

## **Une ouvrière à la tribune : mémoire des images et anthropologie de la mémoire**

**Nadejda Tilhou**

Doctorante EHESS (Paris) / UNL (Lisbonne)

[ntilhou@hotmail.com](mailto:ntilhou@hotmail.com)

### **Qu'est-ce qu'une image?**

Nous sommes au fond d'une salle, très grande. Nous avançons dans la travée, entre les bancs où se serre une multitude de gens. Une voix fuse : «A bas la bourgeoisie !». Nous nous rapprochons de la tribune, où est déroulée une banderole : «en avant vers le socialisme». Maintenant les lettres remplissent l'écran. Du pied de la tribune nous voyons une jeune femme, qui se tient debout, des feuilles à la main. Elle porte ses longs cheveux bruns sur les épaules. Elle lit le texte de son discours, ponctué de slogans qu'elle crie en levant le poing. Elle parle: des «manœuvres terroristes des patrons», des «ouvriers qui refusent les licenciements», de «la violence juste de la population», de «la lutte (qui) continue».

Cette séquence a constitué pour moi une rencontre avec la mémoire de la lutte de la Sogantal<sup>1</sup> dont la jeune fille se fait ici l'hérault – et dont elle est une fugitive héroïne. Je ne l'ai en réalité jamais vue de la façon dont je viens de la décrire, comme si je la découvrais par hasard, parmi d'autres images, ne pouvant pas mettre de nom sur les visages, les lieux, l'époque. Si je me suis livrée à cet exercice, c'est pour tenter de cerner, au-delà de la quantité d'informations que m'apportait un tel film par rapport à un événement que je voulais étudier, ce qui avait eu lieu lorsque j'ai découvert ces archives. Quelle signification donner à ce mot

---

<sup>1</sup>La Sogantal était une petite usine de confection (survêtements), de capitaux français, qui employait une cinquantaine d'ouvrière. Elle était située à Montijo, face à Lisbonne, sur la rive sud du Tage. A partir de mai 1974, les ouvrières ont présenté leurs revendications à un patron qui n'a rien voulu concéder. Devant l'ampleur que prenait le conflit, le patron retourna en France, et les ouvrières occupèrent l'usine et vendirent le produit de leur travail pour survivre. La Sogantal est connue aussi pour avoir été le théâtre d'un conflit physique avec le patron, puisque celui-ci a tenté de récupérer ses machines et la matière première par la force, le 24 août 1974.

de rencontre, non avec des interlocuteurs vivants, mais avec des images du passé? De quoi ces images gardent-elles la mémoire? Et de quoi sont-elles la mémoire?

En adoptant cette position de non-savoir devant le film, je me suis rapidement trouvée dans une impasse: par quoi fallait-il commencer? Ce que j'entends ou ce que je vois? Et dans ce que je vois, comment décider de la primauté d'un élément sur un autre? Devrais-je donner plus d'importance à la banderole ou à la jeune fille? Aux hommes assis à côté d'elle, à son visage, à ses mains qui se perdent dans les feuilles de son discours? À la teneur de ses propos? À l'immensité de la salle?

Je suis en train de me débattre avec la dimension subjective de ma réception. Maurice Halbwachs s'appuie sur l'analyse des rêves pour affirmer que même dans sa dimension la plus subjective la mémoire individuelle comporte déjà une dimension collective, qu'elle est mémoire sociale (Halbwachs, 1994 [1925]). Même si je suis seule spectatrice de ces images d'archives, l'autre est toujours là, en tant que manque, un manque que je peux tenter de combler.

Un certain nombre d'informations provient du film lui-même, constituant une légende. Ces images en noir et blanc, je sais qu'elles datent de 1974<sup>2</sup>. Elles s'inscrivent dans un programme télévisé, le générique me l'a indiqué, de même qu'apparaît au générique une coopérative de production, ce qui me renvoie au contexte bien particulier du PREC<sup>3</sup>. Je pourrai ensuite dater ce meeting (septembre 1974), identifier le lieu et la jeune femme (il s'agit du Pavillon des Sports de Lisbonne, et la jeune fille s'appelle Prazeres, ouvrière à la Sogantal,

---

<sup>2</sup> J'ai visionné ce film dans la « bibliothèque-musée » de la Résistance et de la République (Lisbonne), en l'envisageant avant même d'en avoir pris connaissance comme un objet rare et précieux. J'aimerais à ce propos citer Arlette Farge qui, dans *Le goût de l'archive*, écrit du rapport du chercheur aux archives écrites (des registres de police): « Ainsi naît le sentiment naïf, mais profond, de déchirer un voile, de traverser l'opacité du savoir et d'accéder, comme après un long voyage incertain, à l'essentiel des êtres et des choses. L'archive agit ainsi comme une mise à nu ; ployés en quelques lignes, apparemment non seulement l'inaccessible mais le vivant. Des morceaux de vérité à présent échoués s'étalent sous les yeux : aveuglants de netteté et de crédibilité. » Sans doute le film occupe-t-il cette place de l'archive dont parle A. Farge dans l'illusion de « vérité » qu'il crée, après la lecture de la presse, après les récits sous la plume d'un tiers.

<sup>3</sup> Sigle d'usage courant à partir de 1975 pour désigner le « processus révolutionnaire en cours », c'est-à-dire, du point de vue des protagonistes, un espace de temps dont le point d'origine était le 25 Avril 1974, mais dont le terme était alors inconnu. L'appellation semble liée à la nécessité de nommer les nombreuses et rapides successions de changements dans la vie politique à la suite du 25 Avril.

Montijo, où elle habitait). Les images *gardent* une mémoire que je peux « exprimer » de leur mutisme, en l'occurrence en sollicitant d'autres spectateurs, témoins, protagonistes, en cherchant aussi d'autres archives.

J'essaierai maintenant de répondre à la question : de quoi cette séquence *est-elle* la mémoire ? en reprenant le « degré zéro » de la description. Si l'intention d'objectivité de la description m'a semblé trahie, c'est parce que je sais pertinemment qu'un autre spectateur n'y verrait pas la même chose, et le dirait autrement. Je ne peux pas faire abstraction de cet autre regard, comme possible : il y a dans toute image quelqu'un qui est en train de (nous) montrer quelque chose (Serge Daney). Les images nous regardent.

La photographie comme le film nous atteint sur le registre de l'expérience, qui se déploie sur un terrain où gît l'affect. C'est une dimension inhabituelle aux sciences sociales<sup>4</sup>. Il semble que les images d'archives racontent toujours quelque chose à ceux qui ont vécu l'événement : elles leur font, disent-ils, « revivre » les choses. Ces mots convenus, associés au rituel de l'exhibition des photographies et des films de famille, reviennent invariablement en lieu et place de souvenirs plus précis, informatifs, ceux que le chercheur aimerait voir exhumés, pour faire parler l'image muette... « On était si jeunes ! », s'exclame une « informatrice » devant les photographies. Pauvres, plats, ces mots sont justement ceux qui décrivent la teneur de cette « mémoire des images » : nous confronter au Temps. En provoquant un sentiment particulier, la séquence de la jeune fille me renseigne aussi sur un aspect de la mémoire de la lutte de la Sogantal, et non le moindre. Un aspect que je ne parviens à résumer qu'en empruntant des paroles maintes fois entendues au cours de mon enquête :

« C'était un autre monde ».

### **Archives, terrain, enquête**

C'est donc une rencontre avec des images et non avec des personnes qui est à l'origine de ma recherche sur la mémoire de la lutte de la Sogantal. Mais ayant pu retrouver les anciennes ouvrières et bon nombre d'acteurs des « luttes d'avril »<sup>5</sup>, considérant que la mémoire des événements était

---

<sup>4</sup>Voir ce qu'écrit J. Fabian à propos de la façon dont l'expérience de l'anthropologue peut être évacuée de son texte (Fabian, 2006, pp. 159-160).

<sup>5</sup> On désigne ainsi, par une expression métaphorique qui fait du mouvement social un prolongement du putsch politique, le mouvement revendicatif qui a traversé de

portée par des protagonistes que je pouvais rencontrer, j'ai pensé avoir trouvé un « terrain » ethnographique. L'étude du passé en anthropologie pouvait certes poser certains questions méthodologiques et épistémologiques<sup>6</sup>, mais dans la mesure où je voulais travailler sur les mécanismes de la mémoire, qui s'inscrivent dans le présent, je ne dérogeais fondamentalement à la définition du terrain anthropologique. Partant du postulat qu'une des caractéristiques de ce moment historique avait été de constituer une rupture, et donc un bouleversement des rapports sociaux<sup>7</sup>, je considérais que mes « informateurs » étaient une communauté disparue, composée de tous ceux qui avaient partagé l'expérience de la lutte de la Sogantal : en premier lieu, les anciennes ouvrières ; en second lieu, ceux qui les entouraient. A ce stade de ma recherche, j'avais évacué de ce terrain les images en tant que telles, les reléguant au niveau de tous les documents qui allaient étayer mon enquête, me permettre de croiser des informations et d'analyser les récits des protagonistes comme des reconstitutions du passé.

Je cherchais à décrire, trente ans plus tard, la mémoire collective d'une lutte qui avait marqué son époque. Quels étaient les contours de cette apparence d'amnésie collective qui semble affecter la société portugaise ? Quelles étaient les formes de transmission de l'expérience d'une génération à une autre dans le cas d'une période « révolutionnaire » ? Quelle mémoire (sociale) pour une rupture (historique) ? Telles étaient les questions que le « cas Sogantal » paraissait soulever.

La Sogantal fut une lutte emblématique du PREC. On en parla comme d'une « Lip portugaise ». Deux aspects de la lutte de la Sogantal paraissaient centrales parmi les enjeux de la révolution : la question de l'émancipation d'une main d'œuvre locale travaillant pour un patron étranger et la question de l'émancipation de la femme<sup>8</sup>.

---

nombreux secteurs de la société portugaise (pas seulement le monde ouvrier), dans les mois qui ont suivi le renversement du régime par les Forces Armées le 25 avril 1974.

<sup>6</sup>Ces questions qui se posent pour toute approche anthropologique du PREC ont été discutées par Sónia Vespeira de Almeida (Almeida, 2007).

<sup>7</sup> Ce postulat s'appuie en particulier sur l'analyse que fait Boaventura de Sousa Santos du mouvement populaire comme occupant une place centrale dans la révolution portugaise (Santos, 1994).

<sup>8</sup> L'émancipation des travailleurs apparaît comme un moteur dans une révolution largement inspirée par une analyse marxiste des rapports de classe. La question de l'affirmation nationale traverse et le programme du MFA et les luttes qui sont menées. La question de l'émancipation de la femme n'apparaît pas – ou peu – dans les discours

Je tentai de voir ce qu'il y avait derrière l'image de la « lutte exemplaire » que j'avais trouvée dans les documents. En fin de compte, l'emblème devenu poussiéreux me gênait pour accéder à « l'objet » et m'empêchait de reconstituer « les faits » (en croisant des archives, orales et écrites) pour décrire comment chaque protagoniste de la lutte fabriquait son propre récit, pour tenter de reconstituer une mémoire collective inscrite dans le présent.

C'est le terrain lui-même qui m'a obligée à changer d'angle de vue. En effet, en accordant la prévalence aux entretiens, orientés vers une approche biographique<sup>9</sup>, je suis tombée sur un écueil. Curieusement, j'ai obtenu sans les avoir demandés des récits de vie canoniques de la part de témoins des événements, qui pensaient y avoir joué un rôle majeur. Quant aux ouvrières, beaucoup d'entre elles se sont refusées à un entretien, certaines ont parlé abondamment autour de la lutte (le temps « d'avant ») ou du présent, mais très peu sur l'occupation elle-même. Celles qui ont volontiers évoqué « l'événement » ne l'ont pas fait à l'intérieur du cadre d'un récit biographique. Quand celui-ci s'est dessiné, il y eut ellipse : « quand l'usine a fermé... ». Quand le récit des événements existait, il ne s'inscrivait pas dans une continuité temporelle.

En revanche, les traces de la médiatisation de la Sogantal ont été présentes dès les premières rencontres. J'avais rencontré mon objet de recherche par sa représentation ; c'est en me donnant à voir des représentations de la lutte que les « informatrices » m'ont bien souvent reçue : des photographies, des articles de presse découpés -des archives personnelles. Le refus de parler d'une part, et d'autre part le document en lieu et place du récit, (c'est-à-dire, non pas le silence mais un registre de parole différent du récit, qui n'épousait le « modèle » du récit de vie), ont constitué, sur le terrain, les indices de la rupture qu'avait pu représenter la lutte dans le parcours des ouvrières.

En allant chercher de quoi la Sogantal était l'emblème, j'avais fait l'impasse sur sa nature même d'emblème : à savoir que son histoire parvenait jusqu'à moi, trente ans plus tard, parce qu'elle avait été à ce

---

de l'époque mais elle est reconnue et étudiée a posteriori comme un des bouleversements majeurs introduits par la révolution (Tavares, 1999).

<sup>9</sup> Ainsi l'étude menée à « Minot » par F. Zonabend : « Lors de cette étude, nous avons interrogé et écouté les habitants du lieu. (-) Nous les avons tous rencontrés et avec presque tous, nous avons eu de longs et multiples entretiens. Sollicitant l'information, provoquant les remémorations, laissant s'égrener les souvenirs..., nous avons cru recueillir les faits et, peu à peu, s'est imposée une parole : une vision du monde, une manière collective et originale de la dire et de l'expliquer. » (Zonabend, 1980).

moment-là l'objet (parmi d'autres) d'un feu médiatique. Les représentations de la lutte étaient constitutives de « l'objet », car l'événement passait tout autant par les images de la Sogantal que par les actions des jeunes ouvrières.

### **Image et événement**

Le regard porté sur les images par les sciences sociales<sup>10</sup> est étroitement lié aux conceptions de l'image photographique et filmique qui accompagne l'apparition de ces nouveaux supports. L'accent a été mis sur la modernité de la photographie en tant qu'avènement de l'objectivité et de l'automatisme de l'image. Cette « fiction du vrai photographique » (Rouillé, 2005) s'origine dans « la fable du miroir », la plaque de verre sur laquelle vient s'imprimer la chose. En tant qu'empreinte, la photographie peut être réduite au « ça-a-été » de Roland Barthes. Et le primat, voire le culte du référent qui « adhère » à l'image a pour corollaire une véritable cécité devant la photographie : « Quoiqu'elle donne à voir, une photo est toujours invisible, ce n'est pas elle qu'on voit. » C'est nier la capacité de l'image à créer des mondes.

A contrario, une conception antireprésentative de la photographie envisage le rapport au réel en termes d'invention, de production, de création.

*« Si tout cliché exige qu'une chose nécessairement réelle et matérielle soit passée devant l'objectif (-) la confrontation ne reste jamais sans effets, sur l'image comme sur la chose. En fait, une rencontre s'opère entre la chose et la photographie. Et le processus photographique est précisément l'événement de cette rencontre. » (-) « Photographier consiste à actualiser un événement, qui n'existe pas hors de l'image qui l'exprime, mais qui diffère d'elle en nature. Les journalistes ont à ce propos raison d'affirmer, comme ils le font souvent, que les médias « créent l'événement ». Car l'actualisation est une création: l'image ne reproduit pas l'événement, elle l'exprime. » (Rouillé, 2005: 270).*

Envisager le processus photographique comme événement nous conduit à reconsidérer l'événement sous l'angle de ses représentations. Comme l'écrit Michel de Certeau (1990), le réel nous parvient « déjà raconté », et

---

<sup>10</sup> Marc Ferro écrivait en 1971: « Le film serait-il un document indésirable pour l'historien? Bientôt centenaire, mais ignoré, il n'est même pas rangé parmi les sources laissées pour compte. Il n'entre pas dans l'univers mental de l'historien. » (Ferro, 1977, p. 31)

à l'ancien postulat de l'invisibilité du réel se substitue sa visibilité. Le postulat de « visibilité » du réel a conduit les historiens à débattre de la question de l'événement<sup>11</sup> : celui-ci est-il un faux objet, créé de toutes pièces par les médias ? Est-ce un objet pour l'histoire ? Michel Poivert fait aujourd'hui le point sur la question de la façon suivante :

*« Quel fait pourrait aujourd'hui connaître un impact tel qu'il se signale comme événement sans avoir partie liée avec le visible ? Sauf à acquiescer à la thèse de l'irreprésentable, l'événement à l'époque contemporaine est un treillis de représentations et de faits, un composite de discours et d'expériences. » (Poivert, 2007 : 15).*

L'anthropologie a longtemps été réticente à saisir de la problématique de l'événement. Même lorsqu'elle prend en compte ce nouvel objet, le soupçon porté sur les images ne disparaît pas : pour A. Bensa et E. Fassin (2002), l'événement ne s'épuise pas dans sa représentation. On semble retrouver la méfiance des historiens envers cet objet « fabriqué » que serait l'image médiatique, par opposition à la profondeur du phénomène qui affecterait bien plus que le registre des représentations. Or c'est bien de représentation qu'il s'agit : l'événement oblige à penser différemment un avant et un après selon une ligne de rupture qu'il institue. Car de la nature de l'événement lui-même on peut dire peu de choses :

*« Qui ou comment se décrète le quotient d'événementialité d'un fait vécu ? La complexité des situations historiques – révolutions, guerres, etc. - dissémine les responsabilités jusqu'à ce que toute tentative d'expliquer comment s'affirme la nature de l'événement sous la masse des faits s'avère être vaine. Sauf une seule, qui explique la révolution est à un moment pensée comme Révolution, le conflit comme Guerre, le drame comme Tragédie, la surprise comme Exploit. Une seule tentative permet de fournir aux faits l'armature de l'événement : la conscience du temps que possèdent les acteurs de l'histoire et l'intérêt que nous leur portons rétroactivement. » (Poivert, 2007 : 16)*

L'événement n'est ni dans ni hors sa représentation ; expérience et représentation ne sont pas antagoniques. L'événement existe dans cet entre-deux, il existe comme un *rapport*.

## Images de la révolution

La révolution des œillets au Portugal appartient à une époque contemporaine en termes de production et de diffusion d'images : c'est une période abondamment photographiée, filmée, par des Portugais comme par des étrangers. Il existe donc un corpus abondant d'images de

---

<sup>11</sup> Cf. Pierre Nora dans « Le retour de l'événement » (J. le Goff et P. Nora, 1974).

la révolution. Par ailleurs, le rôle des médias nous fait aborder une autre dimension, qui passe par le rapport particulier au temps, le « direct », qu'engendre la télévision :

« Les grands événements télévisés... Il s'agit de voir comment se diffuse ce que l'on pourrait appeler « l'histoire en direct ». Nous nous sommes alors intéressés, Daniel Dayan et moi-même, à ces événements majeurs au cours desquels la télévision interrompt la vie collective pour exiger de chaque citoyen qu'il participe à la vie sociale en suivant sur son petit écran la diffusion de l'événement. » (Dayan & Katz, 2002).

On peut dire que la révolution portugaise fait partie de ces événements qui (se) sont passés (aussi) sur le petit écran<sup>12</sup>. « Documenter » les événements représenta dès le 25 avril un enjeu pour le syndicat des Travailleurs du Film<sup>13</sup>, où étaient présents grand nombre de réalisateurs liés au Cinéma Nouveau<sup>14</sup>. En témoigne le film tourné à l'occasion des manifestations de rue qui suivent le coup d'Etat, *As Armas e o Povo*. Dix équipes de tournage tournèrent simultanément dans la capitale, l'une partit à Madère, et les correspondants locaux de la RTP (télévision nationale) furent également invités à collecter du matériel filmique. On retrouve dans l'énoncé des intentions de ce film collectif la conscience du caractère historique du moment qui définit l'événement : il s'agissait « de montrer l'allégresse du peuple portugais le 1<sup>er</sup> mai mais aussi depuis la nuit glorieuse du 25 avril, *début irréversible de la chute du régime fasciste* »<sup>15</sup>.

Le cinéaste et producteur Rui Simões possède aujourd'hui des archives qui couvrent toute la période du PREC et cela à travers tout le pays – images qui alimenteront le seul film qui, réalisé postérieurement à la période révolutionnaire, donnera une visibilité à ces événements, *Bom povo português*<sup>16</sup>. Mais ces archives excèdent largement le corpus d'images utilisées dans le film.

---

<sup>12</sup> Cf. les journaux télévisés (noticiários) de la télévision portugaise (notamment ceux du 25 avril 74 et du 25 novembre 1975). Il faut ajouter l'intérêt porté par le Mouvement des Forces Armées à la télévision, considérée comme un allié privilégié de la révolution (cf. Almeida, 2007 : 100).

<sup>13</sup> « Sindicato dos Trabalhadores do Filme », plus tard dénommé « Sindicato dos Trabalhadores da Produção de Cinema e Televisão ».

<sup>14</sup> On date l'apparition d'un « nouveau cinéma » portugais (*cinema novo*) au début années 60, avec en particulier *Verdes anos* de Paulo Rocha et *Berlamino* de Fernando Lopes.

<sup>15</sup> Eduardo Geada, « Por um cinema livre », *Vida Mundial*, 10/5/1974.

<sup>16</sup> Rui Simões, *Bom povo português*, 1980, production coopérative Virver : « Ce film essaye de retracer l'histoire du Portugal depuis le 25 avril 1974 jusqu'au 25 novembre 1975, telle qu'elle a été ressentie par l'équipe qui tout au long de ce processus était à la

Enfin, il faut noter qu'au sein du Mouvement des Forces Armées, le cinéma, et plus encore la télévision, ont été envisagés comme des outils, pas seulement dans le sens d'une propagande, mais plutôt dans la tâche de construction d'une nouvelle identité nationale, qui passait par la fabrication d'une image nouvelle. Les campagnes de dynamisation culturelle<sup>17</sup> sont ainsi l'occasion non seulement de diffuser des films – envisagés comme outils d'éducation et d'animation – mais aussi de filmer le pays dans tous ses « aspects humains et sociaux, qui apportent une contribution à la connaissance de la réalité portugaise actuelle ».<sup>18</sup>

On voit rapidement que si les images du Portugal « en révolution » sont autant le fait d'étrangers que de Portugais, le contexte de production de ces images sont assez différentes. Parmi les étrangers, il est une première catégorie qui relève du reportage journalistique dont Serge Tréfaut rencontrera quelques protagonistes dans son film *Outro País*. L'autre démarche, plus politique, relève de la dimension internationale, depuis la fin des années 60, du combat révolutionnaire. Robert Kramer, en se rendant au Portugal en 1974, poursuit la même démarche que celle qui l'a amené au Vietnam, avec d'autres membres du Newsreel, en 69. Filmer ainsi que faire circuler les films est la tâche politique que se donne un certain nombre de collectifs militants français, allemands...

Ce qui est ici à l'œuvre, à travers des intentions et des formes différentes<sup>19</sup>, est l'extraordinaire processus de fabrication de l'image d'un « autre pays ». Et, dans ce processus, la place qu'occupe celui qui filme dans la révolution- et, conséquemment, la place du spectateur. Que signifie « l'engagement » du cinéaste, dans le film, dans sa relation à l'autre? Je pense à cette scène où Glauber Rocha interviewe des lisboètes dans la rue, pressé par la foule, au corps à corps (*As armas e o Povo*). Je pense aussi à toutes ces images, ces fragments de scène où un homme, une

---

fois spectateur, acteur, meneur, mais surtout totalement engagée dans le processus révolutionnaire en cours. »

<sup>17</sup> Voir Almeida, 2007.

<sup>18</sup> « Definição de uma política cinematográfica que sirva os princípios enunciados no Programa do MFA », *Cinéfilo*, n.º34, 1/6/1974 : 15)

<sup>19</sup> Il est bien évident que l'on regroupe ici des films dont la forme, les conditions de réalisation, de production, de diffusion sont diverses et qu'il est réducteur de les rassembler sous une appellation « cinéma militant ». Je me contenterai donc, pour l'instant, de les nommer « films de la révolution », tout en les rattachant à l'histoire du cinéma militant de la fin des années 60, début 70.

femme jamais représentés au cinéma, entre deux coups de bêche, ou épuchant des pommes de terre, parlent (*A Lei da terra*). Ce degré zéro de la mise en scène, dans le quotidien, sans interrompre le rythme du travail, de la vie, nous renvoie à une sorte de virginité de la relation entre le filmeur et le filmé, comme une naïveté partagée, d'avant l'ère de la télévision et de la conscience du « pacte du film »<sup>20</sup>. Il nous rappelle aussi une temporalité propre à la période révolutionnaire, une forme d'immédiateté de l'action présente dans le discours des acteurs du PREC<sup>21</sup>.

Dans l'histoire de la rencontre du cinéma et de la politique viendra, un peu plus tard, (même si les prémisses datent de ces mêmes années 70), l'âge du film tourné par les acteurs des luttes sociales. En ce qui concerne le corpus de la révolution portugaise, on est plutôt à un moment antérieur: celui où le regard porté sur la révolution est le regard porté sur l'autre (professionnel du cinéma / ouvrier, français ou américain / portugais...). En tant que tel, il nous renvoie au moment révolutionnaire comme redéfinition (éphémère ?) des cadres sociaux, ce dont chacun de ces films est la trace. En ce sens, la portée de ces images me paraît aller bien au-delà des pièces versées au dossier de l'historien. Les images de la révolution nous invitent à la regarder sous l'angle de la relation qu'elle décrivent, de cette capacité à « être ensemble » « ici et maintenant » qui caractérise le moment révolutionnaire. Le cas Sogantal en est une expression.

## Territoires

Le corpus d'images liées à la lutte de la Sogantal comprend des photographies « amateur » (clichés pris par les ouvrières ou leurs proches) des photographies « professionnelles » (prises par un journaliste français) ; un reportage télévisé réalisé en 1974 par une coopérative de production, Cinequipa, et deux journalistes, Maria Antónia Palla et Antónia de Sousa, pour un programme intitulé « Au nom de la femme »,

---

<sup>20</sup> Michel Hoare, « Avatars du cinéma direct », *Revue documentaire*, 4<sup>e</sup> trimestre 1995. (p. 49)

<sup>21</sup> Il m'a semblé que l'ensemble des témoignages des acteurs du PREC que j'ai pu recueillir concordait sur un rapport au temps différent pendant cette période, comme l'existence était devenue soudain si riche en événements qu'il n'y avait plus de distance possible pour y mettre de l'ordre, dater, enregistrer, de sorte que la mémoire le reconstitue comme un tout, dense et désordonné.

diffusé par la télévision portugaise (RTP) ; un film militant réalisé en 1977 par une jeune Française, Ariel de Bigault, et diffusé à l'époque dans des réseaux militants.

Ces différents types d'images induisent trois « communautés » différentes, même si elles se croisent et se recoupent. Les « ouvrières de la Sogantal » tout d'abord: c'est de l'amitié entre les ouvrières, de leur union que naît la communauté des ouvrières en lutte (la camaraderie). Elles se photographient dans ces moments exceptionnels de l'occupation de l'usine sur le modèle de la photo-souvenir. Puis, les « camarades révolutionnaires » : il s'agit de la camaraderie politique qui traverse ici les frontières et conduit une jeune réalisatrice française à réaliser un film avec une caméra amateur sur les ouvrières. Enfin, la nation : la télévision (comme les organes de presse en général) dessinent une sphère publique à qui se destinent les émissions et les informations télévisuelles.<sup>22</sup>

Ces frontières sont poreuses. Faire du journalisme est aussi un acte politique, dont on se souvient avec l'émotion qu'entraînent les souvenirs de jeunesse et d'amitié (Maria Antónia Palla). Faire des images qui passeront à la télévision est une façon de « restituer ses images au peuple portugais » (Francisco Martins Rodrigues). Ariel de Bigault est conduite à faire un film politique par l'amitié qu'elle noue avec une ouvrière. Cela ne signifie pas que les différents acteurs qui *se sont rencontrés*, le temps d'un reportage ou d'un temps de vie en commun, n'aient pas eu conscience d'appartenir à des mondes différents. C'est encore Francisco Albuquerque qui en parle le plus clairement, en évoquant l'image préconçue du monde ouvrier qu'avaient deux jeunes citadins, étudiant la dramaturgie, avant de se rendre à l'usine de la Sogantal. Le voyage de l'autre côté du Tage prend une dimension mythologique. Mais d'où qu'ils viennent, le lieu de l'événement, (« c'est ici et maintenant que ça se passe », comme le résume Francisco Albuquerque<sup>23</sup>), agit comme un aimant sur les différents acteurs de la révolution et brouille la distribution des espaces sociaux « d'avant » le 25 avril.

---

<sup>22</sup> « Avant les années 80, la plupart des chaînes de télévision dans le monde étaient des chaînes publiques nationales. Le modèle commercial américain, imité au sein de la sphère d'influence américaine, faisait figure d'exception. (-) Tous les Etats partaient d'un même principe : la télévision est un media public qui a un rôle à jouer dans la représentation et la construction de la nation ». Jérôme Bourdon, in « La télévision est-elle un média global? Une perspective historique. » (Dayan & Katz, 2003)

<sup>23</sup> Entretien avec Francisco Albuquerque, Cerny, 2003. Il dit retenir de la révolution ce sentiment du « ici et maintenant ».

La mémoire des images de la Sogantal marque les « positions » (au sens militaire ou stratégique) respectives des acteurs face à l'événement. Le langage du film militant d'Ariel de Bigault saisit les ouvrières dans une grande proximité. Il est une inscription, dans la durée, d'une réalité faite de gestes et de faits banals (aller à l'usine, s'asseoir dans la cour de l'usine, se regrouper, parler...) <sup>24</sup>. Sur ces images se pose une voix off de nature didactique, qui accuse sans ambiguïté possible une visée interventionniste et pédagogique à la fois <sup>25</sup>. Si le titre de ce film, *Femmes en lutte*, résonne avec l'intitulé du programme télévisé *Au nom de la femme*, le reportage télévisé de Maria Antonia Palla et Antonia de Sousa diffère formellement. La voix off est plus suggestive que démonstratrice, le film exhibe le dispositif de plateau télé improvisé dans l'espace de l'usine, les ouvrières sont interrogées sur le registre de l'interview. Le tournage se répartit sur trois lieux: l'usine, le ministère du travail, la salle du meeting <sup>26</sup>. Les réalisatrices ont suivi les porte-parole de la lutte dans leurs parcours pour faire reconnaître leur droit à leur poste de travail, tandis qu'Ariel de Bigault a partagé leur existence quotidienne pendant environ six mois. Les deux journalistes se sont rendues à la Sogantal au moment où elles étaient sous le feu de l'actualité, après « l'opération commando » de leur patron, alors que la réalisatrice leur a rendu visite lors de leur plus grand isolement et sans doute de leur plus grande solitude.

Ces deux films, si différents soient-ils, attirent notre attention sur une caractéristique commune. Réalisés par des femmes sur d'autres femmes, ils sont portés tous deux par le désir de mettre l'accent sur l'aspect spécifiquement féminin de la lutte de la Sogantal. L'un de façon intentionnelle et explicite, en portant son propos sur la deuxième phase de la lutte, celle où les ouvrières sont en butte à l'autorité masculine (pères, maris...) pour poursuivre la lutte. L'une d'entre elles, Fernanda, est ainsi longuement interviewée sur sa « prise de conscience » de la « dimension politique de la libération de la femme ». L'autre, le reportage de MAP, saisit la problématique de la Sogantal quand elle se trouve encore sur le même front que toutes les luttes ouvrières en cours ;

---

<sup>24</sup> Il s'agit « des 'moments de cinéma', fragments, éclats, percées, passages, traces, bref, tout ce menu fretin cinématographique qui ne cesse d'échapper aux catégories bien découpées d'un « septième art » en mal de reconnaissance académique, d'une nomenclature esthétique déjà pliée à l'ordre marchand. Des films (...) qui sont comme des jardins à l'abandon, décousus et rapiécés, jamais vraiment emballés, jamais finis. » (Comolli, 2001).

<sup>25</sup> Sur la typologie du cinéma militant, voir Tanguy Perron, 1995.

<sup>26</sup> Plus une interview d'un avocat visant à apporter un éclairage extérieur sur la situation.

c'est cependant comme figure féminine que la jeune ouvrière à la tribune surgit comme emblème de la révolution.

Maria Antónia Palla se souvient de cette séquence comme d'une prise de parole inouïe, *inimaginable*<sup>27</sup>. Un petit événement, en soi, qui vaut pour le grand événement, ce qui s'est passé pendant la révolution portugaise. Or le discours de Prazeres constitue une triple métonymie. La jeune fille parle au nom des ouvrières de la Sogantal, sa personne vaut pour un collectif. Le public présent dans la salle vaut, lui, pour tous les camarades en marche vers la révolution. Enfin, le spectateur lambda vaut pour le Portugal (c'est la signification d'une chaîne nationale). On peut donc entendre le mot emblème de deux façons. Pour les militants révolutionnaires de l'époque, la jeune fille est une image. Elle est l'image de l'ouvrière qui se révolte. Ils ont besoin d'elle et peut-être (comme certaines de ses collègues) aura-t-elle plus tard le sentiment d'avoir été un instrument au service d'une lutte pour le pouvoir. Mais une fois qu'elle est passée à l'écran, son image signifie bien autre chose : elle est la trace de l'existence d'un espace d'interlocution, où, actrice anonyme d'un recoin du Portugal, elle s'est trouvée face non seulement à des centaines de personnes, identifiables, visibles, mais aussi à une masse de spectateurs potentiels.

### **Les images introduisent un tiers dans ma relation avec l'«autre»**

Une jeune ouvrière de Montijo dans le Palais des Sports de Lisbonne, plein à craquer : la scène a été filmée puis montée comme séquence finale, comme acmé du drame d'un film qui raconte l'avenir incertain d'un poignée de jeunes ouvrières en lutte pour la défense de leur emploi<sup>28</sup>. Je dois distinguer les paroles et l'attitude de Prazeres de la façon dont on veut me les faire percevoir. Autrement dit, si cette scène de meeting est une source précieuse et privilégiée pour la connaissance de la révolution, elle complexifie et démultiplie mon rapport à « l'autre » censé « m'informer » sur ce passé.

---

<sup>27</sup> Entretien avec Maria Antónia Palla en octobre 2001.

<sup>28</sup> Ainsi Eduarda Dionísio, qui était présente dans ce meeting, n'a aucun souvenir de l'intervention de Prazeres.

Je peux, grâce aux entretiens réalisés par ses collègues et à d'autres archives, en savoir un peu plus sur Prazeres. En 1974, cette jeune ouvrière était encore considérée comme « mineure » et par son patron, et par ses parents ; elle n'avait jamais quitté le quartier de Bela Vista, à Montijo, où vivait sa famille et ses amies qui étaient aussi ses collègues à l'usine. Prazeres avait quatorze ans quand elle embaucha, en 1968, à l'ouverture de la Sogantal (on y fabriquait alors des gants). Il existe une photographie d'elle, très jeune, dans la cour de l'usine. Elle est habillée comme une écolière et tient la main d'une collègue, au même visage d'enfant. A l'époque, lorsqu'elles s'échappaient de l'usine, c'était pour courir dans les champs aux alentours, pour jouer ; ou encore aller au bal de la *matinée* et écrire le nom de son amoureux sur l'écorce des arbres, le long de la route. Au travail, Prazeres avait la réputation d'être sérieuse et de ne pas se faire remarquer<sup>29</sup>.

Je regarde maintenant la séquence du meeting en compagnie d'anciennes camarades de Prazeres. Celles-ci se taisent, (l'une d'entre elle dit « avoir des frissons »), lorsque la caméra fait son entrée dans cette salle et qu'on aperçoit au loin la silhouette de la jeune femme. Elles rient lorsque celle-ci se perd dans les pages de son discours. Ma perception des images s'enrichit de leurs réactions. Je vois la foule, et je suis impressionnée. Je vois une jeune femme seule face à cette foule. Elle n'est pas assurée, elle n'a pas l'habitude, elle n'est pas oratrice, mais elle parle d'un air sérieux. Ce qu'elle dit est sans surprise. Il y entre du jargon de l'époque. C'est un discours, il a été écrit, elle le lit, il est plein de formules. Mais il y a un décalage entre la facture des mots et sa propre force de conviction. A cette foule elle demande un soutien. Elle sait que la lutte de la Sogantal n'est rien sans le secours des autres. C'est aussi à nous qu'elle s'adresse.

Face aux images, il est indéniable que les anciennes ouvrières et moi partageons le même temps. Le film nous donne une égalité de statut – le statut du spectateur. Les positions respectives du chercheur et de l'informateur en sont perturbées.<sup>30</sup> En l'occurrence, il n'y a pas, d'un

---

<sup>29</sup> Je croise ici les évocations faites par Fernanda et Zélia.

<sup>30</sup> Les conséquences de cette implication sont grandes, si on veut bien suivre Johannes Fabian dans le développement de son raisonnement sur l'allochronie de l'anthropologie : sur la construction d'un Autre pris dans un Temps séparé de celui du chercheur. « Le Temps est impliqué dans toute relation liant le discours anthropologique et ses référents. Le référent commun à diverses sous-disciplines de l'anthropologie n'est pas à proprement parler un objet, ou une classes d'objets, mais une relation. » « Nous pensons que la recherche empirique ne peut être fructueuse que si le chercheur et l'objet de sa recherche partagent le même Temps. Ce n'est qu'en tant que praxis communicative que

côté, un monde inconnu où chacun des acteurs aurait une connaissance que je n'ai pas, et que je cherche à obtenir à travers leur parole ; mais plutôt quelque chose de connu, de visible, d'accessible avec lequel nous entretenons une relation particulière. Les informateurs m'aident certes à décrypter ces images en m'éclairant sur des aspects référentiels qui m'échappent. Mais, surtout, les mots et les attitudes des anciennes ouvrières face aux images de leur lutte me raconte quelque chose de la mémoire de chacune : sa distance vis-à-vis de l'événement, la nature de sa relation au passé.

Lorsque nous revoyons la scène, nous savons que la lutte a été perdue. Nous savons que les ouvrières n'ont pas pu survivre, isolées, oubliées. Que leur collectif s'est dispersé. Le présent du film, que nous «revivons» d'une certaine façon, a été un moment de suspens. Personne ne savait de quoi serait fait le lendemain. C'était un présent tendu vers le futur, qui contenait le futur comme projet. Au moment de la réalisation du film, personne ne pouvait prédire quel serait l'avenir de l'usine et de ses ouvrières (ni de la révolution). Les images sont la trace de leur espoir.

Quant au commentaire immédiat de nombreuses anciennes ouvrières, si laconique soit-il, il exprime le sentiment de la perte : « tout ça pour rien », « ça n'a rien donné », etc. Et devant les photos de l'usine détruite et vandalisée, Alda commente : « Cela aurait pu se passer autrement »<sup>31</sup>.

## Contours

Si j'avais fondé mon étude de terrain sur ma relation avec le petit groupe des anciennes ouvrières, habitant encore la région de Montijo, l'importance qu'ont pris les images de la lutte ont peu à peu remis en question la délimitation de ce « terrain ».

Plus qu'une « extension » géographique, le terrain subit un déracinement. Mouvant, il n'a pas d'ancrage géographique. J'ai par exemple retrouvé des traces de la lutte de la Sogantal en France, par exemple avec Ariel de Bigault, qui avait filmé les ouvrières en 1976, et qui réside aujourd'hui à Paris<sup>32</sup>. J'ai pu rencontrer Ariel de Bigault parce que celle-ci est devenue

---

l'ethnographie apporte la promesse de livrer une connaissance nouvelle sur une autre culture » (Fabian, 2006 (1983))

<sup>31</sup> « Podia ter sido diferente » (Alda, février 2006).

<sup>32</sup> Ariel de Bigault a vécu près de dix ans au Portugal, où elle est arrivée au moment de la révolution, comme bon nombre d'étrangers attirés par les événements en cours. Elle

cinéaste documentariste et qu'elle a continué à travailler en lien avec la « communauté lusophone ». Mais je ne savais pas si elle avait conservé des images de la Sogantal. Elle-même n'a retrouvé qu'une copie du film, une bobine de super 8 qui avait été rangée dans la cave et qu'elle n'avait jamais ressortie depuis 1977. Elle m'a invitée à confirmer avec elle qu'il s'agissait bien des ouvrières que je connaissais. Je me suis donc trouvée, dans un appartement parisien, face au visage de Fernanda, que je n'avais jamais rencontrée qu'à Montijo où elle habite. J'ai ensuite retrouvé ce même visage, ou plutôt, une autre image de ce visage, à Cerny, chez Francisco Albuquerque, metteur en scène de la pièce de théâtre représentée par les ouvrières<sup>33</sup>. C'était une photographie de Fernanda prise lors d'un meeting féministe en Allemagne. Non seulement la mémoire de la lutte était disséminée, mais l'histoire de ses protagonistes elle-même ne pouvait être circonscrite dans l'espace usine/Montijo (lieu de travail et habitat).

D'autre part, la mémoire de la lutte est elle-même un objet en devenir. Je suis partie à la recherche d'une mémoire à inventorier, en l'état. Elle aurait été tissée des récits et des documents recueillis. Or certains acteurs se saisissent de la rencontre pour accomplir quelque chose. Ainsi Francisco Albuquerque, après m'avoir accordé deux entretiens, en 2003, me confie toutes les photographies qu'il possède de la Sogantal et me charge de les remettre à l'une des anciennes ouvrières (Fernanda). En même temps qu'il fait ce geste avec lequel il sort définitivement de la « communauté » des sympathisants de la lutte de la Sogantal, il crée et dédie un site « aux ouvrières de la Sogantal ». Celui-ci est signé « Xico », le surnom par lequel elles l'ont connu à l'époque. Si le « terrain » était mouvant dans le sens de son extension géographique, il est également en évolution dans le temps.

---

travaillait dans le spectacle vivant et vivait à Lisbonne, lorsqu'elle a rencontré une des porte-parole de la lutte. Après le 11 novembre 1975, alors que plus personne n'allait rendre visite aux ouvrières à la Sogantal, elle a vécu six mois à leurs côtés, pour « donner un coup de main », et elle les a filmées avec une caméra super 8. Ces images iront rejoindre d'autres images tournées dans l'Alentejo et décrivant les conditions de vie des femmes portugaises et leurs luttes menées dans cette période suivant le PREC.

<sup>33</sup> Francisco Albuquerque était étudiant (en dramaturgie) lorsqu'a eu lieu le 25 avril. Il a rejoint les services du ministère de la culture. Il présente Ramiro Correia comme son maître. Membre du Movimento Esquerda Socialista (MES). Avec Vítor Esteves, qui est un ami d'enfance, il se rend à la Sogantal où il écrira et mettra en scène une pièce de théâtre qui raconte la lutte des ouvrières. Celles-ci joueront leur propre rôle dans les arènes de Montijo, en août 1975, lors de la fête d'anniversaire de la lutte de la Sogantal.

Enfin, je voudrais poser la question de la relation du chercheur à l'autre qu'est son informateur. Lorsque Mary Des Chene (Des Chene, 1997) envisage de traiter les archives comme des interlocuteurs, ceux qui ne peuvent plus parler, elle les envisage aux côtés ou en l'absence de ceux qui peuvent parler aujourd'hui. En revanche, dans le cas de la lutte de la Sogantal, nombre de mes interlocutrices sont celles que je retrouve dans les images. Quant à Prazeres, celle du meeting, je n'ai pas fait d'effort démesuré pour la retrouver. A ses côtés, il y avait Fernanda, autre porte-parole de la lutte, que je connaissais et qui apparaissait dans les deux films que j'avais retrouvés, à chaque fois comme « *corps parlant* », pour reprendre l'expression de J.-L. Comolli. Il y a quelque chose de difficile à aborder et de troublant dans cette confrontation. Qui est mon interlocutrice? Fernanda que je pouvais rencontrer au café à côté de chez moi ou cette image d'elle, parfaitement reconnaissable et pourtant venue « d'un autre monde », et qui me parlait aussi? Que devient le sujet de la parole?

C'est aussi, au fil des rencontres et des déconvenues, ma place d'« observatrice » qui a été bousculée. Je me suis présentée aux anciennes ouvrières, porteuse de documents, d'images, d'une connaissance que j'avais de leur passé. Je me suis retrouvée, sans en avoir eu clairement conscience, à faire un pont entre passé et présent, à effectuer des rapprochements entre des protagonistes qui ne se rencontraient plus depuis des années. Des liens se sont raffermis depuis ce travail d'enquête. D'autres se sont définitivement délités. Je ne me suis jamais sentie étrangère à l'objet que j'étais venue étudier mais au contraire impliquée, tout en restant en lisière, dans un entre-deux, dans les interstices de cette communauté disparue dont je voulais dessiner une image.

### **La mémoire comme *praxis***

La mémoire de la lutte de la Sogantal ne réside pas dans tel ou tel document, tel ou tel discours, mais doit être appréhendée comme un ensemble de pratiques. Je propose d'en envisager trois aspects, comme autant de pistes de réflexion.

En premier lieu, j'aimerais envisager tout ce qui touche, dans le comportement des acteurs, à la mémoire comme *construction*. Dans un contexte où la mémoire collective de la lutte n'est pas portée par la

mémoire sociale du Portugal<sup>34</sup>, chacun des acteurs est actif dans la construction d'une mémoire individuelle. La mémoire nous intéresse ici non en tant que phénomène psychologique, mais comme intention, comme projet. Ainsi le fait de ne «rien garder» (Ausenda) est-il constitutif de cette mémoire collective: «Dans mon quotidien je n'y pense jamais. Je ne me rappelle pas « ça ». Je coupe.»<sup>35</sup>

Il y a en quelque sorte « mémoire de la rupture » qu'a constitué une telle période historique. Ausenda est une de celles qui vit le plus intensément la perte des espoirs du changement politique. C'est elle qui est le plus en continuité avec son passé d'un point de vue de l'implication dans la vie sociale et politique.

A contrario, Fernanda, qui a rompu tout lien avec le syndicalisme et la politique, et dont l'activité professionnelle s'est elle-même réduite au réseau de la famille et du voisinage, est soucieuse de la conservation et de la transmission de la mémoire de « sa » lutte, comme il lui échappe. Elle s'est en quelque sorte autodésignée comme dépositaire de cette mémoire et ce positionnement est légitimé par le comportement des autres (on lui délègue la parole, on lui remet des documents), en continuité avec son rôle d'hier. Ce qu'il lui importe, c'est que ses petits-enfants «sachent». La construction de la mémoire de la lutte prend donc la forme d'un repli sur la cellule familiale.

En second lieu, appréhender la nature de la mémoire des images me permet de poser la question de la *mémoire comme fiction*. Je ne prendrai qu'un exemple ici, celui des photographies réalisées par les ouvrières ou leurs proches. Dans l'analyse que fait André Rouillé de la photographie de famille, celle-ci est caractérisée par la proximité entre l'opérateur et ses modèles, d'où son caractère dialogique fondamental. Elle privilégie l'expression au détriment de la qualité technique de l'image. Elle est accrochée dans un lieu privilégié de la maison ou dans un album : elle ne décrit pas mais plutôt exprime la fiction de bonheur et de cohésion de la famille. L'ensemble de ces images, sa «succession diégétique» est le « point de rencontre des individus avec leur propre image et celles de leurs proches » (Rouillé, 2005). Or une des caractéristiques des

---

<sup>34</sup> Cf. Godinho (2001): « A memória colectiva, grupal, e a memória social, geral, merecem uma atenção especial, nomeadamente nas suas inter-relações. Na multiplicidade de memórias colectivas de uma sociedade, a rememoração dos momentos de luta, por pôr em causa os mecanismos de continuidade en enformar a ruptura, é particularmente guetizada, reenviada para o opróbio de opções políticas desenquadradas. » (p.4)

<sup>35</sup> Ausenda, février 2006.

photographies de l'occupation est d'apparaître aux côtés des photographies de famille. Proximité du support et du format, proximité du lieu de conservation... Les clichés de l'occupation de l'usine s'insèrent dans une « succession diégétique » qui est celle des moments forts de la vie familiale, et qui construisent une fiction (heureuse). En tant que telles, elles produisent une tension entre un discours (qui exprime la nostalgie, l'amertume, la déception, ou le ressentiment) et une pratique. Ce qu'elles désignent occupe l'espace d'un non-dit.

Enfin, l'ensemble des observations faites sur le terrain me conduit à envisager la *mémoire comme actualisation*. La mémoire des images n'existe pas en soi, elle existe en tant qu'elle est actualisée par le(s) spectateur(s). Elle s'inscrit elle aussi dans un « ici et maintenant ». Un petit groupe d'anciennes ouvrières ayant manifesté le désir de voir ensemble le film *O caso Sogantal*, j'ai organisé une projection au domicile de l'une d'entre elles. J'ai été frappée d'avoir eu l'impression de ressentir quasiment la même chose au moment de la séquence de la jeune fille : « les frissons ». J'ai pu alors imaginer que je suis à même de décrire, sur la base d'une expérience partagée, la nature de cette mémoire collective (en l'occurrence, la mélancolie). Pour moi, cette double rupture, avec un passé révolu et avec une scène publique, est vécue dans la tristesse ou le silence. La notion de mémoire privée est alors connotée négativement. Si, au contraire, je prends note d'un comportement différent de celui auquel je m'attends, inconsciemment, ma perception change radicalement.

L'une des anciennes ouvrières, Zélia, n'a pas voulu regarder le film avec les autres mais m'en a demandé une copie. Elle a invité sa famille à se réunir, après le déjeuner dominical, pour regarder le même film, qui a été diffusé à la télévision portugaise en 1975. Zélia n'y apparaît qu'une fois, furtivement. Elle me raconte le visionnage en famille et me dit avoir passé un bon moment. L'usage privé de la mémoire des images peut s'entendre comme une façon de réactiver ce qui se jouait déjà alors, au moment de la plus large publicité de la Sogantal : à savoir le mouvement de superposition de trois sphères distinctes, familiale ou « communautaire », politique, et médiatique. Aujourd'hui, regarder ces images en famille met sur le même plan le film qui raconte la lutte et le film qui raconte les dernières vacances. Cela signifie aussi que la jeune ouvrière qui parle à la tribune y est tout à fait à sa place, ne nous surprenant pas davantage que si elle prenait un bain de mer. Dans l'ordre des images, c'est égal ; et dans l'ordre des choses, c'est peut-être, pour ceux qui sont devant la télévision, moins étonnant que pour

l'anthropologue. L'anthropologue «sait» qu'il n'est pas « normal » qu'une ouvrière monte à la tribune. Or cette connaissance-là n'est-elle pas de celles qui empêcheraient d'y accéder ?

## BIBLIOGRAPHIE

A VV, 1997, « Movimentos sociais », *Arquivos da Memória*, Centro de Etnologia Portuguesa, Lisboa.

AA VV, 2002, « Portugal 1974-1976, Processo revolucionário em curso », *Arquivos da Memória*, Centro de Etnologia Portuguesa, Lisboa.

ALMEIDA, Sónia Vespeira de, 2007, *A ruralidade no processo de transição para a democracia em Portugal*, tese de doutoramento em antropologia social, ISCTE.

BENJAMIN, Walter, 2000, *Œuvres*, Paris, Gallimard.

BIET, Christian et NEVEUX, Olivier (dir), 2007, *Une histoire du spectacle militant (Théâtre et cinéma militants 1966-1981)*, L'entretemps éditions, Vic-la-Gardiole.

BOURDIEU, Pierre, 1965, *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit

BENSA, Alban et FASSIN, Eric, 2002, « Les sciences sociales face à l'événement », *Terrain*, n°38, Mars 2002

CERTEAU, Michel de, 1990, *L'invention du quotidien*, Paris : Gallimard (Folio).

CHENE, Mary des, 1997, « Locating the Past », in GUPTA, Ahkil ; FERGUSON, James edds. *Anthropological Locations , Boundaries and Grounds of a Field Science*, Londres, University of California Press.

COMMOLLI, Jean-Louis et all., 2001, *Les années pop. Cinéma et politique, 1956-1970*. Paris : Centre Georges Pompidou.

COSTA, José Filipe, 2002, *O cinema ao poder ! A revolução do 25 de Abril e as políticas de cinema entre 1974 e 1976, os grupos, as instituições, experiências e projectos*, Lisboa, Hugin.

DANEY, Serge, 1996, *La rampe*, Paris : Cahiers du cinéma – Gallimard.

DAYAN D., KATZ, E. (dir.), 2003, *Télévision, mémoire et identités nationales*, Paris, INA, L'Harmattan.

- DIONÍSIO, *Eduarda*, *Títulos, Acções e Obrigações* (A cultura em Portugal, 1974-1994), Lisboa, Ed. Salamandra.
- FABIAN, Johannes, 2006, *Le Temps et les Autres, Comment l'anthropologie construit son objet*, Anarchisis, Toulouse (*Time and the Other. How Anthropology makes its object*, 1983)
- FARGE, Arlette, 1989, *Le Goût de l'archive*, Paris, Le Seuil.
- FERRO, Marc, 1977, *Cinéma et histoire*, Paris, Editions Denoël/Gonthier.
- FONSECA e COSTA, Luís GALVÃO, « Definição de uma política cinematográfica que sirva os princípios enunciados no programa do MFA. », *Cinéfilo*, n.º34, 1 /6 /1974.
- GEADA, Eduardo, « Por um cinema livre », *Vida mundial*, 10/5/1974.
- GODINHO, Paula, 2000, *Memórias da resistência no Sul*, Couço, 1958-1962, Oeiras, Celta ed.
- HALBWACHS, Maurice : *La mémoire collective*, Paris, PUF, 1997 (1950).  
- , 1952, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris : Presses Universitaires de France.
- HENNEBELLE, Guy, « Cinéma militant », *Cinéma d'aujourd'hui*, mars-avril 1976.
- HOARE, Michel, « Avatars du cinéma direct », *Revue documentaire*, 4<sup>e</sup> trimestre 1995.
- PERRON, Tanguy, 1995, « Sur le cinéma militant », in *Cinéma, histoire et société*, coord. par Mohamed Dahane, Université Mohamed V, Rabat
- POIVERT, Michel, 2007, « L'événement come expérience », dans *L'événement, les images comme acteurs de l'histoire*, Editions Hazan / Editions du Jeu de Paume, Paris, 2007.
- ROUILLE, André, 2005, *La photographie*, Paris, Gallimard, Folio Essais
- SANTOS, Boaventura de Sousa, 1994, « A crise do Estado e a aliança Povo/MFA em 1974-1975 », Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian
- TAVARES, Manuela, 1999 « Romper o cerco », *História*, n.º13, Abril 1999.
- ZONABEND, Françoise, 1980, *La mémoire longue*, Paris, PUF.

## FILMOGRAPHIE

(à titre indicatif et non exhaustif)

*Bom povo português*, Rui Simões, 135 minutes, prod. Virver, 1980.

*Setúbal ville rouge*, Daniel Edinger, 1976, dist. Iskra.

*As Armas e o Povo*, Sindicato dos Trabalhadores da Produção de Cinema e Televisão, 78 minutes, couleur, 1975.

*A lei da terra*, Alberto Seixas Santos, Acácio de Almeida, Fernando Belo, Joaquim Furtado, José Luís Carvalhosa, Leonel Efe, Lía Gama, Paula Porru, Serras Gago, Solveig Nordlund, Teresa Caldas, Produção : Grupo zero, 1977, 67 minutes.

*Torre Bela*, Thomas Hartlan, 1977, 82 minutes, produção Era Nova.

*Scenes from the Class Struggle in Portugal / Cenes da luta de classe em Portugal*, Robert Kramer, USA-Portugal, 1977, 16mm, couleurs, 89 minutes.

*Continuar a viver (Os Índios da meia praia)*, Antonio da Cunha Telles, 108 minutes, 1976

*Portugal : le peuple prend la parole*, réal. Luis Auguste, Manuela Dos Santos et Alain Labrousse, super 8, 48 minutes, 1975

*República*, réal. Alain Labrousse, super 8, 10 minutes

*Fátima 1975, le Portugal à genoux*, réal. J. Lassaque et G. Trevinec, super 8, 25 minutes

*Viva Portugal*, réal. Malte Rauch, Christiane Gerhards, Samuel Schirmbech (et Serge July), 16mm, 110 minutes

*Já (maintenant)*, réal. Kinopravda, 90 minutes, super 8

*Radio-rennaissance au service de la classe ouvrière*, super 8, 15 minutes

*Ebauche d'un Portugal*, réal. Pierre Samson et Caroline Ritterner, 16mm, 28 minutes

*On occupe, on contrôle*, super 8, noir et blanc, 40 minutes

*Les murs d'une révolution*, réal. J.-P. Delkiss, Musique : José Afonso et Luis Celia. 8 minutes, 35mm

*Maïs vert*, réal. collective, 16mm, 59 minutes (distribué par Iskra)

*Un anniversaire*, réal. E.Serra, 16mm, couleur, 23 minutes

*Portugal 25 abril*, réal. Jacques Gometts, 1974, 16mm, noir et blanc, 55 minutes. Version française et portugaise.

*Outro país*, Sérgio Tréfaut, 1999, 70 minutes, SP Filmes

## **SOURCES**

*O caso Sogantal*, Maria Antónia Palla, Antónia de Sousa, noir et blanc, prod. Cinequipa, Rádio Televisão Portugal, 1975.

*Mulheres em luta*, Ariel de Bigault, couleur, autoproduction, 1977.