

# Cinéma d'Avril

## 1. Rencontre avec la documentariste Ginette Lavigne auteur de "República, journal du peuple"

**Au mois de janvier nous avons été surpris que le ciné-club "Ciné-Citoyen" de Paris présente un film sur l'affaire de ce vieux et prestigieux quotidien des "républicains", qui s'est pendant longtemps opposé au salazarisme, mais qui devait disparaître suite à une dispute au sein de la gauche !**

**Nous nous sommes déplacés à cette séance et nous avons découvert un document rare, de très grande valeur qui a retenu, après sa projection, plus de deux cents personnes pour une vive discussion. L'idée est ainsi née de demander à la réalisatrice qui le signait de nous raconter ce qu'elle avait su raconter d'original, alors que l'affaire a depuis 25 ans été étudiée dans plusieurs autres films et livres. Nous restons convaincus, en effet, que ce film a une indéniable valeur documentaire et esthétique qui dépasse les vicissitudes des couleurs politiques qui déterminent les gens de pouvoir et qui façonnent la sensibilité immédiate.**

*Latitudes — Comment est née l'idée de réaliser ce film sur l'affaire du journal República ?*

Ginette Lavigne — Je suis partie à Lisbonne en 75 comme beaucoup de gens en France qui sont partis pour voir ce qui se passait là-bas vingt ans après et j'ai eu envie de faire un film sur la révolution portugaise. J'ai commencé à lire des livres autour de la révolution portugaise et je me suis rendue compte que l'un des éléments dont on parlait le plus souvent, qui était un élément de référence, c'était cette occupation du journal *República*. Donc je me suis documentée sur cette histoire qui a été en effet le point de bascule de la

révolution. Il y a eu énormément d'articles, d'analyses, de réflexions autour de cette occupation, y compris en France. *Le Monde* a titré pendant deux mois sur le cas *República*. On en parlait partout. J'ai retrouvé énormément d'articles de l'époque et ça m'intéressait parce que je pense que ça a été un moment où brusquement le clivage dans la révolution n'était pas entre la droite et la gauche mais dans la gauche. C'est-à-dire entre le parti socialiste et les mouvements d'extrême-gauche en gros, même s'il se

trouve qu'à *República* ce n'était pas réellement l'extrême-gauche qui était en jeu. Et ce qui est intéressant c'est que dans ces archives qui sont dans mon film sur la manifestation du parti socialiste devant *República*, ça remettait en cause un des slogans de la révolution qui était : "Le peuple uni ne sera jamais vaincu". Et là brusquement, les mili-



tants qui étaient dans la rue, les militants socialistes, ou en tout cas proches du parti socialiste, ou qui étaient venus soutenir cette manifestation, qui sont des gens du peuple, criaient : "*República* est au peuple, il n'appartient pas à Moscou". Il y avait donc brusquement une coupure et il me semble que c'est le seul événement où ça s'est passé de manière aussi apparente, aussi clairement exprimée.

*Latitudes — Quel a été votre objectif principal ? Certains auront ten-*

*dance à trouver un parti-pris politique tellement cet événement a été marqué par la lutte des tendances au sein de la gauche portugaise. Avez-vous eu un certain parti-pris dans la réalisation, quel a été votre choix ?*

G. L. — Au départ pour moi, il y avait une chose intéressante: on n'avait jamais retrouvé d'interview, d'entretien, d'avis, enfin de chose écrite par des gens qui avaient occupé *República*. Moi, ça m'intéressait de rencontrer ces personnes-là et de sortir du discours officiel historique : une attaque sur la liberté d'expression, qui me semble un peu évacuer le problème. Mon point de vue au départ était donc de rencontrer ces gens-là, de voir pourquoi ils avaient occupé, qu'est-ce qui s'était passé, comment ça s'était passé à l'intérieur. Parce que c'était la première fois dans l'histoire, je crois, enfin je ne connais aucun autre exemple au monde où un journal a été occupé aussi longtemps. *Libération* a été occupé par les typographes, mais 24 heures, quelque chose comme ça, mais ce n'est pas du tout pareil. Là il y avait réellement une occupation, donc une réappropriation des machines, et puis une discussion au quotidien,

FILMOGRAPHIE  
DE GINETTE LAVIGNE

- ◆ **Le Kugelhof** production MWP, 1992. Sélectionné aux États généraux du documentaire (Lussas) et au Festival du réel (Paris). Diffusé sur Planète-câble.
- ◆ **Le fil rouge** coproduction Chaz/Iskra, 1994. Présenté aux États généraux du documentaire (Lussas). Diffusé sur Planète-câble.
- ◆ **Un repas de paix**, Magazine Aléa, FR3 Limoges, 1995.
- ◆ **República, journal du peuple**, production Les films du village/Quimera do Ouro, 1998. Présenté aux États généraux du documentaire (Lussas). Sélectionné aux X Encontros do Cinema Documental Amascultura, Portugal (Prix du documentaire portugais). Sélectionné au Festival de Saint Jacques de Compostelle. Sélectionné aux 14. Internationales dokumetarfilm festival, Munich. Sélectionné au festival Résistances, Tarrascon sur Arriège. Diffusé sur la SIC, Portugal et sur RTBF, Belgique.

avec les commissions de travailleurs, sur : "Qu'est-ce qu'on met dans le journal ?". C'est-à-dire que le contenu du journal était décidé de manière collective, y compris par les gens dont on parlait dans le journal. C'était quand même assez fascinant. Donc tout ça m'intéressait beaucoup et ça a été le point de vue que j'ai essayé de développer dans ce film.

Sur l'affaire de la liberté d'expression, l'histoire officielle qui a été développée par le Parti Socialiste à l'époque, a été que c'était une manipulation par le Parti Communiste pour que le Parti Socialiste n'ait plus de moyens d'expression. Ce n'est pas tout à fait vrai en fait, je pense qu'y compris maintenant les dirigeants socialistes remettent un

peu en cause cette analyse puisque le Parti Communiste n'était plus à *República*. Tous les journalistes communistes étaient partis de *República* un mois avant l'occupation, ils étaient partis pour aller renforcer les positions du Parti Communiste dans les autres moyens d'information. Le Parti Communiste maîtrisait à peu près tous les autres journaux. Le Parti Socialiste ne contrôlait comme journal que *República*. Mais d'un autre côté quand *República* a été occupé, le Parti Socialiste a immédiatement créé *A Luta*, et ensuite *Portugal Hoje*, je crois.

Sur le moment, c'est vrai que ça a été ce qui a fait que *República* prenne tant d'importance. C'est-à-dire qu'on disait : la révolution portugaise n'est pas une révolution aussi simple que ça, la preuve c'est qu'il y a des attaques contre la liberté d'expression. Et à l'époque tout le monde a pris position : Soljenitsyne a pris position ... le clivage a complètement dépassé le Portugal. Le Parti Communiste italien et le Parti Communiste espagnol soutenaient le Parti Socialiste portugais. Le Parti Communiste français soutenait la position du Parti Communiste portugais qui était finalement de ne rien dire. L'extrême-gauche était aussi assez divisée.

*Latitudes* — Dans votre film les typographes, les imprimeurs se plaignent exactement du manque de liberté d'expression auprès du directeur socialiste du journal. Il y a une contradiction sur ce que représente la liberté d'expression. Puisque vous venez de dire que le

*Parti Socialiste affirmait qu'il se lançait dans la défense de ce journal parce qu'autrement serait privé de liberté d'expression, mais quand les socialistes assuraient la direction du journal, par l'intermédiaire de Raul Rego, les imprimeurs se plaignaient de la sélection des articles qu'il opérerait.*

G. L. — Le contexte de l'époque c'était quand même des occupations en permanence. C'était le pouvoir populaire, c'est-à-dire des occupations d'entreprises, des occupations de terres, et donc *República* se situait dans ce courant-là. Ils disaient : Il faut que le pouvoir populaire ait un moyen d'expression. Et sans tenir compte de la loi de la presse qui venait de sortir. C'était quasiment une position anarchiste. On le voit dans une des archives qui sont montées, il y a un des typographes de *República* qui parle, qui a été filmé à l'époque, et qui explique qu'il y a dans son journal des gens qui sont adhérents à différents partis, mais qu'à ce moment-là tout le monde a mis sa carte dans sa poche. Ils étaient uniquement dans la réappropriation de leur lieu de travail. Je pense que c'était ça justement qui était difficile sûrement à vivre pour les partis politiques, que ce soit le Parti Communiste, l'extrême-gauche ou le PS, c'est-à-dire qu'en fait ça se passait ailleurs, c'était hors du système politique habituel.

*Latitudes* — Vous avez recueilli des témoignages sur lesquels se fonde la description du conflit des principales tendances en lutte. Avez-vous eu des difficultés à les obtenir ?





G. L. — Oui, il y a eu quelques problèmes. J'ai eu quand même la chance de rencontrer beaucoup de gens qui avaient travaillé à *República*. J'ai retrouvé des journalistes, des ouvriers, des administratifs, et ça n'a pas été très difficile de les retrouver. Il y a eu plus de problèmes après, pour filmer. C'est-à-dire que beaucoup de gens ont refusé d'être filmés, ne voulaient pas raconter réellement ce qu'ils avaient fait et comment ça s'était passé.

Et en plus j'ai fait un choix : c'est-à-dire qu'il y a des gens que j'ai filmés et que je n'ai pas montés. Ce film qui aurait pu être un film strictement politique et historique, pour moi, ne l'est plus vraiment, c'est devenu un film affectif. En fait je me suis rendue compte que justement parce que cette histoire était douloureuse, parce que les gens avaient vécu ça de manière très forte, j'ai privilégié les gens qui étaient habités par cette histoire. Donc il est vrai que les témoins qui sont là parlent relativement peu de politique finalement. Ils parlent de la manière dont ils ont vécu la chose. C'est-à-dire que ça a marqué leur vie. Au début du film il y a Álvaro Belo Marques dans les locaux de *República* vides et qui dit : "Quand on prend cette décision c'est toute une vie qui se joue".

*Latitudes* — C'est presque dramatique ce qu'il disait.

G. L. — Finalement dans ce film ne sont restés que tous ces gens qui ont joué leur vie là-dessus, y compris ce journaliste socialiste, Pedro Foyos, qui est le seul de l'autre côté, et pour lui c'était quelque chose de très marquant aussi, de très fort. Je pense que pour lui ça a été aussi une violence terrible puisque'il était quand même très proche des typographes. Il était depuis longtemps dans le journal, il connaissait tout le monde. Et brusquement le social, la violence de ce qui se passait à l'extérieur coupait, dans le lieu de travail même, là où il y avait des liens d'amitié, etc. La révolution portugaise a partagé, les familles,



les amis. Ça a été une rupture très forte. Donc il y a des gens que je n'ai pas montés, qui auraient pu être intéressants dans le film, mais s'il avait pris une autre couleur. Par exemple j'avais fait un entretien avec Gustavo Soromenho, qui était administrateur, et Álvaro Guerra aussi a été filmé. Mais quand je les ai montés dans le film ça explosait. Ils étaient sur un discours qui n'était pas du tout celui des autres : plus politique, plus froid et plus distant. Ce n'était pas dans l'affectif. Pour eux leur vie ne s'est pas jouée là, alors que dans le cas de la journaliste Margarida Silva Dias, oui, sa vie s'est jouée là, pour les typographes aussi.

*Latitudes* — Après avoir vu votre film, j'ai rapporté à mes collègues les propos pertinents qu'Otelo Saraiva de Carvalho tient dans votre film. Comment avez-vous trouvé le plus populaire capitaine d'avril ?

G. L. — J'avais envie d'avoir dans ce film quelqu'un qui raconte un peu le contexte, ce qui se passait à ce moment-là. Donc j'aurais pu prendre un historien..., mais je n'avais pas envie de prendre quelqu'un justement qui soit trop loin de cette affaire. Or Otelo lui, est intervenu dans *República*. Et il a pris position. Tous les gens que j'ai filmé étaient dans *República*. C'était le critère. Finalement, quand j'ai rencontré Otelo, je me suis dit que c'était la bonne personne puisque d'une part il y avait envoyé

les militaires du Copcon; il était très impliqué dans cette affaire et il pouvait raconter ce qui se passait à ce moment-là dans le pays. On considérait qu'il avait un pouvoir important. Je lui ai proposé trois thèmes : le 25 avril, la situation à l'été 75 et le 25 novembre. Ça s'est très bien passé, moi j'étais très contente de rencontrer Otelo, de discuter avec lui. Il est très agréable à filmer en plus.

*Latitudes* — Il a vraiment fait des déclarations très intéressantes, comme il n'en avait jamais encore faites, sur l'issue du "25 novembre" et les suites du "25 avril" Il a été très net, très précis et très profond, en montrant le contexte et en disant qui les "capitaines" ont dû accepter cette solution imposée par les grandes puissances. A propos des déclarations des autres intervenants dans ce conflit comment avez-vous préparé les dépositions de ces témoins-clés ?

G. L. — Là j'ai tourné en deux fois. La première fois que je suis allée au Portugal en tournage, je leur posais des questions, mais ensuite j'ai choisi de ne plus poser de questions. Quand j'y suis retournée, j'ai revu ceux qui m'apparaissaient comme les personnages principaux du film, parce que j'avais vu les images et il y a des gens qui étaient mieux à l'image. Alors, je me suis dit que ce serait bien de les laisser parler sans les interroger, de les laisser faire des associations, de laisser la chose flotter.



*Latitudes — Leur faire raconter les événements ?*

G. L. — Même pas raconter les événements, parce qu'en fait ils ne racontent plus les événements. Ce sont plus des sensations. Ce qui m'intéresse beaucoup chez les gens quand je les filme, c'est de commencer à les filmer quand ils n'ont plus rien à raconter. Je trouve que c'est là que c'est important, c'est-à-dire que quand on n'a plus rien à raconter, on devient vrai, quand on sort du discours, qui devient chez les politiques de la *langue de bois*, mais qui peut l'être aussi chez les gens ordinaires qu'on croise. On est sorti de l'histoire événementielle et il ne reste plus que les traces, les cicatrices que ça a laissé chez les gens.

*Latitudes — L'apport de Margarida Silva Dias dans l'explication du contexte et des enjeux m'a semblé jouer un rôle particulier dans l'articulation des différents éléments qui constituent le film. Comment avez-vous trouvé cette intervenante et quel rôle lui avez-vous imaginé ?*

G. L. — La plupart des noms, je les avais eus, pour les journalistes - parce que pour les typographes, ça a été un petit peu plus compliqué - par Mário Mesquita. J'avais rencontré Margarida Silva Dias la première fois que je suis allée à Lisbonne pour faire des repérages; et elle m'avait donné une liste de gens dont elle se rappelait qu'ils avaient été à *República*. Margarida c'est quelqu'un qui a vécu très violemment cette affaire parce qu'elle n'a jamais retrouvé de travail comme journaliste. Ce n'est pas une militante politique. C'était quelqu'un qui était dans le mouvement général, mais qui n'était pas militante d'un groupe d'extrême gauche.

C'était la seule journaliste du journal occupé qui a accepté d'être filmée, et je trouve qu'elle racontait très bien comment ça se passait, les discussions, les gens qui venaient, les commissions de travailleurs, etc. Je crois que *República* est quelque chose qui l'a beaucoup marquée et dont elle garde vraiment la trace.

*Latitudes — Oui, par exemple elle est filmée en dehors des locaux, parfois dans un paysage de Lisbonne. Et vous lui avez aussi accordé un rôle de liaison avec des événements plus généraux, avec les buts de la Révolution. Mais elle raconte ça dans un langage personnel, qui n'est pas très politisé, qui n'a pas la marque des partis, c'est très bien. Comment avez-vous procédé pour le difficile choix de la musique ?*

G. L. — Il y a deux musiques dans ce film. Il y a Sérgio Godinho, qui est un musicien que j'aime beaucoup et je trouve que le texte et la musique convenaient très bien avec ce que j'étais en train de faire, et l'autre musique est de Carlos Zingaro. J'avais envie de mettre une musique contemporaine. C'est-à-dire que sur tout ce qui n'est pas archive, c'est-à-dire ce qui est Lisbonne aujourd'hui, pour moi c'était une musique contemporaine qu'il fallait avoir. Parce que je trouve qu'il y a une distorsion entre le fait de mettre une image d'aujourd'hui avec une musique du passé. Pour cette musique contemporaine, j'ai un peu cherché dans les musiciens contemporains, et j'ai rencontré Carlos Zingaro qui est violoniste. Cette musique m'émeut beaucoup, j'aime beaucoup le violon et j'étais très impressionnée.

*Latitudes — En France on finit par reconnaître la vraie valeur des*

*oeuvres d'art. Mais les hommes de décision et les institutions portugaises manquent encore de recul par rapport aux susceptibilités des groupes et des partis politiques. Comment votre film a-t-il été reçu au Portugal dans les différents milieux ?*

G. L. — Plutôt mal. C'est-à-dire que j'ai eu pas mal d'articles dans les journaux autour de ce film et ça a été une polémique importante. En général on n'aime pas beaucoup ce film. On m'accuse d'avoir fait un film partisan, ce que je revendique, de ne pas avoir réellement fait un compte-rendu fidèle de ce qui s'est passé; c'est tout à fait possible, je ne suis pas historienne, ce n'est pas mon métier, mon métier c'est de faire des films. Je pense que c'est normal qu'il y ait des susceptibilités, qu'il y ait des gens qui ne doivent pas l'aimer. Je n'ai pas eu le moindre article favorable mais peut-être que des gens, individuellement, aiment bien ce film, c'est possible.

*Latitudes — C'est décevant, parce que je le trouve assez objectif et très bien construit, bien qu'il y ait un parti-pris, mais qui n'est même pas celui d'un parti politique, je ne pense pas ?*

G. L. — Je pense que quand il y a des réactions comme ça, cela veut dire que ça touche quelque part. Le Portugal n'est pas un état totalitaire. Mais je pense que ça remue surtout des choses. Je pense que toute la période de la Révolution remue des choses chez les gens, de manière individuelle et de manière collective. Je trouve que ce ne sont pas des choses dont on parle, on parle du *25 avril*, on dit : avant le *25 avril*, après le *25 avril*, comme si c'était la naissance de Jésus-Christ, mais les détails de la chose on n'en parle pas. J'ai travaillé avec une équipe entièrement portugaise : l'assistante, l'opérateur, l'ingénieur du son étaient Portugais. Et à part l'ingénieur du son Quintino Bastos qui est de ma génération, donc qui a plus de quarante ans et qui a connu l'histoire, qui a vécu cette période-là, l'assistante, Catarina Mourão et l'opérateur, Miguel Ceitil ne connais-



saient pas les détails de l'affaire. Et donc je me suis rendue compte que finalement des gens plus jeunes que moi savaient évidemment que la Révolution avait eu lieu, avaient entendu parler de *República*, mais ne savaient pas exactement comment ça s'était passé.

*Latitudes* — Pour la commercialisation et la diffusion du film, c'est un handicap pour le promouvoir au Portugal.

G. L. — Je crois que c'est en France que ça va se passer. Mais je ne sais pas si ce film aurait eu une carrière très importante. Mais je pense que ce film peut être vu, discuté, dans certains endroits. Je pense qu'en fait il faut discuter. Ce n'est pas quelque chose qu'on prend comme ça comme une vérité absolue. C'est une source de débats, une source de discussion. C'est ce qui s'est

passé à Paris quand il a été projeté, ce qui est normal.

Moi je suis en fait plutôt contente d'être retournée au Portugal, d'avoir repris des contacts là-bas, d'avoir retrouvé Lisbonne, parce que c'est une ville que j'aime bien. Et j'aimerais bien continuer à travailler sur le Portugal, sur cette période de la Révolution. Je dirais que c'est l'histoire de l'Europe qui s'est jouée là.

*Latitudes* — C'est pour ça alors que vous avez un nouveau projet de film au Portugal ?

G. L. — Oui, j'en ai un autre, sur le 25 Avril. C'est à la suite de *República*, quand j'ai rencontré Otelo. On en a parlé à ce moment-là et on s'est dit que ce serait bien de faire un film autour du 25 avril. Je suis en train d'écrire le projet, donc on va essayer de le monter. C'est toujours pareil, il faut d'abord écrire le pro-

jet et après avoir les conditions pour pouvoir réaliser la chose.

*Latitudes* — En ce moment vous pensez le concevoir dans quelle perspective ?

G. L. — Je pense que ça va être très différent de *República*. C'est uniquement une décortication de la chose, une analyse scientifique plutôt que du sentiment. Là il n'y aura plus de sentiment. Je change de registre.

*Latitudes* — Il sera aussi à base de témoignages ?

G. L. — Oui, il y aura évidemment Otelo et d'autres entretiens avec quelques personnes. Mais c'est en chantier là, donc il m'est difficile d'entrer dans les détails, ça se modifie, régulièrement, ce n'est pas encore abouti.

Paris, mai 1999

entretien accordé à Daniel Lacerda

## 2. "Les Oeillets d'Avril", entretien avec Ricardo Costa

*Latitudes* — Dans quelles conditions matérielles a été réalisé le film "Les Oeillets d'Avril" ?

Ricardo Costa — Ce film a été fait dans des conditions très rudimentaires. Au moment où le 25 avril a eu lieu j'avais chez moi une caméra Paillard-Bolex à ressort et j'avais au frigidaire une bobine de 120 mètres de film Eastman Kodak, 16 mm couleur, divisée en petites bobines de trente mètres et une autre non coupée. Un ami, Ilídio Ribeiro, m'a appelé le matin pour me dire qu'une révolution était en cours, je n'y ai pas cru.

J'étais professeur et éditeur à l'époque. La maison d'édition s'appelait Mondar Editores, nous y étions deux, moi et Ilídio. Il y avait deux livres qui devaient sortir : Le portrait du colonisateur et du colonisé d'Albert Memmi et La C.I.A. de Siné. La police politique de Salazar, la Pide, nous surveillait. En cette époque j'essayais aussi de me mettre au cinéma. Je tournais un film sur les activités d'un groupe de plongeurs qui recherchait des

amphores devant les ruines des usines romaines de fabrication de garum de Troia, à l'embouchure du Sado.

Le 25 avril, nous sommes donc sortis le matin très tôt pour tourner cette révolution inattendue, très peu de film, même pas de son. En plans très courts, j'ai réussi à tourner tous les événements essentiels de cette journée mémorable, le 25 avril, et aussi les jours qui ont suivi jusqu'au 1<sup>er</sup> mai, et même quelques jours après: les images sur la prison politique de Peniche, les membres de la PIDE qu'y ont été incarcérés. La deuxième bobine de film fut entretemps coupée en quatre bobines de trente mètres. 240 mètres, c'était tout le film qu'on avait. J'étais ainsi obligé, une fois de plus, de tourner chaque plan le plus court possible, il fallait épargner la pellicule. Ce qui est devenu une figure de style. On a réussi à faire une couverture des événements tout de même assez complète malgré tout, dans un style très agile et découpé.

J'ai envoyé une copie des images

du 25 avril à la ARD, la plus grande chaîne allemande, qui les a diffusées deux jours plus tard : les premières images de la révolution qui ont été montrées à l'étranger. J'ai gardé le négatif. Finalement deux ans plus tard j'ai eu la possibilité de faire le montage de ce film en collaboration avec la RTP, la télévision portugaise.

La première diffusion du film a eu lieu le 1<sup>er</sup> mai 1976. D'après l'accord établi avec la télévision portugaise je pouvais utiliser quelques images de leurs archives, les événements que je n'ai pas pu tourner, tels que la sortie des prisonniers politiques de la prison de Caxias. Dans le film j'ai aussi bien utilisé quelques photos prises par des photographes comme Eduardo Gageiro, pour illustrer les premiers moments dramatiques de la Praça do Comércio. Pour la bande sonore j'ai utilisé les sons de l'époque enregistrés par les journalistes de la radio. J'ai fait un montage de mes images couleur, qui correspondent aux images des principaux événe-



ments du 25 avril dès 9h 30, à partir de la Place du Commerce jusqu'au Largo do Carmo, des images noir et blanc de la télévision portugaise tournées par leurs opérateurs et des photos noir et blanc. Le résultat était donc un film de montage qui a obéi à une idée simple: celle de rester fidèle au vécu et à la mémoire de cette époque inoubliable, entre 74 et 75. Pour ce qui est des conditions rudimentaires de tournage, j'en avais déjà un peu l'expérience. Pour ces raisons aussi, Les "Oeillets d'Avril" est sans doute un film historique.

*Latitudes — Avez-vous été totalement libre dans l'élaboration de votre montage ?*

R. C. — Absolument, liberté totale. Et là vous touchez à une question tout à fait essentielle pour le cinéma portugais d'après le 25 avril, surtout les films documentaires : pendant au moins quelques années, surtout pendant les années 74-75. Jusqu'au début des années 80-82 on a pu tourner, même les films pour la télévision portugaise, en pleine liberté. C'est en fait, grâce à la Révolution des Oeillets, un des acquis essentiels dans la pratique du cinéma portugais, surtout pour le film documentaire. Ce n'est pas par hasard que se sont constitués à l'époque des groupements de cinéastes en coopératives. L'histoire des coopératives, dans le cinéma documentaire, a été une expérience exceptionnelle et très enrichissante. Il faut se demander pourquoi elle n'a jamais été écrite.

C'est juste après 1982/83 que les choses ont changé, et dans une certaine mesure avec l'apparition de

la télévision commerciale SIC. La RTP a décidé de suivre une ligne de programmation de plus en plus commerciale pour faire face à l'adversaire, diffusant des feuilletons brésiliens, des films américains, des "concours à la con" et des matchs foot. On en a fini avec les films documentaires. Après 85 on voyait de moins en moins de films sur la réalité portugaise à la télévision. L'évolution du cinéma a suivi une ligne complètement différente de celle qui était la pratique courante pendant quelques années. Les cinéastes indépendants, les coopératives, les petites associations professionnelles ont eu pendant toute cette période la possibilité de tourner en liberté et d'exercer un regard sur le pays qui n'existe plus.

*Latitudes — Vous venez de parler de la conquête d'une grande liberté d'expression, mais du point de vue des institutions qui entretiens ont commencé à fonctionner et du point de vue de la télévision y avait-il des conditions véritables pour qu'un grand nombre de cinéastes, qui voulaient se lancer dans la réalisation, puissent effectivement se lancer et faire une bonne carrière ?*

R. C. — Cela nous renvoie dans un autre domaine : la fiction et l'activité des cinéastes qui ont toujours été dépendants des subventions de l'Etat. Seul l'Institut Portugais de Cinéma, comme toujours, nous permettait de tourner, sauf à une époque la Fondation Gulbenkian. L'IPC était à l'époque un endroit de convergences, un endroit où s'exprimaient les diverses tendances des cinéastes portugais, dans le documentaire ou dans la fiction. Cette convergence d'intérêts permettait que l'activité créatrice caractéristique de l'époque, des années post-25 avril, la pratique du cinéma documentaire, soit exercée en liberté. Le but était de filmer ce qui se passait dans le pays. De nombreux

cinéastes ont pu tourner leurs films et montrer ce qui se passait dans le pays d'une façon très ouverte, avec un regard très libre. On a donc tourné beaucoup de films documentaires mémorables. Même si quelques uns n'étaient pas très réussis, pour plusieurs raisons, ils sont tous des films historiquement ou esthétiquement importants.

Les choses ont changé aussi bien pour la fiction que pour le documentaire. À un certain moment il y a eu des divergences entre cinéastes, entre groupes et tendances, qui se maintiennent encore aujourd'hui, et se sont aggravées. Le documentaire est tombé en crise. Exercé d'en haut, le pouvoir politique se faisait sentir, il en profitait de plus en plus pour imposer ses critères pour le choix des projets de fiction, en nommant des jurés de leur confiance. Chez nous le cinéma est presque exclusivement subventionné par l'Etat. Depuis quelque temps on soutient surtout les cinéastes "consacrés" ou des jeunes "promis-seurs" et les uns et les autres rêvent de tourner au moins un film tous les deux ans. Les "autres" sont mis de côté, même s'ils proposent des projets de qualité. Il y en a qui ne tournent plus. Chez nous on ne produit plus que dix films par an.

Les influences personnelles, la politique du cinéma menée dans les coulisses, les pistons sont toujours des pratiques courantes. Pratiques exercées souvent par des cinéastes d'élite (qui défendent la pratique d'un soit-disant cinéma artisanal, ce qui veut dire entre nous "cinéma d'art", une option très légitime) mais aussi exercées par certains qui ont rêvé et rêvent toujours d'un cinéma un peu plus "grand public". Ceux-ci sont accusés par les autres de vouloir suivre le modèle américain (ce qui n'est pas vrai pour tous), comme si dans l'histoire du cinéma il n'y avait jamais eu de chefs d'œuvre qui aient conquis un large public.

Ces pratiques sont devenues la règle du jeu. Sauve-qui-peut ! Au détriment de la classe, certains cinéastes, plutôt que d'autres, il faut le dire, ont joué un rôle déterminant dans cette guerre fracturi-

de, ridicule et souvent malhonnête. Résultat : dans un pays minuscule il y a à présent deux associations de réalisateurs qui se bagarrent, se confrontent d'une façon pathétique, qui se manifestent uniquement au moment des crises, qui s'évanouissent pendant des mois et des mois. On dirait qu'elles n'existent pas.

En fait, il ne faut pas oublier que dans la fiction un nouvel espace a été créé, un espace de liberté de création, que c'est à partir de là qu'on a pu s'engager dans une voie artistique, dans une tendance plutôt créatrice et originale très portugaise. Les problèmes qui ont mené le cinéma portugais à cette confrontation fratricide n'excluent pas la possibilité qu'un cinéma "grand public" (pour nous ça signifie aujourd'hui 300.000, spectateurs, ce qui est très peu par rapport aux films d'autres pays) puisse être aussi bien novateur, original et de grande qualité.

Ce problème est un héritage du "vieux" cinéma, une vieille dispute, un psychodrame typique entre vieux copains. Sur un autre versant sont venus un peu plus tard des jeunes qui subissent en tout cas les séquelles de la dispute des vieux. Cette division de conceptions concernant les possibilités et les objectifs du cinéma n'est pas exclusivement portugaise, tout le monde le sait, mais au Portugal elle devient dramatique.

Vu les acquis considérables de la "Révolution des Oeillets", ce sont cependant des questions d'ordre politique qui ont empêché que tout le monde chez nous puisse travailler en liberté. Nous avons depuis subi un recul dangereux, mais je suis certain que, si les égoïsmes qui nous écartent sont surmontés, nous pourrions vivre une époque nouvelle et tourner des films surprenants. Nous avons un passé, une expérience et toute une culture qui nous le permettra. Il suffit que les politiques du cinéma ne soient pas si manichéistes, si aveugles. Et que les cinéastes s'entendent face aux abus de certains pouvoirs.

*Latitudes — Quelle est la rupture fondamentale entre la génération qui était issue d'avant le 25 avril et celle qui est née des nouvelles conditions culturelles du pays, une génération assez en vogue actuellement ?*

R. C. — Pour reprendre ce que j'ai dit par rapport à cette époque et pour la comprendre, il faut revenir un peu en arrière, il faut considérer le cinéma qu'on avait fait avant le 25 avril. Et cette question est essentielle. Il y a eu des cinéastes qui étaient dans le métier avant le 25 avril, sous le régime de Salazar. Ce sont des gens qui ont tout de même continué à faire leur travail dans d'autres conditions. Mais il faut tenir compte d'une chose importante, d'un fait singulier : avant le 25 avril, les cinéastes qui ont pu tourner des



Image du film "Les Oeillets d'Avril"

films, parmi lesquels Manoel de Oliveira, João César Monteiro, Paulo Rocha, José Fonseca e Costa, António-Pedro Vasconcelos et d'autres (je leur demande pardon de ne pas les citer, ce qui ne réduit pas leur valeur), sont des gens qui ont fréquenté une école de cinéma à l'étranger, l'IDHEC par exemple (ou même au Portugal) et qui d'une façon ou d'une autre ont pu apprendre une technique qui leur a permis de faire des films sous le régime de Salazar, la plupart d'entre eux sous l'influence de la Nouvelle Vague et de tout ce dont on avait entendu parler, de tout ce qu'on avait vu, du cinéma français, de Bergman, des films japonais de l'époque, qu'on voyait dans les ciné-clubs, surtout au ciné-club universitaire de Lisbonne. Les ciné-clubs universitaires ont joué un rôle

très important puisque c'est là que la plupart des cinéastes de l'époque ont pu dans un certain sens apprendre leur liberté créative et essayer de comprendre le cinéma avec une conscience théorique de ses possibilités créatrices. Cette période a donc tout de même permis l'existence de gens qui ont essayé de jouer un rôle plus ou moins novateur dans le domaine du cinéma, rôle qui a continué après.

En tout cas le 25 avril est un tournant très important, qui a permis que beaucoup d'autres gens puissent entrer dans le métier et suivre une autre trajectoire. Et une bonne partie de ces nouveaux cinéastes ont pu poursuivre une carrière en fonction de la pratique du film documentaire, c'est cela qui a ouvert de nouvelles perspectives à la fiction. Les coopératives de cinéma ont joué à l'époque un rôle déterminant dans ce domaine. Et c'est dans la pratique d'un cinéma plus ou moins militant que les nouvelles forces et potentialités du cinéma portugais ont commencé à se développer.

*Latitudes — Parmi les cinéastes venus du mouvement documentariste de l'après 25 avril lesquels se sont dirigés vers la fiction ?*

R. C. — Dans le cinéma de la période post-25 avril, surtout dans le documentaire, mais aussi dans le domaine de la fiction, il y a eu des moments où on a essayé de travailler simultanément dans les deux domaines. On peut citer parmi eux : António Reis, António Campos, António Faria (je ne cite que ceux dont le nom commence par A). Il y a beaucoup d'autres.

Suite aux expériences faites dans les coopératives de cinéma de l'époque ou en tant qu'indépendants, de nouveaux cinéastes ont poursuivi leur travail dans le domaine du film documentaire et ont pu s'orienter vers le film de fiction avec parfois des résultats assez intéressants comme Luís Filipe Rocha, Jorge Silva Melo, José Nascimento, Francisco Manso, Margarida Gil, Luís





Image du film "Les Oeillets d'Avril"

Galvão Teles, etc. Moi-même, je dois mon expérience de cinéma au travail que j'ai fait comme producteur-réalisateur pendant cette période post-25 avril. Ce que nous avons pu apprendre du film de fiction, de la théorie et de la pratique du documentaire nous a énormément enrichi, et nous a permis de pouvoir développer une ligne assez originale de créativité en bénéficiant de la possibilité de tourner en liberté, souvent avec des moyens précaires, mais qui stimulaient d'une façon assez intense la créativité. D'un autre côté il faut tenir compte du fait que cette expérience a donné naissance à beaucoup de techniciens de grande qualité qui ont appris leur métier après le 25 avril, des directeurs de photo, des ingénieurs du son et des techniciens dans le domaine de la production. En ce moment il y a parmi eux des professionnels de grande qualité dans le cinéma portugais.

*Latitudes* — Il semble que les documentaires que Ricardo Costa a développés aient finalement du mal à être acceptés par la télévision portugaise.

R. C. — Les films que beaucoup de cinéastes ont faits récemment, subventionnés par l'Institut Portugais de Cinéma, sont automatiquement soutenus financièrement par la radio-télévision portugaise. Il y a même des projets de téléfilms qui sont soutenus par la SIC.

En ce qui concerne les films documentaires qui ont été soutenus par l'Institut Portugais de Cinéma et par la télévision portugaise, et qui ont été produits et finis, ils sont restés pour la plupart dans les tiroirs parce

que les chaînes ne leur trouvaient pas un espace d'émission. Finalement, on commence à les voir à la RTP2.

*Latitudes* — Même le projet qui porte le nom prestigieux de Jean Rouch a été refusé ?

R. C. — J'ai tourné une série d'entretiens avec Jean Rouch et Germaine Dieterle, une grande anthropologue

française, qui a travaillé avec Marcel Griaule sur l'Afrique. Nous avons développé des thèmes spécifiques sur l'Afrique, sur le rôle des Portugais par rapport à l'Afrique, la traite des esclaves, l'influence des cultures africaines au Brésil et aux Amériques. Ça été tourné, produit, fini, je n'ai pas encore pu faire le montage ni la post-production parce que la télévision portugaise trouve qu'il n'y a pas d'espace pour une émission pareille. Donc c'est un exemple de ce qui se passe avec beaucoup d'autres films et avec beaucoup de mes collègues, qui produisent des films et qui n'arrivent pas à les montrer. Les films documentaires ne sont pas accessibles aux salles de cinéma, ils sont plutôt vus à la télé, mais les chaînes de télé ne les acceptent pas. Ce qui est dramatique, terrible et grotesque d'une certaine façon. D'autres raisons s'y mêlent peut-être.

### 3. Le 25 Avril au cinéma (Filmographie)

Cette filmographie ne regroupe que les documents réalisés à l'initiative de producteurs et réalisateurs extérieurs au pays, souvent, en solidarité avec la conception des diverses visions révolutionnaires présentes sur l'échiquier politique portugais. Ces films, dont la plupart, furent tournés entre le 25 Avril 74 et 1976, illustrent les diverses crises de "l'été chaud de 75", les déchirements du M.F.A. et le retournement des rapports de force suite au coup du 25 Novembre. Piège habilement tendu par les militaires droitiers, défenseurs des intérêts et de l'idéologie libérale qui domine le Portugal d'aujourd'hui, à une gauche impuissante, manipulatrice d'une classe ouvrière et paysanne sincère qui avait déposé en elle tous ses espoirs.

Manuel Madeira

**Un anniversaire.** Réal: Eduardo Serra, 23mn, 16mn, Couleur, Prod. Copra Film, 1975,

Un anniversaire a été tourné le 25 avril 1975 (jour des élections portugaises) dans trois villages d'Alentejo, par une équipe de trois personnes. L'Alentejo (région agricole du Sud du Portugal) a été choisi non pas en tant que région représentative de l'ensemble du pays, mais au contraire parce qu'il s'agit d'une province particulièrement politisée où la résistance au régime de Salazar n'a jamais pu être brisée. Le degré d'adhésion à la révolution ainsi que le rapport des forces politiques en présence sont donc très différents de ceux des autres régions. Le film ne cherche donc pas à être une analyse du processus révolutionnaire portugais, mais à traduire une ambiance, un état d'esprit. C'est un instantané, une image de cette révolution en un lieu et un moment donnés.

*"Eduardo Serra ne s'est pas contenté de faire une enquête bâtive survolant les choses. (...) Ce qui frappe ici, c'est que la caméra et le magnétophone ont su aller à la rencontre des gens de l'Alentejo et se sont retrouvés au*



*milieu d'eux, c'est que chacun s'exprime avec ses propres mots, sa manière particulière de réagir aux événements. (...) La caméra effectuant un panoramique vertical, montre un fusil posé contre un talus puis le visage d'un paysan que l'on interroge :*

*- Où sont les soldats ?*

*- Là-bas, quelque part...*

*- Laissant les armes ?*

*- Ça ne fait rien . Ici tout le monde est fidèle. . . Nous formons une famille. Les soldats gardent les civils et les civils gardent les soldats ...”.*

Ph. Haudiquet, in Image et Son, Février 76.

**On the side of the people.** 16 mm, n&b, 48 mn, 1976, prod. Newsreel.

Un document sur la situation et les relations entre la classe ouvrière et le M.F.A (Mouvement des Forces Armées) pendant “l'été chaud” de 1975. Les luttes internes au MFA et les interventions qui conduisent aux événements du 25 Novembre de la même année. Des scènes nous montrent , par opposition, les images de confraternisation des soldats de la Police Militaire et du RALIS, à celles filmées après le 25 Novembre où on voit “les forces de l'ordre” intervenir contre les travailleurs en grève, ou contre l'occupation des lieux de travail. Entre ces deux moments, le film nous montre l'alliance passée entre le peuple et le M.F.A, la crise d'août, la constitution du 6e gouvernement provisoire et les événements du 25 Novembre. Les auteurs exposent leurs idées sur le rôle joué par le Parti Socialiste dans la lutte contre le pouvoir ouvrier et les problèmes soulevés par la réforme agraire.

**Le peuple prend la parole.** 48mn, Super 8, Couleur, son magnétique, 1975, prod. Comité d'information et d'appui, Paris.

Des militants sympathisants du pouvoir populaire filment des événements qui sont des témoignages sur les conditions de vie dans les bidonvilles, la réforme agraire dans le Sud du pays ou les travailleurs occupent des propriétés.

**Portugal : República.** 16mm, n&b, 20mn, 1975, Prod. Newsreel.

Ce film du groupe Newsreel a été conçu pour servir d'appui aux campagnes de solidarité organisées en Grande-Bretagne et dans d'autres pays d'Europe en faveur des travailleurs du quotidien “República” et de ceux de la “Rádio Renascença”. Il retrace le fonctionnement du journal et de la radio sous le contrôle de la commission des travailleurs durant l'été 1975 . Il se termine au début du mois de Novembre en nous montrant la fin ces luttes . Quelques jours après, la Radio Renascença fut remise à l'épiscopat et cessa temporairement d'émettre.

**República.** Réal. Alain Labrousse, 10 mn, super 8, Couleur, son magnétique, 1975, Prod. Comité d'information et d'appui, Paris. .

A travers les explications des membres du Comité des

travailleurs, le film retrace une brève chronique du journal “Republica” jusqu'à la suspension de sa parution. Illustration du travail réalisé par le journal avec des enquêtes, des reportages. De la réalisation à la diffusion du quotidien.

**Setúbal ville rouge.** Réal. Daniel Edinger, 16mm, couleur optique, 93 mn, version portugaise sous-titrée en français. Prod. Un film-Taube, diff. ISKRA.

“A travers une série d'interviews et de documents filmés sur le vif, ce film retrace la crise révolutionnaire de 1975 au Portugal. Il a été tourné un mois avant le “Coup” du 25 Novembre, dont l'échec a marqué la fin de la première étape de la révolution au Portugal. Les prises de vue ont été faites dans la ceinture industrielle de Setúbal, aux chantiers navals de la Setenave, à l'entreprise Movauto, dans les quartiers populaires, dans la caserne de la ville, ainsi que dans les coopératives agricoles toutes proches, en Alentejo. Une séquence importante décrit la première assemblée des commissions des travailleurs de Setúbal. Ce conseil de délégués a été l'illustration la plus achevée de la crise révolutionnaire de 1975 ; c'est là qu'a culminé le mouvement d'autogestion des travailleurs portugais. Tourné avec la participation de militants marxistes-révolutionnaires, ce long-métrage couleur constitue un document et une analyse irremplaçables de la révolution portugaise”. (in “Rouge” du 24/5/78).

**Viva Portugal.** Réal. M. Rzuch, C.Gerhards, S. Schirmbeck, 110 mn, Couleur, 16 mm, 1975., commentaire : S.July (RFA, 1974/75).

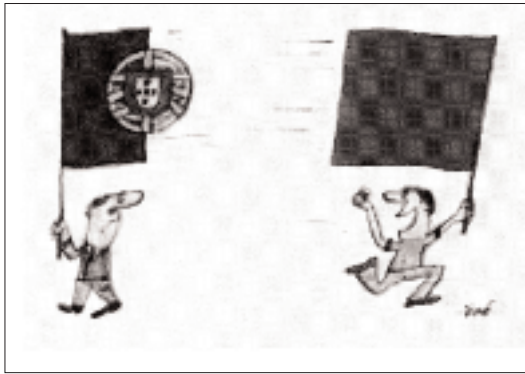
“Film reportage tourné entre le 25 Avril 1974 et le 1er Mai 1975. Le film raconte la création de multiples et fragiles organes de pouvoir suscités par les fractions de la population : occupations de maisons, mouvements dans les banques, assemblées populaires organisées avec des militaires du M.F.A. durant lesquelles les paysans et les ouvriers prennent la parole. Ce film n'a pas la prétention d'être complet. Ce n'est pas une somme de faits mais plutôt une manière de voir”.

*“Viva Portugal. Un film-document. A Caxias, “avant”, les prisonniers politiques mis au secret moisissaient, avec de l'eau jusqu'à la poitrine quand la marée montait dans le Tage en contrebas. Au bout des couloirs sinistres, des salles de torture audiovisuelles raffinées les attendaient avec les sbires de la PIDE...Il y a certes plusieurs manières d'aborder un événement de cette taille. Disséquer l'appareil d'Etat, interroger les dirigeants, donner la parole aux dialogues. Viva Portugal a choisi délibérément de décrire les organisations populaires de base...”.*

Marcel Niedergang, “Le Monde” du 18/09/75.

**Scènes de lutte de classes au Portugal.** Réal. Robert Kramer, 98mn, E.U.A., 1978, prod. Newsreel.

C'est un document filmique qui concerne le Portugal pendant la période de 1974 à 1976 et auquel fut ajouté un prologue et un épilogue en 1978. Flanqué d'un commentaire en anglais.



*“De manière simple, on peut dire qu’il s’agit d’une réponse émotionnelle à la situation : une réaction instinctive qu’on découvre dans tout le matériau, les interviews, les meetings ou les*

*événements publics, etc. Comme nous ne parlions pas assez le Portugais pour comprendre ce qui se passait, ni ce qui se disait, on tournait selon notre intuition. Mais, en même temps, chaque chose, chaque personne, chaque scène était irrésistiblement concrète et pleine de détails. “Tout était spécifique et portugais !”*

*“Quand je vois le film maintenant, je m’interroge encore sur notre interprétation des événements qui se sont déroulées après le 25 Avril 1974. Nous étions-nous trompés et pourquoi ? Quelle est la valeur d’une idéologie ? En quoi elle peut être un instrument utile ? Qu’est-ce qu’on gagne et qu’est-ce qu’on perd ?”*

Robert Kramer, Paris 1980.

**De sol a sol.** Réal. Joan Lefaux, 16 mm, 80 mn, couleur. Un film sur le mouvement paysan au Portugal. Réalisé pour témoigner de la division entre les paysans du Nord et ceux du Sud du pays. Pour témoigner de leur situation, de la réforme agraire et de la mise en place des coopératives, ainsi que de leurs nouvelles conditions de travail et de vie.

**Maïs vert.** Réal. Paolo Sornaga. 58 mn, n&b, 16 mm, 1975.

Reportage avant, pendant et juste après les premières élections générales au Portugal en avril 1975. Le mouvement des Forces Armées, sa définition, son rôle. Le problème de la réforme agraire. Les particularités Nord-Sud.

**Portugal 25 Avril.** Réal. Jacques Comets, 16 mm, 55 mn, n&b, France, 1974.

Le mouvement des Forces Armées et le Parti Communiste Portugais ont confié à UNI/CI/TE l’ensemble des documents tournés, pour la première fois librement, par des opérateurs de la Radio Télévision Portugaise, entre la chute du gouvernement Caetano, le 25 avril, et le premier Mai 1974. A partir de ce matériel, UNI/CI/TE a réalisé un film. Images de l’immense déferlement du peuple portugais qui manifesta son soutien au Mouvement des Forces Armées : dès les premières minutes du soulèvement, ce soutien s’est exprimé avec une force qui a été historiquement déterminante. Libération des prisonniers politiques de la prison de Caxias. Occupations du siège de la PIDE (police politique). Manifestations dans les villes et les villages dans tout le pays, culminant avec celle du “Premier Mai” du Portugal libre.

**Portugal 1974, la révolution des œillets.** Réal. Patrick Le Gall, 60 mn, couleur, documentaire.

Diffusé dans l’émission “Les brûlures de l’histoire” de Laure Adler, A2, 1994, commenté par Guy Hermet, professeur de Sciences Politiques, spécialiste de la fin des dictatures en Europe.

Bilan historique de la Révolution et son évolution durant les vingt dernières années. Images du 25 Avril 74 dans Lisbonne montrant des chars prenant position devant la caserne de la G.N.R. où s’étaient réfugiés le Président de la République et le Président du Conseil, M.Caetano, qui refuseront de se rendre et proposeront au Mouvement des Forces Armées de passer le pouvoir au Général Spínola. Celui-ci, dans la nuit, est nommé Président de la Junte de Salut National. Des images des militaires qui arrêtent des membres de la Police Politique (P.I.D.E.) et d’Otelo do Carvalho qui a dirigé les opérations et qui raconte le moment précis où il a réalisé que le pouvoir était tombé dans les mains des Forces Armées. Les documents sont alternés par l’analyse des faits par Guy Hermet qui répond aux questions de Laure Adler. Il fait observer les étapes majeures du gouvernement fasciste de 1932 à 1968 sous la domination de Salazar et après cette date par son dauphin Caetano. Il retrace les grands moments de l’intégration du Portugal dans la scène mondiale : l’adhésion à l’OTAN en 1949, à l’O.N.U. en 1955 et l’entrée dans l’Association Européenne de Libre Échange en 1959. Il justifie l’échec du régime par la guerre coloniale qui fut aussi la cause directe de la Rébellion des militaires, le 25 Avril 1974. Il fait également une analyse rapide des diverses étapes du Mouvement des Forces Armées et des raisons qui ont conduit au contre-coup militaire du 25 Novembre 75. Pour terminer, il considère que les 20 années de démocratie présentent l’aspect d’un système stabilisé au Portugal avec des résultats plutôt positifs.

*Observations : l’ensemble de l’émission et des documents qui l’illustrent donne à l’émission un intérêt inestimable au point de vue historique. Par contre, l’interprétation des divers rapports de force en présence durant la période s’étendant du 25 Avril 74 à l’instauration du Premier Gouvernement sorti des urnes est assez sommaire, mettant trop en avant le rôle du Parti Communiste en particulier comme moteur d’une dynamisation des mouvements populaires, escamotant tous les autres petits partis dont le rôle fut parfois déterminant, notamment dans l’incitation à l’occupation des terres qu’ils encadrèrent.*

**República, journal du peuple.** Réal. : Ginette Lavigne, production Les films du village/Quimera do Ouro, 1998. Présenté aux États généraux du documentaire (Lussas). Sélectionné aux X Encontros do Cinema Documental Amascultura, Portugal (Prix du documentaire portugais). Sélectionné au Festival de Saint Jacques de Compostelle. Sélectionné aux 14. Internationales dokumentarfilm festival, Munich. Sélectionné au festival Résistances, Tarrascon sur Arriège. Diffusé sur la SIC, Portugal et sur RTBF, Belgique ●