui, le fascisme a bel et bien existé et le cinéma au Portugal a une longue histoire, depuis les premiers films tournés en 1896 par Aurélio Paz do Reis (1863-1931), amateur passionné de photographie qui, dans le sillage des frères Lumière, introduisit à Porto, puis dans plusieurs villes du Portugal avant de partir pour le Brésil, la pratique du cinéma : tourner mais aussi montrer ces courts films à un public de curieux lors de séances payantes.

Une fois achevées ces considérations liminaires, revenons un instant sur la formule en question : « Le cinéma portugais n'a jamais existé » et prenons-la, ne serait-ce qu'un instant, au pied de la lettre. A la question « Qu'est-ce que le cinéma ? », nous connaissons la réponse apportée, en son temps, par André Malraux : « Le cinéma est un art, par ailleurs il est aussi une industrie ». Alors s'il est indéniable que le cinéma portugais existe et a existé en tant qu'art comme en témoignent nombre de films qu'il a produit et qui peuvent être considérés comme des œuvres remarquables dans le domaine du septième art, ou encore, s'il faut fournir d'autres preuves, les multiples sélections et récompenses obtenues dans les plus grands festivals internationaux, particulièrement durant les années 1970/1980, il est tout aussi évident que – au moins depuis les années 50 – le cinéma portugais n'est pas arrivé à se construire en tant qu'industrie. Dépourvu de moyens et de débouchés, il n'est pas impossible que sa qualité artistique tienne justement à sa faiblesse économique. Pour être plus précis et s'en tenir au paradoxe plutôt qu'à la provocation qui risquerait de rester incomprise, je dirai, après tant d'autres, que n'ayant que peu à se préoccuper de faire des succès commerciaux, longtemps, les cinéastes portugais purent se consacrer pleinement à réaliser des œuvres, à mener à bien leurs propres œuvres. Un cinéma d'auteur qu'il n'est pas suffisant d'opposer à un cinéma commercial, encore plus mis à mal avec l'arrivée massive de la télévision, comme l'on opposerait l'art à l'industrie mais dont il faut aussi comprendre que pour ces raisons mêmes il est rétif aux genres, aux clivages plus ou moins fondés, que le marché aime tant afin de mieux pouvoir ranger ses produits sur ses rayons. Peut-être, à la lumière de ces brèves considérations historiques, est-il possible maintenant de mieux saisir le pourquoi du titre de cet article introductif : « Le documentaire portugais n'a jamais existé ». Lorsque José Manuel Costa écrit : « Avec ses faibles moyens, dans son contexte de cinéma hors des stu-

dios, hors genre, hors industrie, *Belarmino* est notre film noir, notre film de guerre, de gangsters et d'aventures : il nous parle de la solitude et de la peur »^{2/}, il pointe très justement comment – et pourquoi – ce film d'auteur, ce premier « long » de Fernando Lopes, réalisé avec peu de moyens, occupe dans le cinéma portugais toutes les places laissées vacantes par l'absence de films de genre qui ne peuvent se développer qu'en s'appuyant sur une industrie et des débouchés. Ce qu'il dit à propos du film de Fernando Lopes pourrait être dit aussi bien à propos d'autres films et nous invite à porter un regard nouveau sur ce que, par commodité, nous appellerons le « cinéma documentaire portugais » : non pas un genre en soi, clairement différent des autres genres, non pas une école ou un ensemble de pratiques artistiques et techniques repérables, mais plutôt un type de cinéma fortement marqué par l'histoire et la culture d'un pays : « un imaginaire portugais fait cinéma »^{3/}. Tout se tient, mais la seule absence d'une industrie cinématographique dans ce pays ou d'un marché national de taille suffisante, ne saurait à elle seule expliquer les singularités artistiques de ce cinéma.

Le Portugal, avec des frontières qui n'ont pas bougé, est le plus ancien état-nation d'Europe. A l'extrémité occidentale du continent, tourné vers l'Océan, adossé à l'Espagne, le pays s'est constitué l'un des plus vastes empires de l'histoire : en Amérique, en Afrique, en Asie sans que pour autant cette puissance et cette richesse appuyées sur l'outre-mer ne réussissent à enclencher un développement industriel et économique de la métropole. L'histoire du Portugal peut être vue comme celle d'un splendide isolement, d'une nostalgie récurrente, d'une évasion toujours recommencée d'un présent morne grâce à un imaginaire qui joue non comme contraire de la réalité vécue mais comme façon de la vivre.

D'où ce mélange perpétuel si singulier entre la réalité et les songes, le vécu et le rêvé, l'histoire et le mythe, l'action et la poésie. De là vient sans doute aussi cette

alchimie originale entre tradition et modernité (ou même avant-garde), entre attachement viscéral à une terre, à un peuple et sa culture et un cinéma fait du geste répété, obstiné, de quelques auteurs.

Si, au Portugal, tous les cinéastes majeurs d'Oliveira à Pedro Costa, en passant par Paulo Rocha, João Botelho et même João César Monteiro, ont réalisés des films que l'on peut qualifier sans aucune hésitation de documentaires, il est néanmoins difficile de repérer quelques noms qui seraient susceptibles de constituer une liste de « cinéastes documentaristes » qui devraient leur notoriété essentiellement à leur pratique du genre. On ne trouverait sans doute pas plus trace d'une quelconque école de cinéma documentaire à la différence de ce qu'il est possible d'observer pour des pays comme la Grande-Bretagne ou les États-Unis. Plus précisément, on pourrait également remarquer que, dans le cas de la cinématographie de ce pays, le documentaire ne saurait se limiter à un genre pratiqué par les cinéastes au début de leur carrière avant de se lancer dans la fiction. Ce sont des raisons sans doute tout autant économiques que culturelles qui pourraient expliquer une telle configuration. Enfin, et là est peut-être l'essentiel, au delà de ce « va et vient » entre les genres, il faut surtout souligner la très forte empreinte du réel, de la réalité d'un pays – de ses paysages (ruraux et urbains), de ses caractères (populaires et littéraires), de son histoire (réelle et légendaire) – sur son cinéma quelles que soient les différences de style et d'écriture, et celles-ci sont grandes, d'Oliveira à António Reis, de Leitão de Barros à João César Monteiro. Le lecteur de ce numéro de la revue découvrira peut-être avec un certain étonnement un film comme *Maria do Mar*, très injustement méconnu, qui explore, avec près de vingt ans d'avance, les pistes de ce que les historiens du cinéma ont nommé le néo-réalisme. Il devra aussi s'interroger sur le parcours d'un Pedro Costa, et sur la réflexion du réalisateur à ce propos, en l'écoutant parler de ses différents films, *Ossos* puis *Dans la chambre de Vanda*. Jusqu'à Oliveira, tout à la fois figure pater-

nelle, modèle et anti-modèle, qui d'un film l'autre remet en jeu, toujours lui-même et toujours autre, sa propre pratique du cinéma : *Le Peintre et la Ville* comme l'exact contraire de l'écriture de *Douro, faina fluvial* ou encore *Le Mystère du Printemps* comme film tout à la fois sur le théâtre de la parole et l'enregistrement documentaire, ethnographique, de la réalité sociale d'une communauté rurale, film qui « annonce » les films les plus théâtraux que le cinéaste réalisera ultérieurement, en même temps qu'il s'en distingue radicalement, ne serait-ce que par le type de théâtre qui est filmé. Cette présence de la réalité (sociale/nationale) se retrouve même, d'une façon assez singulière, dans ce que l'on pourrait considérer comme le pur produit d'un cinéma de propagande du régime salazariste, *La Révolution de Mai* (1938) du cinéaste « officiel » du régime : António Lopes Ribeiro, fiction politique naïve dans laquelle les scènes « documentaires » sur la transformation du pays par le régime jouent, finalement, un rôle déterminant dans le déroulement (la résolution) de l'intrigue. Il s'agit certes d'un « film mineur » mais important historiquement et politiquement, il témoigne, à sa façon, de certaines de ces spécificités de la culture et du cinéma portugais dont nous parlons. Une comparaison avec son équivalent franquiste, le film *Raza* du réalisateur Saenz de Heredia (1941), serait à cet égard particulièrement éclairante.

L'ensemble des textes rassemblés pour ce numéro ne vise pas tant à dresser un tableau exhaustif de l'histoire du cinéma portugais dans ses rapports avec la pratique documentaire qu'à proposer un éclairage sur ce qui fait son originalité et son importance à un moment où sont remises en question non seulement les frontières entre les genres mais aussi les économies qui s'étaient mises en place durant les dernières décennies autour de rapports refondés entre le cinéma et la télévision, particulièrement dans le domaine du documentaire. Il s'agit là de tendances lourdes qui valent bien sûr très au-delà du cas portugais. Nous souhaitons avec ces textes que le lecteur intéressé par le

cinéma documentaire puisse disposer de nouveaux éléments de réflexion qui lui permette d'aller au-delà d'une vision « linéaire » et schématique qui trop souvent prévaut encore. Le cinéma portugais n'est pas en retard sur tel ou tel modèle qu'il soit français ou européen, il se présente aujourd'hui avec ses qualités propres et son histoire, l'histoire d'une culture, d'un pays. Si nous avons fait le choix de publier un grand nombre de textes portugais, ce n'est pas seulement parce qu'ils étaient inédits en français mais également parce qu'ils nous est apparu qu'à travers ces textes de cinéastes, d'historiens et de critiques, transparaisait quelque chose de l'art et de la manière de pratiquer, ici par le regard porté sur des films, le cinéma documentaire au Portugal. A chacun de relever les correspondances qui lui apparaîtront entre les films évoqués, les cinéastes cités, les thématiques récurrentes. Au delà de l'article consacré aux deux films de Pierre-Marie Goulet, que celui-ci soit ici salué pour son travail de programmeur, avec Teresa Garcia, lors de la manifestation Porto 2001 qui, en l'espace de quatre semaines, proposa un parcours tout à la fois subjectif, radical et original, à travers un siècle de regards de cinéastes sur le monde : « Le regard d'Ulysse » ⁴. Jamais peut-être n'était apparu comme aussi évident le mot de Victor Erice : « Un pays qui n'apparaît sur aucune carte et qui s'appelle le cinéma ».

Gérald Collas

¹/João Bénard da Costa, « O cinema português nunca existiu », Lisbonne, CTT Correios, 1996.

²/José Manuel Costa. Citation extraite de son article « Belarmino » reproduit ci-après dans la revue.

³/João Bénard da Costa, « Histoires du cinéma portugais », Lisbonne, Commissariado para a Europalia 91, Imprensa nacional, Casa da Moeda, 1991 (coll. « Synthèses de la culture portugaise »).

⁴/En 2002, programmant la première édition du Festival Doc Lisboa (« Um rio – Duas margens » c'est à dire « Un fleuve – Deux rives »), Pierre-Marie Goulet poursuivait sa démarche et s'inscrivait dans les perspectives tracées par Serge Daney : « La

cinéphilie ça n'est pas seulement un rapport particulier au cinéma, c'est plutôt un rapport au monde à travers le cinéma ». Les quelques lignes écrites pour présenter sa programmation méritent d'être citées ici : « Les films, quelle que soit la rive par laquelle ils sont abordés, fiction ou documentaire, appartiennent à un même courant auquel il revient d'explorer notre rapport au monde à travers le cinéma. En cette période sombre, où le mot « documentaire » est dévalorisé par les produits de la télévision, bien formatés et standardisés, il est fondamental, aussi bien pour les spectateurs que pour les cinéastes, qu'un festival dédié au cinéma documentaire resitue celui-ci dans le courant du cinéma en dépassant les débats stériles autour des questions « documentaire/fiction » ou « réel/imaginaire ».

Remerciements

Pour leur contribution à ce numéro : La Cinémathèque portugaise et João Bénard da Costa, José Manuel da Costa, Teresa García, Pierre-Marie Goulet, Ginette Lavigne, Jacques Lemièrre, Saguenaïl.