

## **«Os Retalhos da minha vida»: Un entretien filme avec Fernanda Cardoso, ancienne porte-parole des ouvrières de la Sogantal (Portugal, 1974-1976)**

Nadejda Tilhou  
EHESS - FCSH/UNL

Le 16 février 2006, j'ai retrouvé Fernanda Cardoso, ancienne déléguée syndicale de l'usine Sogantal, devant les arènes de Montijo, pour un entretien filmé dont nous avons convenu quelques jours plus tôt. Il s'agissait de notre dernière rencontre dans le cadre du tournage du documentaire que je réalisais avec les anciennes ouvrières d'une petite usine de confection, la Sogantal, qu'elles avaient occupée peu après le 25 avril 1974. Depuis quatre ans que je la connaissais, Fernanda m'avait accordé de nombreuses entrevues, explorant, à ma demande, parfois devant le micro d'un magnétophone, plus souvent au cours de conversations impromptues et informelles, sa mémoire de la lutte. Celle-ci avait pris rapidement le chemin du récit de sa vie, ou, plus exactement, de bribes de son existence passée. De mon côté, l'enquête ethnographique au sens classique du terme, avec le carnet et le crayon, outre le magnétophone, pour principaux outils d'enregistrement, était devenue projet d'anthropologie visuelle.

*«La réalité profilmique n'est pas quelque chose «là-dehors» ou devant l'objectif, mais quelque chose qu'on produit tandis que nous agissons avec la caméra: quelque dans laquelle nous sommes avec notre corps et tous nos sens; quelque chose que nous connaissons non parce que nous l'objectivons dans un document, ou parce que nous la subjectivons dans une représentation, mais parce que nous produisons dans l'action et dans la relation (le film dans ce cas)».* (MARANO, 2007).

C'est «dans l'action et la relation» de l'entretien filmé dans les arènes que je tenterai de saisir comment s'élabore le discours de Fernanda sur la lutte de la Sogantal.

La mémoire de la lutte de la Sogantal est portée par un groupe dispersé. Celui-ci s'est soudé avant le 25 avril, à travers les relations de travail étroitement mêlées à des liens de voisinage et d'amitié. Lorsqu'en 1967 un patron français ouvre une usine de confection de gants à Montijo, il embauche les jeunes filles des villages environnants; elles sont toutes très jeunes, autour de 14 ans. Un an avant le 25 avril, l'usine est rachetée par un nouveau patron, français lui aussi, pour y confectionner des survêtements. Une nouvelle organisation du travail, inspirée du taylorisme, se substitue à l'ambiance paternaliste qu'avaient instaurée les propriétaires précédents. Les liens qui soudaient le groupe se renforcent alors dans la solidarité contre l'imposition des cadences, la surveillance, la discipline. Après le 25 avril, au moment fort de la vague des revendications ouvrières qui traverse le pays, le patron abandonne l'usine plutôt que satisfaire les revendications des ouvrières. Unies dans la lutte, elles occupent les locaux et vendent les survêtements pour se payer. Le collectif acquiert alors une image publique – et emblématique, dans le contexte du PREC. Enfin, les difficultés liées à l'autogestion désagrègent lentement le groupe, qui disparaît définitivement en 1977.

L'entretien filmé dans les arènes se situe au terme d'un travail d'enquête qui est passé par la recherche des archives, et la rencontre des différents informateurs - protagonistes et témoins de la lutte de la Sogantal. Sont apparus les enjeux que soulève la parole porteuse de cette mémoire : la lutte peut être tout aussi bien l'objet d'un silence, que d'un témoignage fragile, miné par le doute sur la légitimité de l'action. Je peux situer la parole de Fernanda sur une cartographie de la mémoire collective de la lutte, qui va du refoulement à la revendication, tout en tenant compte des trajectoires de chacune des informatrices qui établissent le contexte d'énonciation de chacune de ces mémoires individuelles. La mémoire collective de la lutte est en effet celle d'un groupe dont les membres se sont perdus de vue, comparable à celle d'une classe d'école. A propos de celle-ci, M. Halbwachs souligne que la mémoire du groupe subsiste pour autant que se perpétue le groupe. «Oublier une période de sa vie, c'est perdre contact avec ceux qui nous entouraient alors.» (HALBWACHS, 1950 : 61). Or la mémoire de Fernanda Cardoso semble contredire cette loi. Si Fernanda évolue aujourd'hui dans un univers essentiellement composé du cercle familial et des relations d'amitié et de voisinage du quartier, où les anciennes ouvrières de la Sogantal passent tout au plus («on se croise»), elle reste «celle qui se souvient». Le cours de sa vie a été bouleversé par son engagement dans la lutte de la Sogantal et elle a vécu intensément ce que toutes ont ressenti à des degrés divers: la lutte comme moment de rupture.

Accompagnée d'un cadreur, j'avais réalisé un entretien filmé avec Fernanda deux ans plus tôt, chez elle. Devant la caméra, elle s'était spontanément coulée dans le «moule» autobiographique: «je suis née à Afonsoeiro...» (il s'agit d'un quartier de Montijo). Elle avait développé les souvenirs de la jeunesse et de l'amitié des ouvrières, assumant la première personne en l'insérant toujours à l'intérieur d'une histoire collective. Elle avait ainsi tracé une continuité entre l'avant et l'après 25 avril, à travers leur union et leur solidarité éprouvée dans des faits de résistance à l'intérieur de l'usine. Mais dès lors que le moment de la lutte est évoqué, c'est l'échec de l'autogestion qui surgit aussitôt. «Quand l'usine est morte...»: le fil de la narration autobiographique vient s'échouer sur cette mort qui ne correspond pas à la fermeture programmée par les patrons mais à l'abandon de l'édifice par les ouvrières. Fernanda évoque par ailleurs sans difficulté les différents moments de sa vie, mais pas dans une continuité discursive. Comment le «je» se raconte-t-il lorsqu'il est divisé, fragmenté, éparpillé?

«Notre moi actuel n'est que le lieu de rencontre d'un certain nombre de témoins dont chacun est sans doute le même mais dont chacun, en même temps, parle au nom d'un groupe.» (HALBWACHS, 1950 : 51). Dans les arènes de Montijo, Fernanda n'était pas seulement face à mes questions et l'enregistrement de la caméra; elle se trouvait aussi face à un pan de son existence passée. En effet, les arènes avaient été, en 1975, le théâtre d'un spectacle singulier: à l'occasion de la «fête de la Sogantal», les ouvrières y avaient donné une représentation de leur lutte. C'était, après un an d'occupation de l'usine, une autre forme d'occupation. Là où officient habituellement les *forcados*<sup>17</sup>, une

---

<sup>17</sup> La *tourada*, art tauromachique portugais, fait intervenir un *cavaleiro* (cavalier) qui pique le taureau de banderilles, puis des *forcados*, hommes seuls face au taureau, qui tenteront de le maintenir par la *pega*

douzaine d'entre elles, habillées de leur blouse bleue d'ouvrière, à l'aide de quelques objets rapportés de l'usine et figurant les lieux principaux de leur existence quotidienne (atelier – réfectoire – maison), y figuraient leur propre personnage, tandis que d'autres, déguisées, jouaient le rôle des oppresseurs. C'est Francisco Albuquerque, alors étudiant en dramaturgie, avait composé la pièce à partir d'un travail collectif avec les jeunes femmes et l'avait mise en scène.

Du «théâtre de la Sogantal», il reste un texte accompagné d'indications scéniques, et des photographies de la «répétition générale», documents qui m'ont été communiqués par F. Albuquerque et Fernanda. En dehors de ces archives privées, seule la photographie intitulée « *a luta continua* » est une photo de presse, prise le jour de la représentation, quand les ouvrières réunies au centre de l'arène, le poing levé, semblent chanter leur hymne ou crier des slogans. Elle provient d'un journal militant, *Esquerda Socialista*, organe de presse du MES<sup>18</sup> (numéro daté du 4/9/1975). Autrement dit, alors que les jeunes ouvrières avaient fait l'objet, un an plus tôt, d'un reportage télévisé de diffusion nationale<sup>19</sup>, et que de nombreux journalistes, dont des étrangers, s'étaient déplacés pour rendre compte de leur conflit avec leur patron, elles ont à ce moment de leur histoire commune une audience plus limitée. Ce n'est pas l'opposition local / national, voire international, qui prévaut ici, car si la pièce de théâtre est donnée localement, à Montijo, le public présent vient de nombreux endroits du pays. Des cars ont été affrétés de loin pour participer à cette fête de solidarité. Il s'agit, en contraste avec le champ de diffusion anonyme que représente la télévision, d'un réseau de sympathies politiques et de solidarité ouvrière. Le moment de la représentation est certes un moment de visibilité de la lutte, mais dans un champ déjà rétréci par rapport à ce qu'il a été, qui témoigne de l'isolement progressif de l'usine autogérée et annonce sa fin proche. Mais du point de vue des ouvrières, l'épisode du théâtre de la Sogantal représente une sorte d'acmé de leur lutte. Pour de jeunes ouvrières portugaises, prendre la parole publiquement, descendre dans la rue manifester, se faire entendre et connaître, représentait déjà une façon de «briser le cercle du silence»<sup>20</sup> qui enserrait les femmes sous le régime antérieur. Avec la représentation théâtrale, les ouvrières reconstruisent leur univers propre sur une scène, et le font revivre, non en tant qu'univers qu'elles subissent, mais qu'elles combattent. C'est aussi un moment fort de la représentation de la classe ouvrière en tant que classe opprimée et silencieuse<sup>21</sup>.

Lorsque je demande à Fernanda Cardoso de revenir dans les arènes pour l'y filmer et enregistrer une parole, je possède donc un certain nombre d'informations. Sans doute en ai-je même plus que Fernanda elle-même sur le contenu de la pièce, les intentions du

---

(prise).

<sup>18</sup> *Movimento da Esquerda Socialista (MES)*: parti politique d'extrême-gauche qui a soutenu, à travers les militants du syndicat du textile, (ensuite intégré dans la CGTP) la lutte de la Sogantal.

<sup>19</sup> *O caso Sogantal*, réal. Maria Antónia Palla, prod. Cinequipa, RTP.

<sup>20</sup> Selon l'expression de Manuela Tavares (1999).

<sup>21</sup> La représentation théâtrale s'inscrit, du point de vue de l'histoire de la lutte, dans un moment de radicalisation et de forte politisation de son expression ; du point de vue de l'histoire du mouvement ouvrier pendant le PREC, dans le contexte national du «*verão quente*» (été chaud, parce que marqué par de violentes attaques des « forces contre-révolutionnaires »).

metteur en scène<sup>22</sup>, la mémoire qu'en ont d'autres anciennes ouvrières... C'est dire qu'au moment où je sollicite Fernanda sur sa mémoire, j'ai ma propre mémoire des événements – ce dont elle est consciente – et nous allons «jouer» une scène dans les arènes, comme deux personnages occupant chacun sa position dans cette géographie de la mémoire collective de la lutte de la Sogantal: Fernanda a sans doute beaucoup «oublié», trente ans ont passé sur les événements, mais elle a le privilège «d'y avoir été», une certaine journée d'août 1975. De mon côté, comme «je n'y étais pas», je vais faire comme si je ne savais rien, ou presque. Ce que j'attends d'elle, les documents ne peuvent me le donner: non l'événement en soi, mais sa signification pour Fernanda Cardoso, alors «Fernanda da Sogantal», porte-parole des ouvrières, représentante de l'usine, souvent prise comme modèle de la lutte ouvrière et de l'émancipation féminine – aujourd'hui couturière à domicile, principalement requise par sa vie de famille. Ce que j'attends d'elle, dans le cadre de la relation qui s'est nouée entre nous, devrait définir ma place auprès d'elle dans l'entretien filmé, et la place de la caméra, c'est-à-dire le point de vue adopté pendant la séquence. Mais de façon maladroite, je laisse Fernanda prendre l'initiative.

Le tournage de la séquence s'est déroulé en trois temps, qui correspondent à trois temps de parole distincts. Au tout début, Fernanda monte un escalier intérieur et va se jucher sur les gradins qui surplombent les arènes vides. Elle commence à parler très vite, en regardant le lieu, en le montrant d'un geste : «c'est ici que...». Ce début d'entretien est complètement raté. On sent que Fernanda endosse devant la caméra le rôle du personnage qu'elle croit que j'attends d'elle. Comme elle a gravi les gradins de façon un peu précipitée, le cadreur ne peut la filmer autrement qu'en contre-plongée, une contre-plongée non intentionnelle qui fait sentir la présence de la caméra «par défaut» et parasite quelque peu la parole. Je me suis moi-même mal placée par rapport à elle, si bien qu'elle regarde en bas et sur le côté lorsque je lui parle. Elle se tait rapidement en cherchant de mon côté quelle suite à donner. Si Fernanda est un peu perdue à ce moment, c'est essentiellement parce que je n'ai pas assumé, de mon côté, mon rôle. Je lui ai demandé de venir dans les arènes, puis je l'ai «lâchée» sans la solliciter plus précisément. Du coup, Fernanda «joue faux» comme un acteur à qui on demande d'improviser sans lui donner de canevas.

Si je prends le temps de pointer les principaux problèmes de ce premier moment de la visite, c'est qu'ils me permettent de comprendre par défaut ce qu'aurait pu signifier ici, dans le cadre du documentaire, la notion de mise-en-scène. En demandant à Fernanda de visiter, avec nous, les arènes où avaient eu lieu la fête de la Sogantal, je manifestais une intention de tournage, je plantais un décor et un personnage, et j'esquissais un scénario, dans la mesure où j'avais en tête une déambulation dans le lieu qui serait aussi un parcours, pour le personnage, de sa propre mémoire. Dans cette configuration, j'aurais moi-même joué un rôle: Fernanda me faisait visiter les arènes. Elle me guidait, je la suivais. Je parlais si besoin était, pour une précision, un doute à éclaircir, mais dans l'ensemble je recevais sa parole. La caméra aurait dû alors accompagner la relation

---

<sup>22</sup> J'ai rencontré F. Albuquerque deux fois en 2003, en France où il vit actuellement.

qui se créait entre nous, plus ou moins proche selon que Fernanda était absorbée par sa relation au lieu, ou au contraire tout entière occupée à me communiquer ses souvenirs. Si j'avais explicité clairement ce que j'attendais d'elle en lui laissant ensuite le champ libre pour qu'elle fasse «sa» visite, nous n'aurions pas «tâtonné» à la recherche d'un semblant de scène.

Car la visite des arènes se met en place tant bien que mal, alors que je tente d'orienter Fernanda de deux façons différentes. Tout d'abord, comme elle est partie dans une évocation maladroite du passé, je la sollicite sur une autre époque de sa vie: est-elle revenue, depuis la représentation théâtrale de 1975, dans ce lieu? Elle évoque alors les fois où elle est venue assister à des *touradas* avec son petit-fils, son gendre qui a été *forcado*, les repas organisés dans l'arène, etc... Elle parle maintenant d'un temps qui est en continuité avec le présent. C'est alors que le passé ressurgit: «mais à chaque fois que j'entre ici je me souviens du jour où on a fait le théâtre ...». Les mots sont sensiblement les mêmes, obéissant à la rhétorique d'une évocation émue, mais le ton a changé. Puis je lui propose de continuer plus avant la visite, et peu à peu je vais la suivre alors qu'elle circule dans le lieu, à la fin poussée par sa seule curiosité d'en parcourir et même découvrir tous les recoins. Nous prendrons le temps de regarder les *curros* où sont enfermés les taureaux, d'ouvrir et de fermer des portes, de monter et descendre des escaliers, de passer de la pénombre à la lumière, au beau milieu de la *praça*. Entretemps, quelques gouttes de pluie sont tombées, puis le soleil est apparu et fait ressortir le rouge vif qui caractérise l'endroit, un rouge sensiblement identique à celui du blouson de Fernanda, qui a revêtu pour l'occasion des couleurs politiques. A l'image, elle est seule, dans un espace vide, et elle marche lentement, l'explorant, l'occupant, y jouant aussi. On est en apparence très loin de la lutte de la Sogantal et de sa représentation par les ouvrières elles-mêmes. On est en 2006, dans les arènes de Montijo où ont encore lieu des *touradas*. Et le temps que nous passons à suivre Fernanda est un présent partagé.

Les arènes ne sont pas une sorte de laboratoire où le personnage, surpris par ses émotions, nous livrerait des pans de sa mémoire; elles sont plutôt le lieu d'un détour. Trois scènes y coexistent : elles sont d'abord un lieu défini par sa fonction, une *praça de toiros* construite au moment le plus florissant de l'histoire récente de Montijo, une des plus belles du Portugal par ailleurs, et emblématique des traditions régionales (Ribatejo). Elles sont ensuite le lieu de la représentation théâtrale des ouvrières de la Sogantal, par un détournement de leur usage premier. Ce n'est pas la seule fois que les arènes de Montijo ont accueilli une manifestation ou un spectacle inhabituels, que ce soit le dernier concours de fados ou le grand meeting du parti communiste portugais (PCP) de 1975. Mais on ne se souvient pas de la fête de la Sogantal<sup>23</sup>. En tant que lieu de représentation de la lutte des ouvrières, les arènes sont aujourd'hui une scène invisible. Enfin, elles deviennent, au moment où nous y sommes, une autre scène, celle du tournage du retour de Fernanda dans les arènes de Montijo. Le premier lieu renvoie

---

<sup>23</sup> Je m'en tiens à la mémoire du gardien de la *praça*, qui y travaille depuis l'âge de douze ans, pas au registre que je n'ai pas consulté, mais qui n'est de toutes façons pas accessible au simple visiteur. Je mets cet oubli en relation avec le contexte « d'amnésie » que j'ai pu observer à Montijo, autour de la lutte de la Sogantal comme, d'une façon générale, autour des luttes sociales pendant le PREC.

à une continuité, celle d'un avant et de l'après de la lutte de la Sogantal, celle tout aussi bien de Fernanda prise dans son existence actuelle. De la deuxième scène il n'existe pas de traces: elle renvoie à un moment de rupture de l'existence de Fernanda, un moment où elle a violemment rompu avec son environnement. La troisième scène se construit au fur et à mesure de la visite. Je voudrais analyser le rapport de Fernanda avec le lieu à travers l'évolution de son discours et de son attitude. J'ai déjà mentionné les tâtonnements du jeu de questions/réponses auquel se prête un entretien mal défini et mal amorcé. Déroutée, j'ai plusieurs fois sollicitée Fernanda sur sa mémoire de la représentation, pour obtenir des informations. Elle s'est prêtée au jeu : elle donne des informations devant la caméra, elle joue le jeu de la transmission. Mais elle revient malgré tout à ce qui l'intéresse. Ainsi son discours procède par digressions et par répétitions.

Les premiers mots de Fernanda concernent le public. Elle monte sur un gradin, regarde la *praça*, vide, et elle montre où les gens étaient assis et combien ils étaient nombreux : « la *praça* était remplie à moitié... ». Elle revient deux fois sur la situation des différents protagonistes: le public, tourné vers le centre de l'arène; « nous », tournées vers les gradins où elle se trouve actuellement; et l'endroit d'où sortent « les patrons ». Elle désigne des repères spatiaux qui permettent de visualiser la scène que la représentation avait créée, et dont le public fait partie; et elle insiste sur le face-à-face entre elles et le public. En somme, elle ne raconte rien de l'intrigue mais décrit cette scène où figuraient trois protagonistes : le « nous » du collectif des ouvrières en lutte; les patrons, leur adversaire; et le public, à qui les ouvrières s'adressaient. Elle insiste ensuite sur l'importance de l'événement: « *é sempre um marco que fica na minha vida. E acho na vida de todas que participaram.* », et par ricochet, évoque immédiatement son échec de la lutte. Elle passe sans transition de la situation des protagonistes dans l'espace des arènes à la situation de la lutte dans la vie de chacune. Elle passe du temps de la représentation à son inscription dans une durée (« ma vie »). Elle passe aussi du « nous » des ouvrières au « je » qui parle aujourd'hui devant la caméra. A peine a-t-elle évoqué le passé qu'elle prend du recul pour parler d'ici et maintenant. Fernanda emploie alors une image<sup>24</sup>: elle décrit sa vie une sorte de patchwork, dont la lutte de la Sogantal est une des pièces, qui appartient au révolu (« *já passou* ») et dont elle ne peut se souvenir sans nostalgie. Elle situe cette époque révolue de son existence comme un élément parmi d'autres, mais qui ne se fond pas dans l'ensemble, comme seraient visibles les coutures d'une couverture faite de plusieurs morceaux.

A ce moment, Fernanda est à la place du public, sur les gradins, face à l'arène vide où elles ont joué en 1975. Elle est, d'une certaine façon, spectatrice d'un spectacle manquant, face à l'image manquante d'elle-même parmi ses collègues et camarades. La visualisation de la scène du théâtre produit comme un éclatement entre deux époques, entre deux Fernanda qu'elle ressaisit, dans un deuxième temps, en mettant à distance

---

<sup>24</sup> Agora, estar a fazer uma retrospectiva de tudo o que se passou e estar a olhar assim para trás, dá uma certa nostalgia, recordar, já se passaram trinta anos, é verdade, são, como eu costumo dizer, os retalhos da minha vida; é como se fosse uma manta de retalhos, são pequenos retalhos que fazem toda a minha vida.

l'événement. Puis elle redescend les escaliers et entre de sa propre initiative au centre de la place.

«Ici c'est la première fois que je reviens. Là-haut, je suis revenue souvent, mais ici plus jamais. Impeccable. Je me rappelle les gens à cet endroit là-bas, plus ou moins au milieu, et toutes les personnes qui étaient ici, tout autour. Toute cette zone, principalement, était pleine à une force immense. Je crois qu'on n'arrive pas à dire par des mots les sentiments, le mélange de sentiments que nous éprouvions et que moi, à en parler, je revis encore.»<sup>25</sup>

Elle a alors rejoint «sa» place, la place qui a été la sienne en 75 et qui est à nouveau la sienne pour la première fois depuis, du fait du tournage. Sur les gradins, là où elle a assisté depuis à des *touradas* avec son petit-fils, les trois lieux que représentent les arènes coexistaient encore. Au centre de la place, elle est au cœur d'une rupture temporelle. Quand elle nous dit: «j'ai été ici», elle évoque immédiatement le public. Or le public, ce sont les comités ouvriers des usines en lutte («Charminha, Timex...»), les membres du syndicat qui soutient la Sogantal et tous les sympathisants réunis dans un même but. Fernanda était alors appelée «Fernanda da Sogantal», jeune porte-parole d'une usine dont on lui avait donné le nom: Fernanda reconnue et baptisée par ses pairs. En donnant à voir, conjointement, les deux images manquantes des jeunes ouvrières sur la scène et du public qui leur fait face, Fernanda Cardoso parle d'un «je» disparu qui existe certes en tant qu'il appartient au collectif des ouvrières (ce serait son inscription dans une communauté qui la définirait) mais plus précisément en tant qu'il appartient à une classe en lutte dans un contexte révolutionnaire - et c'est alors le champ ouvert des possibles qui définit le sujet qui se construit, ou, comme elle l'exprime plus loin, qui «naît» une deuxième fois.

«Je pense qu'au bout du compte, pour résumer, le plus important de cette lutte et de tout ce qui s'est passé, c'est l'expression de notre liberté, qu'on puisse manifester sans être réprimées, dire ce qu'on voulait, faire, des tas de situations qui étaient nouvelles pour nous, on était en train de découvrir le monde, la vie, tout, on découvrait pratiquement tout, on était en train de naître à nouveau, et ça, c'était extrêmement important. Je pense que c'est une des choses les plus belles qui me soit arrivée jusqu'à aujourd'hui, c'est cet éveil qui a été le mien.»

Elle termine alors sur un point d'orgue qu'elle interrompt d'ailleurs coupée par l'émotion:

«J'ai vécu des choses tout au long de ma vie, qui ont fait de moi la personne que je suis aujourd'hui, en bien ou en mal; des choses bonnes et des choses moins bonnes; mais de tout cela je tire une conclusion: je repasserais par le même chemin. Si le temps faisait marche arrière, certaines choses pourraient être mieux faites, mais d'une façon générale je referais tout pareil. Je referais tout pareil.»<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Aqui nunca tinha mais entrado. Lá em cima muita vez, mas aqui nunca mais tinha entrado. Impecável. Estou a me recordar a gente assim aqui nesta zona, más ou menos ao meio, e as pessoas todas aqui, toda a volta nesta zona toda. Principalmente toda esta zona estava repleta de gente. Foi tão giro, foi tão engraçado. E representou tanto para nós. Era mostrar às outras pessoas o que era a nossa luta, sentíamos com uma força enorme. Acho que não se consegue reproduzir por palavras os sentimentos, a mistura de sentimentos que nos sentíamos e que eu, quando falo nisto, ainda estou a reviver.

<sup>26</sup> “Eu penso que ao fim ao cabo, resumido tudo, foi o mais importante de toda esta luta e de tudo o que

Fernanda est alors située face à la caméra; elle ne la regarde plus comme au début de l'entretien; elle est certes dans un dialogue avec moi mais sa parole ne m'est plus directement adressée. A ce moment, sa parole me semble s'adresser au spectateur. Elle éprouve comme une impatience de répondre à une question implicite dans son discours, mais que personne n'a posée : «qui suis-je aujourd'hui?». A cette question Fernanda répond: «je suis la même, plus âgée, plus expérimentée, mais sensiblement la même». Sur la scène disparue du «théâtre de la Sogantal», où elle a joué son propre rôle d'ouvrière en lutte, elle nous dit qu'elle «y est, y est toujours».

Dans le dernier temps de la visite, Fernanda se déplace dans l'espace des arènes, mue par sa curiosité et son envie de montrer. Elle parle moins, elle est tout à fait à l'aise devant la caméra qui l'accompagne, et elle joue : à disparaître, réapparaître, à s'éloigner et franchir le parapet pour clore la séquence. Elle passe alors sans transition du temps présent, dans l'espace des *curros* d'où sort le taureau, au temps passé : «c'est d'ici que sortaient les patrons...» Et elle mime tous les personnages, dit une réplique et raconte la réaction du public. Le contenu de cette évocation est sensiblement le même: l'entrée du patron et de ses acolytes dans l'arène comme des bêtes furieuses, le rire de l'assistance, la réplique du patron: «Je ne suis ici pour voler personne, je suis ici pour voler tout le monde !<sup>27</sup>». Ce qui a changé, c'est donc la façon dont Fernanda raconte la scène, la façon dont elle s'engage maintenant dans le récit, re-faisant, re-jouant. Dans le théâtre de 1975, elle visite alors les coulisses. « Je n'aurais jamais pensé que je viendrais un jour ici, dans les *curros*»<sup>28</sup> (rêveuse). Sur la scène du tournage, elle peut occuper tous les rôles. Et elle finit par une représentation de ce qu'elle est aujourd'hui, une femme de cinquante ans ayant gardé l'agilité de ses vingt ans: «je suis encore capable de sauter par-dessus la porte!». Trente ans après, elle franchit la porte en sautant et traverse à nouveau le centre des arènes devant la caméra, montrant dans un geste ostensible qu'elle est *présente*. Pour en revenir à l'image de la couverture composée de multiples pièces dont Fernanda a fait l'image de sa vie, on peut dire qu'après avoir subi ce retour aux arènes comme une dispersion du «je» entre deux époques de sa vie, elle en a ressaisi les éclats en construisant un récit, depuis ici et maintenant, dont elle peut être à nouveau le sujet présent: «si je devais repasser par le même...» Par le détour de la fiction, elle a pu se réapproprier ce passé «mal cousu» avec le reste. Car Fernanda sait, comme moi-même à qui elle fait mine de s'adresser, que dans le contexte actuel de son existence, les chances de pouvoir revivre une lutte telle que la Sogantal sont plus que maigres. Ce qui importe, c'est qu'elle fasse ce détour par le «si...» pour plier la

---

se passou, foi a nossa expressão de liberdade, nós podermos manifestar sem sermos reprimidas, dizer o que queríamos, fazer, montes de situações que para nós eram novas, estávamos a descobrir o mundo, a vida, tudo, praticamente estávamos a descobrir tudo, estávamos a nascer de novo, e isto foi extremamente importante. Penso que foi uma das coisas mais bonitas que me aconteceu até hoje, foi esse meu despertar. Conheci coisas ao longo da minha vida, que fez de mim a pessoa que sou hoje, ou melhor ou pior, houve coisas boas, houve coisas menos boas, mas de tudo eu tiro uma conclusão: voltaria a passar pelo mesmo. Se o tempo voltasse para trás, umas coisas poderiam ser feitas duma maneira melhor, mas no geral, faria tudo igual. Faria tudo igual.”

<sup>27</sup> «Não estou aqui para roubar a ninguém, estou aqui para roubar a todos!»

<sup>28</sup> «Sim senhor, nunca pensei vir aqui aos curros»



couverture et jouer, le temps de cet entretien, avec le passé et le présent. D'une certaine façon, cette fiction est aussi celle que je lui propose: je sais bien que le spectateur potentiel de la scène n'est pas le public qui s'est déplacé pour les soutenir en 1975. Mais c'est une sorte de public et je fais *comme si* je lui offrais de reprendre la parole. Ce n'est ni faux, ni vrai, c'est une fiction de documentaire. Les actrices de 1975, les ouvrières de la Sogantal, «peu nombreuses mais valeureuses»<sup>29</sup>, sont aujourd'hui absentes; le public de 1975, les ouvriers et ouvrières en lutte, lui aussi absent. Mais au fil du parcours dans les arènes s'est construite une scène où se fabrique la mémoire de Fernanda, se cherchant entre un «nous» qui manque et un «je» qui reste.

### Bibliographie

- AUMONT, J. dir.(2000), *La mise en scène*, De Boeck ed. Bruxelles.
- FABIAN, J. (2006) *Le Temps et les Autres, Comment l'anthropologie construit son objet*, Anarchasis, Toulouse (*Time and the Other. How Anthropology makes its object*, 1983)
- FERREIRA, J. M., (1993) *Portugal em transe (1974-1985)*, Vol. 8 da *História de Portugal* (dir. José Mattoso), Lisboa, Circulo de Leitores.
- GODINHO, P. (2001), *Memórias da resistência rural no Sul. Couço (1958-1962)*, Oeiras, Celta Editora.
- HALBWACHS, M. (1997), *La mémoire collective*, Paris, PUF, (1<sup>ère</sup> éd. 1950).
- LEJEUNE, P. (1980), *Je est un autre, l'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Le Seuil.
- MARANO, F. (2007), *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*. Milano, Franco Angeli.
- TAVARES, M., «Romper o cerco», *História*, n° 13, Abril 1999.

---

<sup>29</sup> «Como já estávamos ao fim dum ano de luta, já muito desgastadas, porque dá desgaste, outras com problemas familiares, que tiveram que deixar, já não éramos as 48 iniciais, mas ainda éramos muitas, e muito unidas, e acho que isso era extremamente importante. Como se costuma dizer, poucas mas boas.»