

La vie mystérieuse du cinéaste français Jean Noël Pascal-Angot et de sa société de production de cinéma franco-belge aux colonies portugaises (1960-1974)¹

The mysterious life of French filmmaker Jean Noël Pascal-Angot and his Franco-Belgian production company (1960-1974)

Alexandre Ramos
Universidade de Évora, CIDEHUS
aramos@uevora.pt
<http://orcid.org/0000-0003-3872-5536>

Texte reçu le / Text submitted on: 21/03/2023

Texto aprovado le / Text approved on: 15/04/2024

Abstract

The French director Jean Noël Pascal-Angot, through his Franco-Belgian company International Audio Vision, was very active in the production of propaganda films in Portugal and its colonies in the 1960s and 1970s. For decades, however, a mystery surrounded his career and life before and after his time in Portugal. This article presents a detailed analysis of his biography, his professional activities and how his Franco-Belgian teams worked in the Portuguese colonies. This research aims to provide a detailed source of information for more analytical and critical studies of Pascal-Angot's work, and of European colonial propaganda cinema in general.

Keywords: Jean Noël Pascal-Angot; History of Franco-Belgian cinema; Colonialism; Portuguese colonial propaganda; Portuguese Africa.

Résumé

Le réalisateur français Jean Noël Pascal-Angot a développé une activité importante de production de cinéma de propagande au Portugal et dans ses colonies pendant les décennies de 1960 et 1970, au travers de son société franco-belge International Audio Vision. Cependant, son parcours professionnel et de vie avant et après son séjour au Portugal resta un mystère pendant des décennies. Cet article contient une analyse détaillée de sa biographie, de son activité professionnelle et des travaux de ses équipes franco-belges dans les colonies portugaises. Cette recherche vise à contribuer, avec une source d'information détaillée, pour des études plus analytiques et critiques sur l'œuvre de Pascal-Angot, en particulier, et sur le cinéma de propagande colonial européen, en général.

Mots-clés : Jean Noël Pascal-Angot ; Histoire du Cinéma franco-belge ; Colonialisme ; Propagande Coloniale portugaise ; Afrique portugaise.

¹ Ce travail est financé par des fonds nationaux par la Fondation pour la science et la technologie, dans le cadre du projet UIDB/00057/2020.

Introduction

Le cinéma colonial est une source d'information sur l'expansionnisme européen et l'histoire des nouveaux États indépendants. Ce genre cinématographique a été absent, à tant qu'objet d'étude et source d'information, de la plupart des productions académiques sur les études coloniales jusqu'aux années 1980. La cinématographie coloniale a ensuite progressivement été étudiée, ce mouvement s'est opéré à des rythmes différents dans les cercles académiques des anciennes métropoles européennes. Des auteurs tels que Francis Ramirez et Christian Rolot ont mené le mouvement et ont conclu que l'analyse et l'étude des films coloniaux ont bénéficié positivement de la distance temporelle qui a suivi les processus complexes d'indépendance.

Cette distance a permis l'émergence de lectures plus approfondies au fil du temps et les documents coloniaux classés comme simple propagande après la décolonisation ont été relus pour identifier leur valeur hypothétique en tant que source d'information pour l'histoire¹. Il a donc été conclu que les films coloniaux ont une valeur documentaire, tant pour les images que pour le contexte dans lequel elles s'inscrivent².

En effet, à partir du milieu des années 2010, les études sur le cinéma colonial se sont encore plus diversifiées et, parallèlement, les chercheurs ont, entre autres, cherché à comprendre leurs publics. Dans ce contexte, on peut citer, par exemple, les travaux de Keyan G. Tomaselli³, James Burns⁴ et Odile Goerg⁵. Ainsi, leurs études visaient à comprendre, entre autres : les lieux où les films étaient projetés et à qui ; et dans quelle mesure le cinéma, en particulier les longs métrages, reflétait les peurs et les désirs de la puissance coloniale. Ces études ont montré, par exemple : (1) que le contexte géopolitique de l'après Seconde Guerre mondiale a modifié le récit colonial présent dans les films, puisque les documentaires coloniaux ont commencé à se concentrer essentiellement sur le progrès socio-économique des populations et (2) qu'à partir des années 1950,

¹ Francis Ramirez e Christian Rolot, *Histoire du cinéma colonial au Zaïre, au Rwanda et au Burundi*, Tervuren, Musée Royale de l'Afrique centrale, 1985, p. 7.

² Marc Ferro, *Cinema and History*, Detroit, Wayne State University Press, 1988.

³ Keyan Tomaselli, *The Cinema of Apartheid: Race and Class in South African Film*, London, Routledge, 2013.

⁴ James McDonald Burns, *Flickering Shadows: Cinema and Identity in Colonial Zimbabwe*, Ohio, University Press, 2002; James Burns, "The African Bioscope – Movie House Culture in British Colonial Africa", *Afrique histoire* 5, 1 (2006), p. 65-80.

⁵ Odile Goerg, *Fantômas sous les Tropiques. Aller au Cinéma en Afrique Coloniale*, Paris, Vendémiaire, 2015; Odile Goerg, *Tropical Dream Palaces: Cinema in Colonial West Africa*, London, C Hurst & Co Publishers Ltd, 2019.

la censure a cherché à supprimer les contenus explicitement racistes, révélant que les autorités coloniales ne considéraient plus le public africain comme un public purement passif⁶.

Malgré l'importance de ces études, comme l'a noté Guido Convents dans sa monographie *A la recherche des images oubliées : Préhistoire du cinéma en Afrique, 1897-1918*⁷, les études sur le cinéma colonial ont eu tendance à se concentrer principalement sur les anciennes colonies britanniques et françaises. Par conséquent, les productions cinématographiques coloniales portugaises et autres ont été négligées.

Entre 1898 et 1975, des centaines de films ont été réalisés dans les colonies portugaises (Angola, Cap-Vert, Guinée-Bissau, Mozambique, São Tomé et Príncipe, Macao, Timor et l'État portugais de l'Inde) ont enregistré un grand variété d'aspects : les événements politiques, le développement agglomérations urbaines, la construction de grands ouvrages publics, l'évolution de la politique coloniale portugaise, les activités sportives et de loisirs, et de nombreux autres aspects de la vie urbaine et rurale, tels que la composition ethnique et religieuse de la population.

Le fait que l'étude du cinéma colonial portugais ait été négligée a entraîné des conséquences importantes. Un exemple évident est la monographie de Manthia Diawara, *African Cinema : Politics & Culture*⁸, dans laquelle l'auteur affirme – sans indication bibliographique – que la production cinématographique portugaise dans les colonies portugaises se limitait à la production mensuelle de films d'actualités de propagande et de films pornographiques pour le marché sud-africain. Les conclusions de Manthia Diawara ont eu et continuent d'avoir un impact important, surtout parce qu'il a été l'un des premiers auteurs anglophones à écrire sur le cinéma colonial portugais. Cela ne tient pas compte de tous les films d'actualité, documentaires et longs métrages produits par des sociétés locales sans, dans la plupart des cas, de financement public⁹. L'influence des études de Diawara aide à comprendre pourquoi l'article sur le cinéma africain dans l'*Oxford Encyclopedia of African Thought*¹⁰ mentionne

⁶ Alexandre Ramos, "Luanda e Sua Gente, Cidade Feiticeira: Representations of an Eternal Empire", *Canadian Journal of History* 56, 2 (2021), p. 112, <https://doi.org/10.3138/cjh-56-2-2021-0029>.

⁷ Guido Convents, *A la recherche des images oubliées: Préhistoire du cinéma en Afrique, 1897-1918*, Bruxelles, OCIC, 1986.

⁸ Manthia Diawara, *African Cinema: Politics & Culture*, Indiana University Press, 1992.

⁹ António Melo Pereira voir Alexandre Ramos e Paulo Miguel Martins, *Biografias do Cinema Colonial: Moçambique (1951-1975)*, Évora, Publicações do Cidehus, 2023, <http://books.openedition.org/cidehus/20781>.

¹⁰ Francis Abiola Irele e Biodun Jeyifo, *The Oxford Encyclopedia of African Thought*, vol. 1, Oxford, Oxford Univ. Press, 2010.

que la production cinématographique en Afrique lusophone est unique en ce sens que les Portugais ont limité leur production à des actualités mensuelles de propagande coloniale et à des films pour adultes. Ces conclusions, en part, sont le résultat que la plupart des études sur ce sujet sont publiées principalement en portugais, à quelques exceptions près¹¹.

La littérature en portugais sur le cinéma réalisé dans les colonies portugaises permet d'écarter les conclusions publiées par Manthia Diawara. Soulignons, par exemple, les importants travaux publiés au cours des deux dernières décennies par les chercheurs portugais comme Maria do Carmo Piçarra¹², Paulo Cunha¹³ ou l'auteur belge Guido Convents¹⁴, qui démontrent que la production de films sur les colonies portugaises ne s'est pas limitée à quelques éditions de films d'actualité et qu'il y a eu une diversification et une croissance progressives des productions cinématographiques après la Deuxième Guerre mondiale.

Cet article analyse la relation entre le cinéma et le colonialisme européen, en particulier le colonialisme portugais, en étudiant le réalisateur Jean Noël Pascal-Angot, qui a travaillé au Portugal et dans ses colonies entre 1966 et 1974. Après avoir décrit le contexte politique de cette période historique, nous explorerons la biographie et le parcours professionnel de ce réalisateur et montrerons ainsi comment il est parvenu à signer plusieurs contrats avec l'État portugais.

Le contexte politique du colonialisme portugais entre 1951 et 1974

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, l'État portugais a ressenti le besoin de réinventer son empire afin de se présenter comme une nation pluricontinentale culturellement unique - se démarquant des autres systèmes

¹¹ Par exemple: Alexandre Ramos, "Portuguese and Belgian Colonial Cinema, the filmography of two small big countries in Africa", *Cahiers d'études africaines*, 239 (2020), p. 563-91, <https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.31643>; Patrícia Ferraz de Matos, *The Colours of the Empire: Racialized Representations during Portuguese Colonialism*, Oxford, Berghahn Books, 2013; Maria do Carmo Piçarra e Teresa Castro, *(Re)Imagining African Independence*, Oxford, Peter Lang, 2017, <https://www.peterlang.com/document/1113224>.

¹² e.g., Maria do Carmo Piçarra e Jorge António (eds.), *Angola: o nascimento de uma nação*, Lisboa, Guerra e Paz, 2013; Maria do Carmo Piçarra, *Azuis ultramarinos: propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo*, Lisboa, Edições 70, 2015.

¹³ e.g., Paulo Cunha, "Guerra Colonial e Colonialismo no Cinema Português", *Estudos do Séc. XX – Colonialismo, Anticolonialismo e Identidades Nacionais*, 3 (2003), p. 185-208.

¹⁴ Guido Convents, *Imagens & Realidade: Os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual: uma história político-cultural do Moçambique colonial até à República de Moçambique (1896-2010)*, Mozambique, Dockanema, 2011.

coloniaux européens. La prise de conscience de ce problème par les élites politiques de l'Estado Novo, mais aussi par les groupes d'opposition au régime, avant même 1945, préconise de remplacer les formules juridiques et institutionnelles de l'Acte colonial de 1930¹⁵ par d'autres plus conformes à l'esprit des temps à venir : on suggère notamment d'utiliser le concept de "provinces d'outre-mer", en éliminant ceux de "colonie" et "d'Empire"¹⁶.

Cependant, ce n'est qu'avec la révision constitutionnelle de 1951 que des changements fondamentaux ont été apportés afin d'adapter le discours officiel aux vents du changement. Cette démarche politique et culturelle visait à rejeter les ingérences extérieures, notamment celles de l'ONU, et à calmer les revendications au sein même de l'Empire, en mettant l'accent sur celles des élites de Goa¹⁷.

En 1950, des modifications de l'Acte colonial de 1930 ont été esquissées en vue de créer une politique organique de l'outre-mer, qui s'est exprimée dans la révision constitutionnelle de 1951 qu'était, en part une déclaration politique contre les pressions politiques et sociales sur la possibilité d'une autonomie ou d'une indépendance progressive pour les colonies portugaises. En 1959, lorsque le secrétaire général des Nations Unies a demandé si le Portugal administrait des territoires visés par l'article 73 de la Charte des Nations unies, le gouvernement portugais a répondu qu'il n'avait pas de "colonies", mais des "provinces" et qu'il n'était donc pas un État colonisateur¹⁸.

Le maintien de l'intégrité territoriale de l'Empire portugais a été, d'une part, mis à profit par le régime pour réitérer la légitimation du cas unique du colonialisme portugais, il a, d'autre part, attiré de plus en plus l'attention de la communauté internationale, surtout après l'adhésion du Portugal à l'ONU en 1955. Dans les années 1960, le siège de la souveraineté coloniale portugaise s'est intensifié avec l'entrée à l'ONU des nouveaux pays africains et asiatiques. Parallèlement à l'augmentation de la pression internationale, l'expulsion des autorités portugaises des enclaves de Dadrá et Nagar-Naveli (Inde), la capitulation symbolique du fort militaire de São João Baptista de Ajudá (1960)

¹⁵ Sur l'Acto Colonial voir Cláudia Castelo, "Colonial Migration to Angola and Mozambique: Constraints and Illusions" in Eric Morier-Genoud e Michel Cahen (ed.), *Imperial Migrations: Colonial Communities and Diaspora in the Portuguese World*, London, Palgrave Macmillan UK, 2013, p. 109, https://doi.org/10.1057/9781137265005_4.

¹⁶ Alexandre Valentim, *Contra o vento: Portugal, o império e a maré anticolonial (1945-1969)*, Lisboa, Temas e Debates, 2017, p. 198.

¹⁷ Sur le statut des élites de Goa dans l'Empire portugais, voir Alexandre Valentim, *Contra o vento...*, cit.

¹⁸ A. E. Duarte Silva, "O litígio entre Portugal e a ONU (1960-1974)", *Análise Social* 30, 130 (1995), p. 5-50.

au Bénin, le démarrage de la guerre coloniale (1961) et l'invasion de l'État portugais de l'Inde (1962) par les troupes de l'Union indienne sensibiliseront le régime portugais à la nécessité de trouver de nouvelles formules pour la défense de sa cause coloniale¹⁹.

Au début des années 1960, le régime de l'Estado Novo se rend compte que la nouvelle sémantique coloniale adoptée lors de la révision constitutionnelle de 1951 et les politiques assimilationnistes du ministre de l'Outre-mer Adriano Moreira (par exemple l'abolition du statut d'indigène en 1961) n'était pas suffisante. Deux renforcements de la légitimité était nécessaire : la doctrine du lusotropicalisme²⁰ et l'idéal du développement économique des territoires et de l'amélioration des conditions de vie des populations, soutenus par des investissements publics accrus²¹. Cette formule donne origine aux Planos de Fomento do Ultramar (Plans de développement d'outre-mer)²², qui prônent concrètement le développement social et économique des colonies portugaises au nom d'un mythe de création récente : l'existence de sociétés multiraciales en Angola et au Mozambique, ou les "nouveaux Brésils"²³, harmonieusement intégrés à la nation portugaise multiculturelle et pluricontinentale.

¹⁹ Alexandre Ramos, "Luanda e Sua Gente, Cidade Feiticeira: Representations of an Eternal Empire", *Canadian Journal of History* 56, 2 (2021), p. 112, <https://doi.org/10.3138/cjh-56-2-2021-0029>.

²⁰ Le Lusotropicalisme représente la synthèse des conceptions théoriques de Gilberto Freyre, conçues dans les années 1930 et formalisées dans les années 1950, concernant l'exceptionnalisme racial portugais et, par extension, brésilien. Le travail de Freyre a favorisé la reconnaissance de la relative bienveillance du colonialisme portugais et de sa plus grande tolérance raciale par rapport à d'autres puissances européennes. Il a postulé que le Brésil deviendrait éventuellement une Arcadie, caractérisée par une population métissée sur le plan racial. De plus, il a soutenu que le vaste Monde impérial portugais représentait, en dernière analyse, malgré certaines controverses, une expérience interracial réussie, voir Warwick Anderson; Ricardo Roque; e Ricardo Ventura Santos, *Luso-Tropicalism and Its Discontents: The Making and Unmaking of Racial Exceptionalism*, New York, Berghahn Books, 2019.

²¹ Cláudia Castelo, "Novos Brasis" em África: desenvolvimento e colonialismo português tardio", *Varia Historia* 30, 53 (agosto de 2014), p. 507-32, <https://doi.org/10.1590/S0104-87752014000200009>.

²² Sur les Planos de Fomento no Ultramar voir Maria Fernanda Rollo, *Portugal e a Reconstrução Económica Do Pós-Guerra. O Plano Marshall e a Economia Portuguesa Dos Anos 50*, Coleção Biblioteca Diplomática do MNE – Série D, Lisboa, Ministério dos Negócios Estrangeiros, 2007.

²³ Sur le concept de "Nouveau Brésil" voir Cláudia Castelo, "Novos Brasis" em África: desenvolvimento e colonialismo português tardio", *Varia Historia* 30, 53 (agosto de 2014), p. 507-532, <https://doi.org/10.1590/S0104-87752014000200009>.

En effet, l'interventionnisme et l'investissement étatique résultant des Plans de Développement et de l'Espace Economique Portugais (EEP)²⁴ combinés à un certain nombre de facteurs – entre autres : le cadre national et international de la croissance économique ; le début de la guerre coloniale portugaise (1961-1975) ; l'augmentation de l'émigration portugaise vers les colonies ; l'ouverture aux investissements étrangers et la rentabilité de produits tels que le café, le pétrole et les diamants – ont été responsables de l'évolution positive de l'économie dans l'Empire portugais, en particulier dans les provinces de l'Angola et du Mozambique²⁵.

Confronté au développement économique des colonies et à l'émergence théorique d'une société multiraciale, il était essentiel pour le régime portugais diffuser la nation pluricontinentale montrée les réalités du développement économique et social. Plusieurs films ont donc été produits avec des images et des messages positifs conformes au discours officiel du gouvernement. Les plus remarquables – pour leur qualité, leur coût de production et leur diffusion internationale – sont les documentaires en couleur produits par Jean Noël Pascal-Angot.

Qui était Jean Noël Pascal-Angot ?

Nous référons spécifiquement à Jean Gaston Raymond Angot né le 27 novembre 1928 à Solliès-Pont²⁶, un petit centre urbain situé dans la périphérie de Toulon, région administrative de Provence (France). Il était un des plus actifs réalisateurs/producteurs travaillant au Portugal pendant les années 1960s, début des années 1970s, appartenant à un petit groupe de cinéastes qui ont produit des documentaires sur presque toutes les colonies portugaises.

²⁴ Sur l'Espaço Económico Português voir Manuel Ennes Ferreira, "O Império e as relações económicas com África" in Pedro Lains e Álvaro Ferreira Silva (ed.), *História Económica de Portugal 1700-2000*, vol. III, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2005, p. 349-353.

²⁵ Sur l'évolution de l'économie dans les colonies portugaises au XXe siècle, voir William Gervase Clarence-Smith, *The Third Portuguese Empire, 1825-1975: A Study in Economic Imperialism*, Manchester, Manchester University Press, 1985; António José Telo, *Economia e império no Portugal contemporâneo*, Edições Cosmos, 1994; Nuno Valério e Maria Paula Fontoura, "A evolução económica de Angola durante o segundo período colonial – uma tentativa de síntese", *Análise Social* 29, 129 (1994), p. 1193-1203; Adelino Torres, "Pacto colonial e industrialização de Angola (anos 60-70)", 1983, <https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/1081>.

²⁶ Voir <https://www.acte-de-naissance.fr/acte-de-naissance-solliès-pont> (02/02/2022).

Le fait que Pascal-Angot ait utilisé noms différents au cours de sa vie professionnelle et ne pas révéler à la presse portugaise des aspects concrets de sa biographie ni de son parcours professionnel, présente un défi énorme pour l'analyse de son travail. Mieux connu par le nom de Jean Noël Pascal-Angot (ou J. N. Pascal-Angot), nous savons très peu sur son passé avant de se fixer au Portugal. La preuve de ceci sont les épars et courtes références dans les bases de données des principaux archives cinématographiques de France et de Belgique²⁷, où – comme nous décrirons en bas – il a fondé ses sociétés, ouvert ses bureaux. En plus, nous n'avons pas trouvé ni son nom ni ses pseudonymes (ceux que nous avons pu identifier) dans les dictionnaires et encyclopédies du cinéma français²⁸. Nous sommes parvenus à ces conclusions après avoir analysé la littérature spécialisée, mettant particulièrement en lumière des ouvrages essentiels sur le cinéma colonial belge et français, notamment ceux de Guido Convents²⁹, Patricia Van Schuylenberg³⁰, Mathieu Zana Etambala³¹, parmi d'autres. Sauf dans l'ouvrage *Histoire du cinéma colonial au Zaïre au Rwanda et Burundi*³² nous avons identifié des références aux documentaires co-réalisés par J. N. Pascal (autre pseudonyme) et Pol Laval³³ notamment *L'Enseignement au Ruanda-Urundi* (1960), *Comment voter ? Ruanda* (1960), et *Comment voter ? Ruanda* (1960).

²⁷ Parmi les bases de données françaises et belges que nous avons consultées, et les archivistes avec qui nous avons parlé, seulement au *Centre national du cinéma et de l'image animée* (CNC) et aux archives cinématographiques du Cinematek Royal (Belgique) avons-nous trouvé quelques données résiduelles sur Pascal Angot.

²⁸ Par exemple, Philippe Rège, *Encyclopedia of French Film Directors*, Plymouth, Scarecrow Press, 2009.

²⁹ Guido Convents, "African: Belgian Colonies" in *Encyclopedia of Early Cinema*, Oxon, Taylor & Francis, 2005, p. 11; Guido Convents, *L'Afrique? Quel cinéma!: un siècle de propagande coloniale et de films africains*, Anvers, EPO, 2003; Guido Convents, *Images & paix: les Rwandais et les Burundais face au cinéma et à l'audiovisuel : une histoire politico-culturelle du Ruanda-Urundi allemand et belge et des Républiques du Rwanda et du Burundi (1896-2008)*, Holsbeek, Film en Cultuurpromotie, 2008.

³⁰ e.g., Patricia Van Schuylenbergh, "Le Congo belge sur pellicule: Ordre et désordres autour d'une décolonisation (1940-1960)", *Revue d'histoire contemporaine de l'Afrique*, 1 (2021), p. 16-38, <https://doi.org/10.51185/journals/rhca.2021.e289>; Patricia Van Schuylenbergh, "Gérard De Boe. The art of filming reality in the Congo" in Erik Martens *Belgisch Congo Belge. Filmed by Gérard de Boe, André Cauvin & Ernest Genval*, Brussel, Cinematek, 2010, p. 79-88.

³¹ e.g., Mathieu Zana Etambala, "Patrimoines Missionnaires et Colonial : des images médiévales à l'époque du Congo belge 1890-1940", *Annales Aequatoria* 30 (2009), p. 989-1047.

³² Francis Ramírez e Christian Rolot, *Histoire du cinéma colonial au Zaïre...*, cit., p. 244, 253, 254, 255.

³³ Né à Hamoir le 23 juillet 1926, Pol Laval s'est marié à Madeleine Dricot le 3 septembre 1948. Il a commencé son service colonial le 13 septembre 1948 en tant qu'agent territorial, puis a été mis à la disposition du Gouverneur du Territoire du Ruanda-Urundi le 27 octobre 1948. Il

Donc, comment était-il possible de trouver sa véritable identité et de découvrir les divers aspects de son parcours, révélés dans cet article ? D’abord, nous avons analysé la documentation disponible dans les Archives Historiques Diplomatiques Portugais (AHD) sur Pascal-Angot, sa société de production International Audio Vision (IAV) et ses collaborateurs. Une partie importante de cette documentation se compose de la correspondance échangée entre la IAV et le Bureau des Affaires Politiques (Gabinete de Negócios Políticos – GNP) – sous la supervision du Ministère d’Outremer (MU) du Portugal. Notre deuxième démarche était de croiser la recherche dans plusieurs archives, notamment Arquivo da Torre do Tombo, les Archives Nationaux des Images en Mouvement (ANIM) de la Cinémathèque Portugaise, les Archives de la Cinémathèque Française et celui du Cinematek Royal de Belgique. On a découvert une quantité considérable de sources primaires, soit documents écrits, soit audiovisuels.

Ruanda-Urundi

Les premières références concrètes à Pascal-Angot datent de la période de 1960 à 1962, grâce à ses travaux dans les anciennes colonies africaines belges. Dans son curriculum, soumis au GNP et au Secrétariat National de l’Information (SNI), le réalisateur/producteur dit qu’il avait une vaste expérience en Afrique et qu’il aurait réalisé, entre d’autres productions, deux films de prestige et deux de caractère technique sur la production de café au Congo Belge et au Ruanda-Urundi, produits respectivement par l’*Institut National pour l’étude Agronomique au Congo* (INEAC) et par l’*Office des Cafés du Ruanda-Urundi* (OCIRU)³⁴. L’un de ces documentaires techniques était une co-production de la *Food and Agriculture Organization* (FAO) sur la vulgarisation des techniques de caféiculture dans l’ensemble des territoires formés par le Tanganyika, le Uganda et le Ruanda-Urundi. Ce documentaire lui a permis de gagner le premier prix du *Congrès Interafricain de l’Agriculture* de Arusha (actuelle Tanzanie) en 1962.

Dans la documentation soumise au MU, en plus de ces productions, Pascal-Angot informe qu’il a aussi produit d’autres œuvres – par exemple, le documentaire en couleur *Ruanda-Urundi* (1962), vainqueur de la Coupe d’Or

est devenu agent territorial principal à partir du 1er janvier 1952, et a servi quatre mandats entre octobre 1948 et mars 1959. Auparavant, il avait occupé les postes de chef comptable et chef du personnel de la S.A. Filmobel à Bruxelles. Il aurait été décédé avant février 1997.

³⁴ Voir Projet audiovisuel de la “International Audio-Vision Cinema Television” et du gouvernement du Portugal sur l’Outremer portugais : PT/AHD/3/MU-GM/GNP01-RNP/S0122/UI01761.

du Festival de Rome en 1962 ; le documentaire *Café* pour le gouvernement de l’Ethiopie, une série de documentaires sur la “Kwashiorkor- Bilharziose” pour l’Organisation Mondiale de la Santé (OMS) ; et plusieurs documentaires sur des activités économiques et industrielles. De cet ensemble, nous avons seulement confirmé – au travers des informations fournies par les archives filmiques de la Cinematek Royal – la production de deux documentaires réalisés au Ruanda-Urundi : *Bukavu, Centre Producteur* (1960) et *Ruanda-Urundi* (1962).

La comparaison entre ces deux films et d’autres réalisés par Pascal-Angot dans les colonies portugaises nous permet de constater que la forme et le contenu de ses documentaires produits au Ruanda-Urundi sous administration belge sont semblables aux films réalisés entre 1964 et 1974 au Portugal Métropolitain et dans ses colonies. D’ailleurs, il ne fit pas un secret de sa “formule de production” des documentaires de propagande coloniale. Au contraire, dans la correspondance échangée avec les membres du GNP, le réalisateur-producteur français décrit son *modus operandi* comme un avantage de succès avéré³⁵.

Dans ses propositions soumises aux autorités portugaises qui seraient les financeurs de ses films, la IAV présentait toujours les suivant objectifs principaux : la supposée égalité d’opportunités entre européens et africains ; la croissance économique et l’amélioration des conditions socioéconomiques de la population – promues par l’investissement de la métropole, tout en soulignant, par exemple, l’élargissement des réseaux de chemin-de-fer et routier, aussi bien que la construction d’écoles, hôpitaux – comme Pascal-Angot l’avait déjà fait, par exemple, dans le film *Bukavu, Centre Producteur* (1960) coproduit par la Chambre de Commerce et d’Industrie de Bukavu. Cela étant le type de narrative audiovisuelle qui allait à la rencontre du “discours officiel” des autorités politiques. A priori, donc, la IAV pouvait facilement les persuader que ses projets pour le Portugal méritaient d’être stimulés et de recevoir de l’appui financier.

Il y a aussi un aspect particulier de la présence de Pascal-Angot et de son entourage au Portugal qui attire notre curiosité : sa société de production International Audio-Vision (IAV). Tel que Pascal-Angot, l’origine et le développement de cette société reste une inconnue dans les archives français et belges consultés. Dans les travaux antérieurs à sa permanence au Portugal, nous ne trouvons aucune référence à la IAV. Les crédits des films de Pascal-Angot réalisés au Ruanda-Urundi mentionnent l’agence coloniale officielle de diffusion Cinérudi et la société de production Filmafrica.

³⁵ Voir *Plan Outremer – Film Special sur le Café d’Angola*, 5 mars 1964 : PT/AHD/3/MU-GM/GNP01-RNP/S0122/UI01761

Cependant, presque toute la correspondance se rapportant à l'activité professionnelle de Pascal-Angot au Portugal et dans les colonies était générée par la IAV, y compris le premier contact formel entre la IAV et le MU en 1963³⁶. Dans ce premier ensemble de documents envoyés par la IAV au MU, la société est présentée comme possédant “des moyens d'information liés entre soi par l'image et le son”, ayant des bureaux à Paris et à Bruxelles. Dans la lettre de présentation de la IAV en 1963³⁷, Pascal-Angot chercha à convaincre les autorités portugaises du besoin d'un investissement en propagande politique au travers de moyens audiovisuels. A cet effet, il énuméra, dans une des missives dirigées par la IAV aux autorités portugaises, les faiblesses de la propagande du Portugal dans ce domaine, comme décrits dans le paragraphe suivant :

nous pouvons malheureusement dire, et surtout regretter, qu'en 1963 le Portugal continue à être un des rares pays dans le monde presque dépourvus d'un minimum de matériel audiovisuel valide aimé par le public et que puisse satisfaire les besoins de propagande extérieure... Tout récemment, nous avons pu constater la malheureuse attention donnée à la diffusion internationale du Voyage Présidentiel au Angola : les réseaux de télévision ont systématiquement ignoré les milliers de mètres de film que les Services Officiels d'Information leur ont régulièrement envoyé ...³⁸.

Cet échec de la propagande portugaise était présenté en contraste avec le documentaire “avec effet psychologique pro-portugais” *Demain l'Angola*³⁹. Pascal-Angot avait réalisé ce documentaire sur l'Angola en avril 1963 pour le programme de la télévision française RTF (depuis ORTF) *Cinq Colonnes à la Une* (1958-1968) et pour le programme *Neuf Millions* (1961-1968) du réseau de télévision belge RTBF. Apparemment il aurait été vu par 30 millions de spectateurs, y compris ceux du Canada et de Suisse, au travers du programme de télévision *Regards sur le Monde*. En effet, c'était sa collaboration dans ces programmes qui a permis à Pascal-Angot d'écrire à António de Oliveira Salazar le 5 mai 1964⁴⁰, lui demandant un interview pour ces réseaux de télévision, à

³⁶ Voir PT/AHD/3/MU-GM/GNP01-RNP/S0122/UI01761.

³⁷ “O que é a Audio-Visão”; “Plano Geral de Audio-Visão em Portugal” et “A Nossa Presença em Portugal”; “Considerações sobre o Material Audio-Visual em Portugal” in PT/AHD/3/MU-GM/GNP01-RNP/S0122/UI01761.

³⁸ Idem.

³⁹ Voir documentaire complet à <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/caf93012462/demain-l-angola> (15/02/2022).

⁴⁰ António Oliveira de Salazar était Président du Conseil de Ministres du gouvernement de la dictature de l'État Nouveau entre 1932 et 1968.

l'occasion des commémorations de son 75^e anniversaire⁴¹. L'interview, ou au moins son enregistrement, n'était pas autorisée.

Ayant identifié les faiblesses, les besoins et les lacunes stratégiques de la propagande officielle portugaise à l'extérieur, surtout pour ce qui était de la colonie de l'Angola, la IAV proposa un programme détaillé de réponse et d'action pour satisfaire l'État portugais dans ce domaine. Cette stratégie de marketing fut bien réussie : d'abord elle expliquait comme les moyens de propagande et "les besoins de connaissance et d'information des masses humaines" avait été transformés dans la période après la Seconde Guerre Mondiale, donnant ensuite des exemples pratiques des échecs de la propagande officielle portugaise à l'étranger. À la fin, la IAV présentait un plan détaillé pour résoudre le problème et devenir un avantage pour la propagande et les relations publiques de l'État portugais à l'extérieur, par l'intermédiaire de moyens audiovisuels. A cet effet, la IAV assurait que, entre 1964 et 1965, les films dont la production aurait lieu au Portugal et dans ses colonies seraient diffusés par un ensemble d'organisations spécialisées d'Allemagne, France, Italie et d'autres pays. IAV assurait aussi la présence de ces films dans des festivals internationaux, y compris des compétitions organisées dans l'Europe orientale. Ce projet consistait à produire deux ensembles de documentaires : la série *Portugal*⁴² et la série *Ultramar*.

Mise en œuvre du Plan d'International Audio Vision

Les négociations visant le contrat ont commencé en décembre 1963, y participant plusieurs entités de l'État. La documentation rédigée par ces entités révèle clairement leur intérêt à faire avancer le contrat. Cependant, soit le GNP soit le SNI affirment consensuellement que les coûts seraient élevés, par comparaison avec d'autres documentaires qu'ils avaient financé auparavant. Les deux entités considèrent aussi élevés les valeurs de la distribution. Ce facteur était un des principaux responsables pour le retard des premiers tournages.

En avril 1964, le SNI présenta, en audience privée, la première contre-offre aux responsables de la IAV, Pascal-Angot et René Clerc (son nom complet, René Henri Clerc). Les valeurs proposées dans le "avant-projet" étaient considérées prohibitives, car elles s'élevaient à 320.000 USD. En vue de cette réaction,

⁴¹ Voir PT/TT/AOS/E/0010/00032.

⁴² Voir quelques titres et informations sur les films de Pascal-Angot produits au Portugal à <http://www.cinept.ubi.pt/pt/pessoa/2143704148/J.+N.+Pascal-Angot> (22/02/2022).

Pascal-Angot et René Clerc ont proposé des alternatives, tout en suggérant la répartition des coûts entre les autorités et les entreprises coloniales, à l'époque référées comme "outremerines". Le SNI donna un avis positif et remit les notes de la réunion, tel que l'avait suggéré le GNP au préalable, au Cabinet du ministre de la Présidence du Conseil. Ce Cabinet envoya au Ministre de l'Outremer une lettre qui nous éclaircit sur l'importance attribuée au projet de la IAV:

... je demande à Son Excellence l'indispensable collaboration technique et financière des Services du ministère dont vous êtes le Président, sans laquelle l'objectif que nous désirons accomplir serait irréparablement voué à l'échec, voire celui de présenter au monde une vraie vision d'un Portugal pluricontinental et pluriracial⁴³.

Dans sa réponse, le Ministère de l'Outremer ratifia l'importance du projet et réitéra son compromis de réunir le financement et les appuis nécessaires au tournage.

Après l'approbation des valeurs en termes généraux, les négociations minutieuses du contrat se prolongèrent pendant les mois suivants, repoussant le commencement du tournage à l'Angola et en Mozambique jusqu'au début d'octobre. Parmi les entités qui ont issu des rapports sur le "projet de contrat à être signé avec la IAV", l'Agence Générale de l'Outremer (Agência Geral do Ultramar – AGU)⁴⁴ donna son avis, signé par l'agent-général Leonel Pedro Banha da Silva – avec quelques commentaires défavorables. Selon Banha da Silva, plusieurs des principaux articles du contrat entre le SNI et la IAV nécessitaient une réflexion plus approfondie, surtout ceux liés à la "carte blanche" donnée à Pascal-Angot, en ce qui concernait (i) le tournage et montage des documentaires, (ii) le fait que la propriété des copies et de leur distribution n'était pas totalement de la responsabilité (ou supervision) de l'État portugais, et (iii) l'insuffisante information sur la IAV et son propriétaire. Par exemple, dans son rapport, Banha da Silva suggère qu'une partie des paiements soit retenue jusqu'à ce que les documentaires reçoivent l'avis positif de toutes les entités participantes et que la supervision de la distribution soit attribuée à l'État

⁴³ Lettre no. 428/64 du Cabinet du ministre de la Présidence du Conseil, dirigée au ministre de l'Outremer, 27 avril 1964.

⁴⁴ Sur l'Agence Générale de l'Outremer et Banha da Silva voir José Luís Lima Garcia, "A Agência Geral das Colónias/Ultramar e a propaganda no Estado Novo (1932-1974)" in Alberto Pena-Rodríguez e Heloísa Paulo (ed.), *A cultura do poder: a propaganda nos estados autoritários*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016, p. 345-66, https://doi.org/10.14195/978-989-26-1064-1_15.

portugais. Du point de vue de l'AGU, c'était la seule façon d'éviter quelques inconvénients décrits par Banha da Silva :

Admettons l'hypothèse suivante : à un certain moment, l'État reconnaît que le visionnement d'un certain documentaire est devenu préjudiciable, car le même est dépassé ou contient des expressions qui correspondent à la réalité du moment, ou au sens d'évolution de notre politique outremerine. Si le droit de propriété ne nous appartient pas, comment peut l'État éviter – ou empêcher – que son utilisation continue ? Et surtout ne pensez pas que cela puisse arriver seulement d'une façon sporadique : nous-mêmes l'avons vécu dans notre filmothèque. Référons, comme exemple, l'emploi des mots colonie, empire et indigène⁴⁵.

En plus de l'analyse, article par article, Banha da Silva écrit aussi 10 pages de "considérations subsidiaires", dont deux nous semblent importantes. La première réitère la préoccupation que découle du fait que ces films puissent devenir contre-productifs pendant leur distribution. Selon le contrat, les droits commerciaux de la distribution commerciale internationale des documentaires *Angola* (1966) et *Moçambique* (1966) seraient cédés à la 20th Century Fox, laquelle ferait un nouveau montage pour leur assurer un caractère apolitique, afin de tenir compte d'une audience plus vaste⁴⁶. C'était considéré par l'AGU comme un possible instrument politique contre l'État portugais. Donc, il recommande une réflexion sur les coupures à être remises au montage, car il était nécessaire de garantir soit la "non-discrimination raciale" soit "l'activité constructive et le progrès matériel et spirituel" que l'État portugais promouvait dans les colonies. Dans l'essentiel, l'AGU désirait que la narrative du discours officiel du colonialisme portugais fut assurée, indépendamment des montages.

La seconde considération se lie à une des problématiques principales de cet article, à savoir, l'identité et la crédibilité du curriculum du français Pascal-Angot et de sa société franco-belge. L'AGU se montra réticente quant à l'honorabilité de l'entreprise de Pascal-Angot. Pour cette raison, Banha da Silva commence par observer que la IAV, se référant à son portfolio, assure qu'il a "équipé" la Ethiopie et l'Uganda avec deux documentaires de prestige qui ont connu du succès, ayant été exhibés au Portugal. Cependant, Banha da Silva dit aussi qu'il connaît bien ces deux pays, car il les avait visités récemment, et que, tels que le Portugal, ils ne possédaient pas une entité publique de prestige

⁴⁵ Leonel Pedro Banha da Silva, "Projecto de Contrato a Realizar com a IAV", 18 août 1964: PT/AHD/3/MU-GM/GNP01-RNP/S0122/UI01761.

⁴⁶ En plus de ces deux documentaires, les droits de distribution commerciale internationale des documentaires *Algarve* (1966) et *Portugal* (1966) seraient aussi cédés.

chargée de la production de documentaires de propagande ou d'autre type. En vue de cette faible concurrence, il était normal que n'importe quelle entreprise internationale plus ou moins bien organisée puisse sembler de faire un bon travail. Banha da Silva était encore plus incisif dans ses doutes sur la crédibilité de la IAV et de ses directeurs (Pascal-Angot et René Clerc) :

Est-ce que le curriculum de M. René Clerc nous présente des titres suffisants que le recommandent comme la personne indiquée pour nous conseiller sur ce que nous devons faire chez nous, à l'image de ce que la IAV a enseigné à l'étranger... dans une Ethiopie, ou dans un Uganda ? Il est vrai que ce monsieur a un pouvoir pour représenter une organisation qui a le titre d'internationale et que celle-là puisse avoir, dans ses cadres, des collaborateurs hautement qualifiés à cet effet. Malheureusement, je dois confesser que je ne connais pas les connaissances de ces cadres, ni l'importance ou projection de la IAV dans le panorama international...⁴⁷

En dépit de plusieurs avis, le contrat entre la IAV et le SNI – se basant sur la lettre 3378/L/3 du 30 novembre, du ministère de l'Outremer – était signé le 28 décembre. À ce moment, le tournage avait déjà commencé à l'Angola, en octobre, où la IAV recevait l'appui du Centre d'Information et Tourisme d'Angola (CITA) et du gouvernement-générale d'Angola. Tout le tournage dans les colonies était coordonné et accompagné par un groupe de travail créé pour cet effet, composé par Alexandre Ribeiro da Cunha du GNP ; João Mesquitela (ancien directeur de l'Emissora Nacional de Goa⁴⁸) ; Júlio Monteiro de la Direction-Générale de l'Enseignement ; Sá Nogueira de la Direction-Générale des Œuvres Publiques et Communications et Martins Barbosa de la Direction-Générale de la Santé et de l'Assistance.

L'équipe de la IAV débarqua à Luanda le 2 octobre, à 8 heures du matin. Selon la demande des visas, soumise au GNP et à la PIDE⁴⁹ le 28 décembre 1964, cette équipe se composait des éléments suivants : Jean Noel Pascal Angot, réalisateur, de nationalité française, René Clerc, directeur de production, de nationalité

⁴⁷ Leonel Pedro Banha da Silva, "Projecto de Contrato a Realizar com a IAV", 18 août 1964: PT/AHD/3/MU-GM/GNP01-RNP/S0122/UI01761.

⁴⁸ Goa était une partie intégrale de l'État Portugais de l'Inde jusqu'à son occupation et annexion par la République de l'Inde en 1961. L'État portugais ne reconnait l'administration de ce territoire par l'Inde qu'après la Révolution du 25 avril 1974.

⁴⁹ Héritière de la Police de Vigilance et de Défense de l'État (PVDE), la Police Internationale et de Défense de l'État, habituellement référé comme PIDE, était la police politique du régime de l'État Nouveau entre 1945 et 1969. En 1969, elle était transformée en Direction-Générale de Sécurité, en gardant l'essentiel de ses fonctions et modus operandi.

française, Fernand Tack⁵⁰, directeur de photographie, de nationalité belge, Michel Ladovitch, preneur de son, de nationalité française, et Jacques van der Hayden, premier assistant, de nationalité belge. Plus tard, le 3 octobre, un nouveau visa était requis à la PIDE, afin qu'un autre élément de la IAV puisse joindre l'équipe, le réalisateur français Henri Pasmantier⁵¹. Quant aux 950 kilos de matériel de tournage, ils ont voyagé par voie maritime, à bord du navire Infante D. Henrique, de la Compagnie Coloniale de Navigation (CCN), arrivé à Luanda le 1 octobre.

Le tournage et les travaux de production à Angola se sont déroulés pendant 7 mois, avec des points hauts et bas, tel que l'on peut lire dans le rapport du rédacteur-chef du CITA, Cruz Leal, dirigé à son Directeur, le Major Cardoso. Pascal-Angot et, surtout, René Clerc ont causé une mauvaise impression au personnel du CITA et aux collaborateurs d'autres entités.

Les premières frictions commencèrent immédiatement, avec l'exigence d'un avion Dakota spécial pour transporter le matériel et l'équipe à Lobito – ce que, après tout, leur était concédé. Je suis tout à fait convaincu que cette première concession a donné à M. Clerc une notion erronée de sa propre force...⁵²

Au contraire, les techniciens, tels que Henri Pasmantier et Jean Collomb⁵³, étaient comblés d'éloges pour leur professionnalisme. En vue de plusieurs

⁵⁰ Fernand Tack (1927-2012) était un cinéaste belge, responsable de la photographie de certains films produits par Pascal-Angot dans les colonies portugaises. À l'époque du tournage de ces documentaires dans les colonies portugaises, Tack était déjà un cinéaste reconnu ayant de l'expérience en Afrique. Il a collaboré, par exemple, avec Gérard de Boe, un des principaux réalisateurs de films de propagande coloniale belge au Congo. Sur le parcours professionnel de Tack, voir plus d'information à http://www.film-documentaire.fr/4D ACTION/w_liste_generique/C_78716_F (22/02/2022). Sur Gérard de Boe, le cinéma colonial belge et la description de quelques documentaires où il compta sur la collaboration de Fernand Tack, voir Alexandre Ramos, "Portuguese and Belgian Colonial Cinema, the filmography of two small big countries in Africa", *Cahiers d'études africaines*, 239 (2020), p. 555-583.

⁵¹ Henri Pasmantier (ou Henri Pasmentier, ou Henry Pasmentier), est né à Paris en 1928 et il est mort en 2001. Tel que Jean Collomb, Pasmantier a travaillé dans les colonies portugaises, où, par exemple, il a co-réalisé avec Pascal-Angot le documentaire de 1966 *Angola – Economia e Angola – O Café* et il était adjoint à la réalisation du long métrage *Portugal de Hoje* (1967). Selon notre recherche, il s'est dédié, dans les années suivantes, à la réalisation de documentaires institutionnels, de journaux d'actualités et de petits films pour la télévision française. Pour plus d'information, voir Archives Françaises du Film - Résultat de la recherche (cnc.fr) e <https://www.ina.fr/recherche?q=pasmantier> consulté le 22/ 02/2022.

⁵² Cruz Leal, "Relatório sobre as Actividades da International Audio Vision em Angola", Luanda, 20 juillet 1965: PT/AHD/3/MU-GM/GNP01-RNP/S0122/UI01761.

⁵³ Jean Empataz Collomb est né le 9 octobre 1922 à Voiron (France). Ayant fini son cours de dessin industriel, il a commencé sa carrière dans le cinéma comme assistant de caméraman en

“plaintes”, René Clerc a été même empêché d’entrer au Mozambique et de retourner à Angola pendant toute la durée du tournage, ou pour s’occuper des matières associées au contrat signé avec la IAV. Son tempérament caractérisé, selon le rapport, par des épisodes de colère et de manifestations violentes, et bien aussi ses demandes onéreuses – par exemple, l’exigence de vols charters et de nuitées dans les hôtels plus chers – ont dicté son éloignement.

Le travail de l’Audio Vision en Angola peut, donc, se diviser de la façon suivante : bon travail des vrais techniciens et mauvais travail des dirigeants⁵⁴.

D’après ce rapport et les documents que nous avons analysés, il est clair que les moyens utilisés dans ces productions cinématographiques et les coûts respectifs n’avaient pas de précédent. Le 25 janvier 1965, le Gouverneur-Général envoya une lettre au ministre de l’Outremer, lui rapportant les dépenses croissantes – y comprises, par exemple, des vols de la FAP (Força Aérea Portuguesa) pour le transport de personnes et de matériel, des installations pour les travaux de l’équipe à Luanda et des automobiles pour déplacements du personnel. Selon Silvério Marques, le Gouvernement d’Angola, au travers du CITA, avait concédé toutes les facilités à la IAV, suivant les instructions

1957, dans le film *Les Violents* (1958) de Henri Calef. Dans les années suivantes, il a travaillé comme caméraman, acteur, réalisateur et producteur, mais c’était comme photographe en chef qu’il s’est plus distingué. Dans cette fonction, il travailla pendant les années 1960s et 1970s, surtout avec les réalisateurs Claude Lelouch et Claude Bernard-Aubert. Il travailla aussi comme caméraman, photographe en chef et réalisateur au Portugal Continental et dans les provinces de l’Outremer. Cependant, et pour des raisons que nous n’avons pas pu cerner, ces expériences de travail ne sont pas référées dans ses filmographies et biographies disponibles sur l’Internet. Son association au Portugal était due à Jean Noël Pascal-Angot. Parmi d’autres travaux pour sa société à l’Outremer portugais, Collomb était photographe assistant dans la mini-série *Angola Economia I e II* (1966) et dans le court métrage de Henri Pasmentier *Angola – O Café* (1966). Aussi en 1966, il appartenait à l’équipe technique du long métrage *Portugal de Hoje* (1967). Cependant, c’est Jean Collomb qui a filmé dans les colonies portugaises de l’Orient (Macao et Timor), selon la demande de visa d’entrée du cinéaste à Timor, soumise au Directeur du Cabinet des Affaires Politiques au Directeur-Général de la PIDE, le 11 novembre 1966. Au début des années 1970, Collomb était membre de l’équipe technique de la série de cinq épisodes du long métrage *Africarama* (1973), partiellement tournée à Angola et Mozambique. Comme réalisateur dans l’Outremer, il signa, par exemple, les documentaires *As Ilhas de Cabo Verde* (1966) ; *Cabinda-Cassiga* (1966). Au Portugal Continental, il réalisa le court métrage *A Cortiça* (1971). Après ces travaux, il continua son travail régulier comme photographe assistant en France jusqu’à 1978, l’année de sa retraite. Son dernier travail connu de photographie était *Le margouillat* (2000). Il est mort à Paris le 18 février 2013.

⁵⁴ Cruz Leal, “Relatório sobre as Actividades da International Audio Vision em Angola”, Luanda, 20 juillet 1965: PT/AHD/3/MU-GM/GNP01-RNP/S0122/UI01761.

données par le GNP et le Sous-secrétaire du Développement Outremarin, mais il devait attirer l'attention pour la dépense croissante et inattendue :

Nous avons déjà supporté des dépenses supérieures à Esc. 60.000\$00 et beaucoup d'autres le seront si nous satisfaisons toutes les demandes faites par Monsieur René Clerc. Ne sachant pas jusqu'à quel point nous devons maintenir ces facilités, j'ai l'honneur de vous demander de nous éclaircir sur leur limite et de m'envoyer une copie du contrat que cette équipe a signé avec le SNI⁵⁵.

Malgré les coûts soulignés par les entités outremarines et l'AGU, le Gouverneur-Général du Mozambique a été aussi requis de donner les moyens demandés et nécessaires à la IAV, par l'intermédiaire du CITMO (Centre d'Information et du Tourisme de Mozambique). Le tournage au Mozambique se déroula entre mars et août 1965. Dans le rapport des travaux réalisés au Mozambique, envoyé par la IAV au ministère de l'Outremer, Pascal-Angot a chaleureusement félicité le CITMO, les autorités locales et les services de transport fournis par les FAP. Dans ce rapport, Pascal-Angot fournit les statistiques du travail réalisé dans les colonies portugaises.

- 38.000 mètres de film tournés.
- 61.000 kms parcourus par chaque élément de l'équipe et un total de 480.000 kms parcourus, en avion et en automobile, par toute l'équipe.
- Plus de 5.800 plans, filmés ou refaits, desquels 65% en intérieurs et 30% avec son direct.
- Environ 4.000 photos en couleurs et noir-et-blanc.
- Environ 8.000 personnes, noires et blanches, filmées.
- Chaque élément de l'équipe de tournage a travaillé une moyenne de 3.600 heures, totalisant un ensemble de 25.000 heures.
- L'équipe de montage totalisa, jusqu'à présent, 9.400 heures de travail.

Le tournage se déroula surtout dans les lieux considérés au préalable par les différentes entités participantes comme étant d'intérêt. Par exemple, la Commission de Coordination des Services de Planification et d'Intégration Économique, une entité sous la supervision du MU, fournit une liste des aspects principaux qu'il fallait couvrir dans plusieurs villes de l'Angola et du Mozambique.

⁵⁵ Silvino Silvério Marques, "International Audio Vision", 25 janvier 1965 : PT/AHD/3/MU-GM/GNP01-RNP/S0122/UI01761.

Des travaux cinématographiques réalisés en Angola et Mozambique entre 1964 et 1965 ont résulté les films suivants : *Angola – O Café* (1966)⁵⁶ ; *Angola – Agricultura* (1966) ; la série *Angola – Economia* (1966)⁵⁷ ; *Angola – O Ensino* (1966) ; *Angola – Indústria* (1966)⁵⁸ ; *Angola-Moçambique – Acção Médico-Social* (1966)⁵⁹ ; *Moçambique – Agricultura* (1966) ; *Moçambique – Economia* (1966)⁶⁰ ; *Moçambique – O Ensino* (1966) ; *Moçambique – Indústria* (1966)⁶¹ ; *Moçambique – Turismo 1* (1966) ; *Moçambique – Turismo 2* (1966). Selon le rapport de la distribution des films produits par la IAV, jusqu’au 30 avril 1968 circulaient au niveau international 924 bobines de la série Ultramar (219 version française ; 354 version portugaise ; 333 version anglaise et 18 version espagnole) et 330 bobines de la série Portugal (94 version française ; 58 version portugaise ; 133 version anglaise ; 25 version espagnole ; 20 version allemande).

Il faut éclaircir que la présumée “charte blanche” octroyée à la IAV au niveau artistique, et le fait que cette entreprise en était informée et que Pascal-Angot se présenta comme spécialiste en films de propagande, les copies zéro ont été soumises à l’appréciation du groupe de travail du GNP et à d’autres entités de l’État qui ont exprimé, soit par rapport soit par commentaire, leurs opinions et leurs “suggestions” d’altérations à introduire dans les films. Les films étaient d’abord visionnés par le groupe de travail du GNP au Cinéma Monumental, à Lisbonne. Pour ce qui était de la composante technique et artistique, les films étaient bien accueillis ; toutefois, quelques modifications du contenu ont été suggérées. Par exemple: dans le film *Moçambique - Ensino* on a suggéré de supprimer, ou lui superposer de la musique, le plan où un étudiante récite Gil Vicente, car le “public moins cultivé” peut le considérer comme instigation à la “guerre” ; dans le film *Moçambique – Economia* on a demandé la suppression de l’expression “en construction” et le remplacement du mot “pays” par “province” ou “territoire” ; tandis que en *Angola – O Ensino* on a remarqué l’insuffisante attention prêtée à la préparation des “institutrices natives” pour l’effort qui est

⁵⁶ Voir film à <http://www.cinamateca.pt/Cinamateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=3883&type=Video>, consulté le 22/02/2022.

⁵⁷ Voir série complète à <http://www.cinamateca.pt/Cinamateca-Digital.aspx>, consulté le 22/02/2022.

⁵⁸ Voir <http://www.cinamateca.pt/Cinamateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=9234&type=Video>, consulté le 22/03/2024.

⁵⁹ Voir <http://www.cinamateca.pt/Cinamateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=3908&type=Video>, consulté le 22/03/2024.

⁶⁰ Voir <http://www.cinamateca.pt/Cinamateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=3893&type=Video>, consulté le 22/03/2024.

⁶¹ Voir <http://www.cinamateca.pt/Cinamateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=4707&type=Video>, consulté le 22/03/2024.

en train de guider la politique d’instruction primaire développée en Angola : celle de mener l’École au Village (Sanzala)”⁶².

Les versions définitives de quelques films ont été exhibées devant les plus hautes individualités de la métropole et de l’outremer. Par exemple, le Président de la République, Américo Tomás, accompagné par le ministre de l’Outremer, par les sous-secrétaires d’État de la Présidence du Conseil et de l’Administration Outremarine, ainsi que le Secrétaire National de l’Information, ont assisté au Palácio Foz (Lisbonne) à l’exhibition des films *Angola – Ensino*, *Angola – Economia* et *Angola – O Café*.⁶³, le 3 mai 1966.

Le Portugal et ses colonies, une affaire profitable pour la IAV

Comme nous l’avons pu vérifier, la IAV semble avoir été créée avec le but spécifique de célébrer des contrats avec l’État portugais. Après la finalisation et la première des films mentionnés et d’autres réalisés au Portugal Continental, la IAV a soumis à son plus important (et peut-être unique) client un autre projet, d’autant plus que, pour son “avantage”, ses équipements étaient encore au port de Lisbonne.

Visant ce but, la IAV proposa de produire, par une valeur unitaire de 28.000\$, un court métrage pour chacune des autres colonies portugaises : Cap Vert ; Guinée-Bissau ; São Tomé e Príncipe ; Macao et Timor (aujourd’hui Timor-Leste). La première proposition était soumise par la IAV au sous-secrétaire d’État du Développement, du ministère de l’Outremer, le 23 décembre 1965. Le groupe de travail du GNP, dans la Note no. 585, remise au sous-secrétaire d’État du Développement en janvier 1966, considère, dans son avis, que les 5 films étaient complémentaires de la 1ère phase (Outremer) du projet de la IAV, initialement présenté et approuvé par la Présidence du Conseil, visant l’exécution par cette entreprise des documentaires cinématographiques sectoriels dans la Métropole et dans les colonies.

La proposition était envoyée aux différents Centres de Tourisme de ces provinces outre-marines et reçue avec enthousiasme, sauf par le Gouverneur de Cabo Verde, qui considéra les coûts trop élevés et suggéra sa préférence pour un financement, pour le même effet, à Miguel Farini Spiguel⁶⁴. Le Gouverneur

⁶² Júlio Monteiro, “Documentário sobre Angola – O Ensino”, 11 juin 1965: PT/AHD/3/MU-GM/GNP01-RNP/S0122/UI01761.

⁶³ “O Sr. Presidente da República assistiu, no SNI, à exibição de filmes sobre aspetos do Ultramar”, *Século*, 4 de maio de 1966.

⁶⁴ Miguel Farini Spiguel, né en Turquie en 1921, mourut à Paris en 1975. Il appartient aussi au groupe des réalisateurs et producteurs qui ont filmé dans toutes les colonies portugaises.

identifia quatre raisons pour lesquelles Spiguel devait être financé, au lieu de la IAV : (i) les coûts de production étaient clairement moins onéreux, (ii) le réalisateur-producteur était portugais, (iii) il connaissait déjà l’archipel, du aux trois films qu’il avait réalisés localement, et (iv) très peu de temps s’était écoulé depuis la réalisation du dernier documentaire sur cet archipel. Malgré la résistance du Gouverneur du Cap Vert, cependant le court métrage sur l’archipel était effectivement tourné, d’autant plus qu’il y eut de la pression exercée par la hiérarchie. Par exemple, le Chef de Bureau du Ministre de l’Outremer, mandaté par le sous-secrétaire d’État du Développement Outremerin, écrit au Gouverneur lui “demandant” son appui.

En dépit de l’avis positif du GNP à l’égard de ce projet, seulement deux des 5 courts métrages ont été réalisés, nommément *As Ilhas de Cabo Verde* (1967) et *São Tomé e Príncipe* (1967)⁶⁵. Les images sur les autres territoires ont été incorporées dans le long métrage documentaire *Portugal de Hoje* (1966)⁶⁶. Un des principaux objectifs de ce long métrage était de montrer le Portugal comme une nation pluricontinentale et pluriraciale, en pleine expansion économique. Dans ce documentaire, la notion d’empire portugais en tant que nation est étayée par la philosophie du lusotropicalisme, qui a encouragé (théoriquement) la coexistence pacifique entre les peuples de différentes ethnies, races et religions sous la domination portugaise. Dès l’introduction du film, il est affirmé que le Portugal et ses territoires d’outre-mer ne sont pas un anachronisme, mais représentent au contraire un progrès. Le réalisateur tente de justifier ces arguments, par exemple, par des scènes de coexistence multiraciale ou des environnements où les individus bénéficient théoriquement du développement économique - par exemple, l’emploi, le logement et le temps libre. Selon la chercheuse Maria do Carmo Piçarra, ce documentaire “s’agissait d’une contrepartie, en compensation de la commande des séries désignées comme *Série Métropole* et *Série Ultramar* – et, en fonction de la valeur totale de la commande – Pascal-Angot réalisa, à titre non-onéreux, *Portugal de hoje*, lequel aurait eu sa première le 25 mai 1967”⁶⁷. Dans ce film, le producteur s’efforça

Pour plus d’information, voir <http://www.cinept.ubi.pt/pt/pessoa/2143688612/Miguel+Spiguel>, consulté le 22/02/2022.

⁶⁵ Voir <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=3911&type=Video>, consulté le 22/03/2024.

⁶⁶ Voir <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=606&type=Video>, consulté le 22/03/2024.

⁶⁷ Maria do Carmo Piçarra, “O império contra-ataca: a produção secreta de propaganda feita por estrangeiros para projecção internacional de “Portugal do Ultramar””, *Media & Jornalismo* 16, 29 (2016), p. 43-59, https://doi.org/10.14195/2183-5462_29_3.

de respecter la proposition initiale, à savoir, de présenter “le pays avec tous ses dénominateurs communs, de la métropole à les colonies, passant par Macao et Timor, comprenant les îles et l’Afrique. Du grand tableau doit ressortir, en gros plan, l’unité portugaise dans sa diversité de traditions et races”⁶⁸.

L’ambition de montrer des aspects de toutes les colonies portugaises, même celles que l’État portugais revendiquait comme étant *de jure* sous administration portugaise, ont mené Pascal-Angot à écrire de nouveau à António Oliveira Salazar le 22 mars 1967. Son objectif était d’assurer, auprès du Président du Conseil, qu’une possible position sur Goa dans ses documentaires puisse suivre les directives de la plus haute sphère du gouvernement portugais⁶⁹.

Entre 1967 et 1969, Pascal-Angot continua à produire des documentaires sur le Portugal. Dans quelques cas, même si leur titre ne l’indique pas, il montrait des images des colonies : par exemple, dans la série *Portugal Panorama*, dans les épisodes *Indústria da Madeira* (1968)⁷⁰ et *Cabinda Cassinga* (1969), il approche des aspects sur la réalité économique et industrielle d’Angola. Seul en 1970 on assistait à une nouvelle première sur les colonies, cette fois sur le Mozambique, en *O Porquê - Cabora-Bassa* (1970).

Nous avons aussi vérifié une longue liste des lieux, des dates, du chiffre de spectateurs, et des chaînes de télévision qui ont exhibé les documentaires sur le Portugal, produits par la IAV et par autres sociétés de production. Les lieux et les audiences varient beaucoup, entre les “Maisons du Portugal” au Brésil et les exhibitions dans des salons des syndicats français, ou l’exhibition par les chaînes de télévision locales dans les plus divers états fédéraux des EUA.

L’année suivante, il produit *Africarama* n. ° 1 (1971), sur de plusieurs aspects de l’Afrique du Sud, Swaziland, Malawi et Mozambique. En 1973, c’était la première de *Africarama* n° 2, exclusivement dédiée à Angola. Ce “reportage”, comme Pascal-Angot l’indique dans l’introduction, présente un portrait de l’Angola qui est très proche de la propagande officielle sur la “société pluriculturelle” e “le miracle économique de l’Outremer portugais”. Il nous donne un panorama d’Angola deux ans avant la décolonisation. Bien qu’il s’agisse d’un portrait du pays défini par le discours officiel, c’est un document que l’on ne doit pas ignorer. A notre avis, cette série *Africarama*

⁶⁸ Maria do Carmo Piçarra, “O império contra-ataca...”, cit., p. 43-59, https://doi.org/10.14195/2183-5462_29_3.

⁶⁹ Voir PT/TT/AOS/E/0010/00032.

⁷⁰ Voir <http://www.cinematca.pt/Cinematca-Digital/Ficha.aspx?obraid=3833&type=Video>, consulté le 22/03/2024.

n°2, tel que la série *Angola 70* (1970)⁷¹ de José Eliseu, est un des enregistrements audiovisuels plus complets de l'Angola pendant la décennie de 1970.

Le 11 septembre 1972, Pascal-Angot, en ensemble avec sa seule associée⁷², d'après ce que nous avons pu vérifier, change le nom de sa seule entreprise constituée au Portugal, de "Inforvisual – Agência de Informação Económica e Turística Lda." pour "Inforvisual – Agência Central de Promoção Audio-Visual Lda." ⁷³. Nous ignorons la date de constitution de la première Inforvisual; toutefois, d'après la documentation gardée au AHD⁷⁴, entre 1972 et 1974 cette entreprise était chargée de la distribution de films de la propagande portugaise au niveau international, comme nous pouvons constater dans les rapports élaborés pendant cette période. Dans cette documentation, nous avons analysé des correspondances échangées entre Pascal-Angot, par l'intermédiaires de l'Inforvisual, et plusieurs institutions publiques et privées dans de pays divers – par exemple, EUA, Brésil, Angleterre, France, Belgique, Allemagne, Autriche, Danemark, Hollande, Norvège, Finlande ou Japon. Il est intéressant de remarquer que les réponses aux lettres de réponse de ces institutions étaient, dans la plupart des cas, envoyées à Inforvisual, à l'adresse de Avenida da República, à Lisbonne, avec "cc" dirigée à l'adresse résidentiel de Pascal-Angot en France, à La Celle (Saint-Cloud), dans la région de Paris. Quelques lettres étaient remises, quand envoyées à Lisbonne, à Sunhild Brüger⁷⁵, surtout quand elles étaient rédigées en allemand. Comme nous pouvons conclure – au travers de *L'Annuaire des Entreprises* (République Française)⁷⁶ – son nom complet était Sunhild Brüger Angot, l'épouse de Pascal-Angot.

C'était précisément le nom de son épouse qui nous a permis de suivre la trace professionnelle et biographique de Pascal-Angot après sa production de la série *Africarama*⁷⁷ (1973) et aussi, dans le cadre de la série *Portugal : Panorama*, le

⁷¹ Voir série complète en <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/angola-70/>, consulté le (22/02/2022).

⁷² Maria Bourbon de Serpa Pimentel de Barros.

⁷³ Voir Diário da República n°. 221, III série, Inforvisual – Agência Central de Promoção Áudio-Visual, Lda., 21/07/1972: <https://files.dre.pt/gratuitos/3s/1972/09/1972d221s000.pdf> consulté le 21/02/2022.

⁷⁴ Voir PT/AHD/3/MU-GM/GNP01-RNP/S0438/UI01410; PT/AHD/3/MU-GM/GNP01-RNP/S0438/UI12027).

⁷⁵ Nous trouvons aussi le nom de Sunhild Brüger dans les fiches techniques de quelques films de IAV, par exemple *Cabinda-Cassinga* (1969).

⁷⁶ Voir <https://annuaire-entreprises.data.gouv.fr/entreprise/424251684>, consulté le 21/02/2022.

⁷⁷ Les épisodes suivants de la série *Africarama* ont été aussi montés, à savoir, *Africarama – Vale do Zambeze*; *Africarama – África Austral*; *Africarama – Malawi*; *Africarama – Moçambique*;

court métrage *Luanda* (1973) – probablement ses deux derniers films réalisés dans les colonies portugaises.

Après le 25 avril 1974, malgré le manque d'évidence documentaire, nous proposons deux hypothèses pour expliquer la raison pour laquelle Pascal-Angot a terminé ses activités de cinéaste et promoteur de contenus audiovisuels au Portugal. Premièrement, son étroit lien professionnel – et peut-être personnel – à de diverses entités et membres de l'appareil de l'État Nouveau. Par voie de conséquence, en deuxième lieu, la faible probabilité de célébrer des contrats de service avec les futurs gouvernements portugais, d'autant plus qu'il avait passé pratiquement une décennie en produisant et distribuant des contenus de propagande politique du régime.

Après 1974, nous n'avons pas trouvé aucune documentation sur l'activité professionnelle de Pascal-Angot. Nous avons seulement découvert que Sunhild Angot constitua en 1999 une société de production et diffusion de films institutionnels et publicitaires à Mandelieu-La-Napoule (à 10km de distance de Cannes) appelée "Image Data Mediterranee". La société a terminé son activité en 2007⁷⁸. Pascal-Angot est mort à Cannes le 7 décembre 2012, à 84 ans⁷⁹.

Curieusement, après le 25 avril 1974, Pascal-Angot choisit Cannes comme lieu de résidence et de travail, tel que l'espagnol Felipe de Solms, un autre étranger qui habitait Lisbonne et produit plusieurs documentaires de propagande sur le Portugal et ses colonies⁸⁰.

L'identité de Pascal-Angot et les origines de la IAV

Depuis le début de notre recherche documentaire, nous avons pensé, comme hypothèse, que Jean Noël Pascal-Angot pourrait être un pseudonyme et que la IAV pourrait avoir été créé avec le propos de produire des films de propagande pour l'État portugais. Nous avons établi que cette explication serait la clef pour comprendre le parcours de Pascal-Angot et, ainsi, comprendre comment un cinéaste français – sur lequel n'existent pas, ni même aujourd'hui, des données importantes connues sur sa formation, ou sur son curriculum – a été capable de

Africarama – Suazilândia. Le projet original prévoyait également la production de documentaires sur les Azores ; le Cap Vert, Madère et São Tomé e Príncipe, mais ils n'étaient pas tournés.

⁷⁸ Voir <https://docplayer.fr/15642487-Les-ventes-aux-encheres.html> consulté le 21/02/2022.

⁷⁹ Voir <https://www.acte-deces.fr/acte-de-deces-cannes-2012> consulté le 21/02/2022.

⁸⁰ Alexandre Ramos e Paulo Miguel Martins, "Felipe de Solms, um cineasta espanhol em Portugal", *RIHC. Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, 17 (2021), p. 157-81, <https://doi.org/10.12795/RiCH.2021.i17.08>.

s'installer au Portugal et négocier directement avec le SNI et le MU et, de cette façon, de échanger de la correspondance avec de hautes figures de l'appareil de l'État Nouveau, y compris António Oliveira Salazar.

L'analyse des documents d'archive de l'AHD, produits entre 1964 et 1974, nous permet de trouver un ensemble d'articles de presse qui ont renforcé notre hypothèse selon laquelle la IAV et le pseudonyme Pascal-Angot avaient été expressément créés pour célébrer des contrats au Portugal.

En mai 1964, une chronique était publiée dans le quotidien *Diário de Notícias*⁸¹ sur les contrats célébrés entre les municipalités et d'autres entités publiques du Portugal avec des cinéastes étrangers. D'après cet article, ces contrats étaient adjudiés sans critère de mérite, ou sans ausculter les cinéastes et les entreprises du Portugal, afin de déterminer s'ils étaient capables de réaliser ces travaux. L'article suggérait, donc, que les concours publics devaient être obligatoires pour la production de ces films. Un article publié le 1 novembre 1964 était encore plus révélateur, montrant le malaise créé par l'installation à Lisbonne de Pascal-Angot et de sa société, la IAV. L'article, portant le titre "Le réalisateur-aventurier – un nouveau type de touriste"⁸² faisait la caricature d'un cinéaste étranger qui, sans mérites connus, s'installe dans d'autres pays profitant de la bonne foi des habitants locaux pour obtenir de profits élevés avec ses documentaires. Selon l'auteur de la chronique, Castelbranco, le "réalisateur-aventurier" commence par s'infiltrer dans les milieux influents locaux. Ensuite, il fait une session avec des documentaires qu'il attribue à soi-même, mais sans prouver qu'il en est l'auteur ; en fin de session, il organise un événement de "jazz". Puis, il monte un bureau avec des meubles et de l'équipement de tournage loués. Le pas suivant consiste à présenter un projet pour divulguer le pays et ses colonies au niveau international, en chargeant des prix exorbitants. De cette façon, il arrive à convaincre les politiciens locaux de son professionnalisme, de sa crédibilité, de son curriculum et de sa renommée internationale. Personne ne le connaît dans son pays d'origine, ni même ses films. Conscient de son anonymat parmi ses pairs, le "réalisateur-aventurier" adopte astucieusement un nom semblable à celui d'un cinéaste fameux – par exemple : Witch-Cook, en lieu de Hitchcock – et si quelqu'un lui demande s'il est cette personne, il sourit. Selon Castelbranco, les films tournés par ce "réalisateur-aventurier" au Pakistan ou au Congo n'ont pas plus de mérite que quelques réalisateurs ou entreprises locaux. La seule explication que, dans son opinion, peut justifier la

⁸¹ *Diário de Notícias*, 3 de maio de 1964.

⁸² Castelbranco, "O realizador-aventureiro – um novo tipo de turista", *Diário Popular*, 1 de novembro de 1964.

contractation sans concours public de ce “réalisateur-aventurier”, et les prix chargés, est peut-être associée à de possibles contrats avec des sociétés de distribution internationales.

Pascal-Angot s’est reconnu dans cet article et chercha à défendre sa crédibilité auprès du SNI. A cet effet, il achemina trois lettres au SNI et au Bureau des Affaires Politiques (GNP) : la première était rédigée le 6 novembre 1964 par le président du Comité National des Travailleurs du Filme et de la Télévision (Belgique) ; la deuxième lettre, datée du 9 novembre, était écrite par le président du Syndicat Français du Cinéma, de la Radio et la Télévision ; et la troisième, datée du 14 novembre, non signée, avait été remise par l’Institut Belge d’Information et de Documentation. Les trois lettres, quoique adressées au bureau de la IAV à Lisbonne, ont comme destinataire le SNI. Elles sont toutes élogieuses du travail de Pascal-Angot et confirment certains aspects mentionnés dans les documents de présentation de la IAV. Cependant, elles ne donnent aucun éclaircissement sur la formation professionnelle de Pascal-Angot, ni sur des aspects concrets de ses travaux antérieurs. En essence, il s’agit de lettres “commandées” par Pascal-Angot à ces organisations, comme nous pouvons déduire du fait que, quoique étant adressées au SNI, sans spécifier aucun nom, elles n’étaient pas envoyées à cette entité, mais au siège de la IAV à Lisbonne. Nous pouvons percevoir qu’elles étaient le fruit d’un besoin inattendu de qui les a commandées, car leurs signataires n’ont pas été informés sur le destinataire de ces lettres. En effet, tandis qu’une lettre se dirige au responsable du SNI comme “Président”, l’autre lui appelle “Secrétaire”.

Selon l’auteur de l’article, “le réalisateur-aventurier choisit de faire des menaces”⁸³, dans un autre article publié au *Diário Popular* le 16 novembre, le simple envoi des lettres n’était pas suffisant pour Pascal-Angot : il téléphona anonymement à la rédaction de ce quotidien et, en ton menaçant, il exigea de savoir le nom et l’adresse de Castelbranco. Les rédacteurs ont facilement identifié Pascal-Angot comme responsable du coup de fil et ont refusé de donner l’information requise. Dans le même article, ils réitérèrent certaines accusations antérieures et informent que, après des passages antérieurs par l’Afrique portugaise, Pascal-Angot et ses collaborateurs réalisaient, dans le présent mois, un film commandé par Companhia Mineira de Angola.

Comme référé en haut pour le cas de Banha da Silva, la presse n’était pas la seule à soulever des questions concernant l’identité de Pascal-Angot et l’authenticité de la IAV. En décembre 1964, le Gouverneur Général d’Angola

⁸³ CastelBranco, “O Realizador-aventureiro entrou a ameaçar para defender as posições conquistadas”, *Diário Popular*, 16 de dezembro de 1964.

écrit une lettre au GNP pour les informer des affirmations faites par les cinéastes Augusto Fraga et Manuel Queiroz au CITA. Dans leur opinion, la IAV avait été fondée exclusivement pour permettre à Pascal-Angot et ses collaborateurs de venir au Portugal et à l’Outremer pour y produire des films et que leur idoneité était douteuse. En plus, ils affirment qu’un des opérateurs de la IAV avait proposé à Manuel Queiroz de travailler dans le film que celui-ci allait bientôt tourner en Angola, car Pascal-Angot ne lui payait pas ses honoraires.

Conclusion

En effet, l’article “réalisateur-aventurier” du *Diário Popular* semble condenser une série de conclusions que nous pouvons retirer de l’activité de Pascal-Angot au Portugal. Tel que dans les années 1960, aujourd’hui il n’est pas facile de trouver des références à Pascal-Angot, même dans les archives de son pays d’origine, la France, et de Belgique, le pays où, d’après son curriculum, il a célébré les contrats plus importants de sa carrière avant de travailler au Portugal.

D’après les documents consultés, le *modus operandi* d’installation du “réalisateur-aventurier” au Portugal, tel qu’il est décrit dans l’article, semble coïncider avec le procès de fixation de la IAV à Lisbonne. En 1963, Pascal-Angot commença par se présenter formellement au SNI, au MU et à autres entités officielles. Néanmoins, si nous considérons la correspondance échangée, tout indique qu’il y avait déjà des contacts informels auparavant, ce qui probablement explique l’ouverture du bureau de la IAV au centre de Lisbonne⁸⁴. La raison principale pour laquelle l’État a financé la IAV, au travers du Fond du Cinéma, semble avoir été, tel que Castelbranco l’a suggéré, la distribution internationale de ces films, spécialement les versions anglaises et françaises. Le contrat établit que le paiement serait totalement exécuté seulement après la garantie, par la IAV, de la distribution de ces films, dépendant des respectifs contenus, par les organisations internationales suivantes : OCDE – EFTA ; FAO ; UNESCO ; UNICEF et OMS. Aussi, l’entreprise de distribution 20th Century Fox Movies serait chargée de distribuer les contenus filmés au Portugal, Angola et Mozambique.

Ses compétences comme réalisateur sont aussi difficiles de prouver : une partie du tournage au Portugal et dans les colonies était exécutée par d’autres cinéastes, nommément Jean Collomb et Henri Pasmantier. Nous ignorons si la partie restante était tournée par Pascal-Angot. Cependant, il est certain

⁸⁴ Le bureau de la IAV se trouvait à Avenida António Augusto de Aguiar (Lisbonne).

que, au-delà des deux réalisateurs mentionnés, Pascal-Angot a assuré la collaboration des professionnels chevronnés, tels que le belge Fernand Tack et le portugais Elso Roque. Quant à la contractation de ces professionnels, nous pouvons proposer deux explications possibles. Selon la première, ils auraient été embauchés pour surmonter ses handicaps comme réalisateur. Selon la seconde, cette contractation serait en même temps la raison et la justification de ses coûts de production. Il est intéressant que les travaux de Collomb, Tack ou Pasmantier dans les colonies portugaises ne sont pas associés à leurs noms dans les principales bases de données sur le cinéma. Il est aussi curieux que les noms de ses autres collaborateurs français et belges ne se trouvent pas dans les bases de données des archives de leurs pays d'origine⁸⁵ ce qui nous fait croire qu'ils utilisaient possiblement des pseudonymes, comme dans les cas de Jacques van der Heyden ou de Michel Ladovitch.

Par rapport à la IAV, tout indique que la société ait été créée pour faire la production de films de propagande, mais nous ne pouvons pas déterminer si s'était exactement pour célébrer des contrats avec le Portugal. L'expérience de production de films de propagande au Ruanda-Urundi et au Congo Belge, et le fait que l'indépendance de ces pays a réduit son marché de travail, peut avoir mené Pascal-Angot à chercher au Portugal une nouvelle source de revenu, soit en Afrique soit en Europe. Le Portugal ne possédait pas une "industrie" cinématographique importante dans le panorama européen et l'État portugais avait une stratégie de propagande cinématographique rudimentaire : ce fait permit que Pascal-Angot put trouver une niche de marché et installer la IAV.

Comme nous l'avons pu constater, la IAV était l'entreprise d'un homme seul. Dans les premiers temps, il y avait aussi René Clerc, mais après son éloignement dû à l'expérience à Angola, il était clair que tout était coordonné par Pascal-Angot. Nous ignorons si Clerc avait une vraie expérience dans le cinéma, mais, d'après ce que nous avons pu puiser dans les documents produits par le CITA pendant le tournage à Angola, il ne jouait pas exactement un rôle de cinéaste mais d'un individu qui exécutait le programme de la IAV. René Clerc, si nous tenons compte de la correspondance de la IAV avec le GNP et d'autres entités, était une personne présente aux réunions que s'occupait des demandes plus onéreuses et sollicitait les paiements. Nous ne pouvons pas l'affirmer, mais, considérant son éloignement soudain, il semble avoir été quelqu'un qui s'occupait des affaires plus délicates de la IAV, exemptant Pascal-Angot de toute éventuelle confrontation avec les représentants du SNI ou do MU.

⁸⁵ Par exemple, dans les bases de données de l'Institut National de l'audiovisuel (France) ou dans le Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (France).

Pascal-Angot, et non seulement la IAV, semble avoir trouvé une autre niche de marché au Portugal : la distribution et la promotion de contenus audiovisuels de propagande de l'État. C'est la raison pour laquelle il a créé la Inforvisual, exploitant les faiblesses des entités publiques dans ce domaine.

Les deux entreprises de Pascal-Angot fonctionnaient comme outsourcing de la propagande de l'État Nouveau dans une période où le régime, étant un État autoritaire et colonialiste, était progressivement plus contesté et isolé par la communauté internationale. Pascal-Angot vu dans cet isolement une opportunité et en a profité. Cependant, à un moment donné, il devient plus difficile de déterminer qui a plus bénéficié de cette relation. D'une part, Pascal-Angot a certainement trouvé une double source de revenus dans la production et distribution de documentaires. D'autre part, l'État portugais avait dans la IAV une entité officieuse qui produisait et distribuait la propagande et qui, dans de possibles situations non favorables, pouvait être mise au rebut ou culpabilisée de possibles impacts négatifs.

La raison qui explique le succès de Pascal-Angot, s'il est possible de le classer ainsi, se trouve fondamentalement dans le fragile panorama cinématographique portugais, peu important au niveau national et, donc, sans aucune relevance au niveau international. L'initiative privée est toujours restée dépendante de l'État et n'a jamais réussi, à l'exception de l'entreprise portugaise Telecine-Moro, de développer une structure solide avec capacité de distribution internationale de ses films pour atteindre une dimension de marché. Même dans l'espace portugais (Portugal métropolitain et colonies), il n'y eut jamais une véritable industrie cinématographique capable de couvrir ces territoires, soit en productions, soit en distribution.

Probablement pour ces raisons, des cinéastes étrangers, notamment Felipe de Solms, Jean Leduc⁸⁶ et Pascal-Angot, connaissant d'autres réalités de travail, ont perçu les points faibles du cinéma et de la propagande de l'État et, par manque de concurrents forts, se sont installés à Lisbonne, près du pouvoir

⁸⁶ Jean Albert Georges Leduc (1922-1996), réalisateur français, a réalisé des documentaires de propagande sur le Portugal et ses colonies, produits par Felipe de Solms. Les documentaires *Danse et Folklore de l'Angola* (1970) ; *Angola a Olho de Pássaro*, aussi connu comme *L'Angola à l'Oeil d'Oiseau* et *L'Angola à tire d'aile* (1971) et *Rythme de Luanda* (1971) ont débouché des travaux cinématographiques produits par De Solms et réalisés par Jean Leduc à Angola. Les deux étaient aussi responsables du "reportage" *Le Portugal D'Outremer Dans Le Monde D'Aujourd'Hui* (1971), lequel contient un interview avec Marcello Caetano et a été tourné dans toutes les provinces outremarines portugaises. Ayant aussi pour cible des audiences étrangères, Leduc filma les documentaires *Les Portugais* (1970). Au contraire de Pascal-Angot, Jean Leduc a réalisé deux longs métrages de fiction, avec des acteurs surtout français : *Via Macao* (1966) et *Capitain Singrid* (1968). Pour trouver plus de données sur Jean Leduc, voir Ramos e Martins, "Felipe de Solms, um cineasta espanhol em Portugal" e https://www.imdb.com/name/nm0496674/?ref_=fn_al_nm_1 consulté le 22/02/22.

politique et financier national, et y ont développé leurs projets. Il faut remarquer que ces réalisateurs étrangers n'étaient pas exactement des individus renommés entre leurs collègues : au contraire, ils étaient, hier comme aujourd'hui, presque anonymes. Nous pouvons affirmer que leur seule exception à la loi de l'anonymat est son légat dans l'Histoire du Cinéma colonial portugais.

La biographie, la filmographie et les stratégies de Pascal-Angot pour obtenir des contrats avec l'État portugais peuvent être le point de départ d'autres études et servir de source d'informations complémentaires pour autres. Par exemple, ses films et leur contexte de production montrent, entre autres, comment la théorie de l'isolationnisme – politique, culturel et économique – du régime dictatorial portugais dans sa dernière décennie peut être remise en question⁸⁷. Soit en étudiant comment la propagande audiovisuelle portugaise a bénéficié de la contribution de distributeurs et de cinéastes étrangers ; en analysant des films comme *Cabinda-Cassinga* (1966) sur l'investissement américain dans l'exploration pétrolière off-shore à Cabinda où français dans le film *O Porquê - Cabora-Bassa* (1970),⁸⁸ ou comment le secteur du tourisme mis en avant dans les films *Mozambique – Turismo I et II* (1966) a continué à être reconnu internationalement et a même été célébré dans la chanson *Mozambique* de Bob Dylan.

Enfin, comme dans les cas français et belge, il a fallu un certain temps pour que les films coloniaux portugais cessent d'être considérés comme une simple propagande sans valeur historiographique pertinente. Des études plus récentes, dont certaines sont présentées dans cet article, montrent que, bien qu'il s'agisse essentiellement de panégyriques du colonialisme et de l'Estado Novo, la filmographie coloniale portugaise est également une source d'information et le point de départ de nouvelles recherches scientifiques.

⁸⁷ Le régime autoritaire et colonialiste mis en place par António Oliveira Salazar n'était pas un régime hermétique, même lorsqu'il est devenu la cible de manifestations médiatiques dans les rues de certaines capitales européennes dans les années 1960 et 1970 ou sur certaines scènes diplomatiques internationales, telles que l'Assemblée générale des Nations Unies. Le régime portugais a maintenu un agenda diplomatique visant à légitimer et à attirer les investissements dans ses colonies, concluant même des accords en coulisses favorables à l'administration de ses colonies, en particulier avec la France et les États-Unis. Le mythe de l'isolement international du régime a été remis en question par un nombre croissant de publications, par exemple : Daniel da Silva Costa Marcos, *Salazar e de Gaulle : a França e a questão colonial portuguesa*, Lisboa, Ministério dos Negócios Estrangeiros Instituto Diplomático, 2007 ; Olivier Dard e Ana Sardinha-Desvignes, *Célébrer Salazar En France (1930–1974)*, 2017, <https://www.peterlang.com/document/1113335> ; Melissa K. Byrnes, “Diplomacy at the end of empire: evolving French perspectives on Portuguese colonialism in the 1950s and 1960s”, *Cold War History* 19, 4 (2019), p. 477-91, <https://doi.org/10.1080/14682745.2019.1597857>.

⁸⁸ Daniel da Silva Costa Marcos, *Salazar e de Gaulle...*, cit., p. 42.