



HAL
open science

La voix du peuple chez Leon Hirszman des films du CPC aux courts-métrages sur la musique

Juliana Araujo

► **To cite this version:**

Juliana Araujo. La voix du peuple chez Leon Hirszman des films du CPC aux courts-métrages sur la musique. Art et histoire de l'art. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III; Universidade estadual de Campinas (Brésil), 2019. Français. NNT : 2019PA030042 . tel-02865471

HAL Id: tel-02865471

<https://theses.hal.science/tel-02865471>

Submitted on 11 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

École Doctorale 267 : Arts & Médias

IRCAV – Institut de Recherche sur le Cinéma et l’Audiovisuel – EA 185

En co-tutelle avec l’Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP
Programa de Pós-Graduação em Multimeios

Thèse de Doctorat
en Études cinématographiques et audiovisuelles

Juliana ARAUJO

La voix du peuple chez Leon Hirszman : des films du CPC aux courts-métrages sur la musique

Thèse dirigée par Giusy PISANO
Co-dirigée par Marcius FREIRE

Soutenue le 27 novembre 2019

Membres du jury :

Martin Barnier, professeur à l’université de Lyon 2
Marcius Freire, professeur à l’Universidade Estadual de Campinas-Unicamp
Henri Gervaiseau, professeur à l’Universidade de São Paulo - USP, rapporteur
Roger Odin, professeur émérite, université de Paris 3 Sorbonne Nouvelle
Giusy Pisano, professeure à l’École Supérieure Louis Lumière-IRCAV
Fernaó Ramos, professeur à l’Universidade Estadual de Campinas -Unicamp
Erika Thomas, professeure à l’université catholique de Lille, rapporteure

À la mémoire de Leon Hirszman

Remerciements

Je remercie tout d'abord, ma directrice Giusy Pisano et mon co-directeur Marcius Freire pour l'accueil de mon projet au tout début de ce long chemin, pour leur soutien et encouragements, ainsi que pour leurs conseils, remarques et suggestions. Leurs orientations ont été très importantes pour que j'arrive au terme de ce travail.

À Erika Thomas, Martin Barnier, Henri Gervaiseau, Roger Odin et Fernão Ramos mes remerciements pour avoir accepté de participer au jury de cette thèse.

Je remercie également Paulo et Iris, Pedro, Sofia et Daniel Araujo, Elisa Marques, Fernando Trevas, Maria Chiaretti et Mateus Araújo Silva pour plusieurs envois de livres et films dans un vrai pont aérien Brésil-France. Je remercie Mateus Araújo Silva pour les emprunts de livres rares et quelques suggestions bibliographiques très utiles pour ma recherche. Je remercie Cida Carvalhais pour une petite mais très utile consultation sur la samba et sur les études récentes sur l'histoire des années soixante au Brésil, ainsi que à Juliana Gambogi. Je dois un remerciement spécial à Ysé Araujo Silva et à Juliano Coelho (avec Luisa Pécora et Maria Kauffman qui ont assisté celui-ci) pour leur collaboration à mes recherches dans les archives ; cela a été fondamental pour mes travaux. Un très grand merci à Anne Gillain, Michel Chion et Maxime Scheinfeigel qui, amicalement ont lu mon texte et ont apporté de bonnes suggestions, ainsi qu'à Catherine Schapira et à Cécile Rastier, qui ont révisé scrupuleusement la version finale. À ma très chère amie Juliane Freire et Alix Marie pour la traduction en anglais. Je remercie du fond de mon cœur Luiz Carlos Saldanha, Maria Hirszman et Liana Aureliano, pour les entretiens généreux sur Leon Hirszman. Enfin, je remercie mon compagnon de route Michel, souvent patient mais toujours solidaire.

La voix du peuple chez Leon Hirszman : des films du CPC aux courts-métrages sur la musique

Résumé

Cette recherche aborde un ensemble de films courts du cinéaste brésilien Leon Hirszman (1937-1987). C'est l'un des membres du Cinema novo, mouvement né au milieu de l'effervescence culturelle et politique du début des années soixante au Brésil. Après avoir analysé ses deux premiers films *Pedreira de Sao Diogo* (1962) et *Maioria absoluta* (1964), nous sommes partis de cinq documentaires réalisés au moment où le pays était sous une dictature militaire, après un coup d'État fin 1964. Il s'agit de films tournés en cinéma direct sur les musiques populaires. Deux portent sur la samba : *Nelson Cavaquinho* (1969) et *Partido Alto* (1976-1982). Les trois autres, les *Cantos de trabalho* (*Chants de travail*) dans le Nordeste : *Mutirão* (*Chants d'entraide*, 1974) ; *Cana de açúcar* (*Chants de la canne à sucre*, 1976) ; *Cacau* (*Chants du cacao*, 1976). Ils représentent la moitié de ce que le cinéaste a réussi à produire dans les dix ans les plus difficiles d'un régime répressif. Par ailleurs, ces films ont rendu possible pour le cinéaste la reprise de contact avec les classes populaires alors que le coup d'État avait interrompu ses expériences de « ciné-activisme », refermant le cycle initial de sa carrière cinématographique. Ils ont représenté l'espace de liberté du cinéaste en quête d'une expression artistique en phase avec les productions culturelles d'origine populaire. Dans un contexte où les services de patrimoine donnent de plus en plus de valeur à la diversité de ces cultures, ces films peu vus et peu étudiés jusqu'ici commencent à être redécouverts par des chercheurs, mais aussi par les commissaires de l'art contemporain.

Mots-clés : Leon Hirszman, Cinema novo, Documentaire, Chants du travail, Samba, Culture populaire, Brésil

The people's voice in Leon Hirszman : from CPC's films to short films about music

Summary

This research focus on a set of short films made by the Brazilian film maker Leon Hirszman (1937-1987). Leon is one of the members of the movement known as Cinema Novo, which appeared amongst the political and cultural eferescence of the 1960's in Brazil. Ater analysing his two first films: *Pedreira de São Diogo* (1962) and *Maioria Absoluta* (1964), we moved to five documentaries made during the period of the military dictatorship (1964 - 1985). The films are made in direct cinema about popular music. Two films are about samba: *Nelson Cavaquinho* (1969) and *Partido Alto* (1976-1982). The three other films are about work songs of the Northeast of Brazil: *Cantos de Trabalho – Mutirão* ; *Cana de Açucar* ; *Cacau*. The films represent about half of what the film-maker could produce during the most difficult years of a repressive regime. Besides that, these films made possible for him to reestablish contact with the poor classes of the country after the military coup had interrupted his experiences with the « cine-activisme », closing the first cicle of his career. They also represented a space of freedom for the film-maker's search for an artistic expression in tune with the popular cultural productions. In a a context in which the patrimonial services in Brazil value each time more the cultural diversity, these films that were little seen and studied until now, start to be rediscoveredby researchers and also by contemporary art curators.

Key Words : Leon Hirszman, Cinema novo, Documentary, Work songs, Samba, Popular culture, Brazil

TABLE DE MATIERES

INTRODUCTION	7
PARTIE I – Brésil, 1954-1964	20
Chapitre 1– Culture et politique dans le Brésil des années 1954-1964	21
Chapitre 2 – L’apparition du Cinema Novo	43
PARTIE II – Leon Hirszman, des ciné-clubs au CPC	75
Chapitre 1 – Le jeune Hirszman, sur la voie du « ciné-activisme »	78
Chapitre 2 – Le cinéma du CPC, un manifeste esthétique et politique	85
Chapitre 3 – Le tournant du direct et la découverte de la parole de la majorité absolue	110
PARTIE III – La voix du peuple : le chant de la résistance	145
Chapitre 1 – Le cinéma sous la dictature	147
Chapitre 2 – Nelson Cavaquinho, le poète du <i>morro</i>	162
Chapitre 3 – <i>Cantos de trabalho</i> : du lamento des esclaves à l’expression du combat	188
Chapitre 4 – <i>Partido Alto</i> et le mouvement Noir	218
Épilogue – L’apprenti des chants populaires : rapprochements avec Mario de Andrade	247
CONCLUSION	252
FILMOGRAPHIE DE LEON HIRSZMAN	261
BIBLIOGRAPHIE	268

INTRODUCTION

Quand le 1er avril 1964 un coup d'État installe au Brésil une dictature militaire, le jeune cinéaste Leon Hirszman (1937-1987) terminait son deuxième court-métrage, *Maioria absoluta* (*Majorité absolue*, 1964), plein d'enthousiasme et de projets. Il était alors entouré d'amis également engagés dans les mouvements culturels et politiques qui se développaient dans le pays. Le coup d'État interrompt brutalement ce parcours. Pendant la dictature, qui a duré plus de vingt ans (entre 1964 et 1985), Hirszman, comme ses collègues, a dû affronter des situations très difficiles, mais il a réussi à tracer un chemin resté cohérent avec les idées de sa jeunesse.

Leon Hirszman est l'un des cinéastes du noyau initial du *Cinema novo*¹, à côté de Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Glauber Rocha, Carlos Diegues, Nelson Pereira dos Santos et quelques autres. Le groupe réuni à Rio de Janeiro au début des années soixante proposait la création d'un « nouveau cinéma brésilien » : un cinéma actuel, en dialogue avec les diverses expériences cinématographiques mondiales, mais libre de réaliser son expérience en propre, libéré des modèles et des contraintes imposés par les cinémas dominants, spécialement par celui de « l'impérialisme nord-américain » et du modèle d'Hollywood. Ce cinéma devait être libre pour construire les « vraies » images de l'homme brésilien et de son histoire, libre de chercher les bonnes formes pour mettre sur l'écran les contradictions de la société brésilienne. Il devait également tenir compte des conditions économiques spécifiques et des possibilités réelles de l'activité cinématographique au Brésil, où l'industrie cinématographique était encore faible et le marché dominé par les distributeurs étrangers, spécialement ceux des États-Unis. Le combat « cinémanoviste »² impliquait ainsi, très concrètement, la lutte contre la domination culturelle et commerciale du marché brésilien³, et il trouvait sa place dans les manifestations anti-impérialistes dans le pays, de plus en plus vigoureuses et de plus en plus marquées politiquement à gauche.

¹ Nous avons choisi cette graphie fréquemment utilisée en France.

² Néologisme très utilisé au Brésil pour désigner les réalisateurs du Cinema novo.

³ « A la fin des années 1950 avec plus de 3000 salles de cinéma et une fréquentation annuelle supérieure à 280 millions de spectateurs, le marché de l'exploitation cinématographique au Brésil se situe entre les dix plus importants du monde, mais l'écrasante majorité des films projetés sont étrangers. En 1958, le nombre de longs métrages brésiliens en circulation sur le marché était de 62 contre 718 étrangers, en 1959, 41 contre 645, en 1960, 37 contre 749 » (Bertrand Ficamos, *Cinéma Novo, Avant-garde et Révolution*, Nouveau monde éditions, 2013, p.33.

Hirszman est également l'un des fondateurs du Centre Populaire de Culture (CPC), créé avec l'appui de l'Union Nationale des Étudiants (UNE), réunissant des étudiants et des jeunes artistes engagés dans les manifestations politiques qui s'intensifiaient dans cette période d'effervescence. Son but était d'amener aux classes populaires des spectacles et des représentations artistiques politisées, d'éveiller les consciences face aux contradictions sociales, pour la participation au combat politique, et pour une révolution sociale. Hirszman a produit ses deux premiers films dans ce cadre. L'un, *Pedreira de San Diogo (La Carrière de San Diego*, 1962) tourné dans une favela, à Rio de Janeiro ; l'autre, *Maioria absoluta (Majorité absolue*, 1964) tourné en milieu rural au Nordeste, parmi les paysans et travailleurs insérés dans un contexte où les syndicats ruraux et les Ligues paysannes (Ligas Camponesas)⁴ étaient mobilisés et très actifs.

Avec le coup d'État et l'installation de la dictature dans le pays, le CPC a disparu. Les liens entre les artistes et les mouvements sociaux ont été coupés. Pourtant, ce lien créé entre les artistes du CPC et les « sambistes »⁵ des favelas et des banlieues populaires s'est prolongé. Les rapports entre les sambistes « de la zone nord de Rio de Janeiro (ceux des quartiers populaires de la ville) et les artistes, journalistes, producteurs culturels, universitaires de la zone sud (ceux des quartiers bourgeois) se sont intensifiés et ont donné lieu à plusieurs manifestations artistiques, dont quelques-unes ont marqué la période sous la répression. C'est le cas du « spectacle *Opinião* », organisé par des artistes du CPC, réunissant des vedettes de la Bossa Nova, comme Carlos Lyra et Nara Leão, le sambiste Zé Kétti et le musicien du Nordeste João do Vale.

Ces rencontres ont également donné lieu à deux court-métrages de Leon Hirszman : le premier, *Nelson Cavaquinho* (1969), sur le sambiste qui lui prête son nom, et le second, *Partido Alto* (1976-1982), sur cette forme particulière de la samba⁶, avec le sambiste Candeia et ceux de la « vieille-garde » de l'École de Samba Portela. Outre ces deux films, Hirszman a réalisé une trilogie sur les chants de travail tournés au Nordeste entre 1974 et 1976, complétant ainsi un ensemble de films sur la musique des classes populaires.

⁴ Les Ligas Camponesas (ligues paysannes) sont un mouvement social qui apparut à partir de la décennie de 1950 dans le Nordeste du Brésil.

⁵ « Sambiste » : néologisme désignant couramment au Brésil le musicien de samba, compositeur, interprète ou danseur.

⁶ Le *Partido Alto* est une forme spécifique de samba, marquée par l'improvisation et apparue dans le cours du développement des formes modernes de samba.

Au long d'une vie assez courte (le cinéaste a disparu en 1987, à l'âge de 49 ans), vécue pour moitié sous la dictature, Hirszman a fait une œuvre importante, malgré les problèmes d'une période non démocratique, la censure et les difficultés de financement. Il a réalisé 8 longs-métrages (dont deux ont été montés et finalisés après son décès), 2 moyens-métrages et 12 courts-métrages. Parmi les moyens-métrages, l'un reste disparu encore aujourd'hui. Parmi les courts-métrages, trois ont été censurés et non diffusés.⁷

La période la plus difficile pour son cinéma a été celle qui commence avec le durcissement de la répression du régime par l'Acte Institutionnel n. 5 (le tristement célèbre « AI-5 »), en décembre 1968. Cela commence à s'améliorer à la fin des années soixante-dix, spécialement en 1979, l'année décisive pour l'ouverture politique. Après avoir réalisé ses deux premiers longs-métrages entre 1965 (*A Falecida, La Morte ou La Défunte*) et 1967 (*Garota de Ipanema, La fille d'Ipanema*), le seul long-métrage que le cinéaste réalise de fin 1968 à fin 1978 est *São Bernardo* (1972), qui reste interdit pendant sept mois et amène sa société de production à la faillite. Le moyen-métrage *Que país é esse ? (Qu'est-ce que c'est que ce pays ?)*, (1976), documentaire sur le Brésil produit par la télévision italienne RAI, a disparu mystérieusement jusqu'à aujourd'hui, sans jamais avoir été présenté au public brésilien, ni diffusé en Italie. Pendant ces dix ans, Hirszman a surtout tourné des court-métrages. Il est particulièrement remarquable de constater que plus de la moitié de ceux-ci sont des documentaires autour de la musique des classes populaires : *Nelson Cavaquinho* (1969), la trilogie des *Chants de Travail, Partido Alto* (1976), déjà mentionnés ci-dessus, et *Rio, Carnaval da vida* (1978).

Poursuivant le chemin ouvert par les expériences du CPC, ces films naissent de la quête d'un contact continu et engagé avec le peuple. Ces courts-métrages, tournés en lumière et décors naturels, avec une équipe très réduite, de très petits budgets, la plupart en 16mm, reprennent un mode de production prôné par le Cinema novo au tout début du mouvement, pour échapper aux contraintes du cinéma commercial et pouvoir construire un « cinéma libre et révolutionnaire » (dans le sens esthétique et dans le sens politique), anti-impérialiste, enraciné dans la réalité (économique, sociale, culturelle) brésilienne.

⁷ Voir sa filmographie en annexe.

Très tôt les « cinémanovistes » se sont mis à débattre du problème de la communication de leur cinéma avec le public et donc du mode de diffusion de leurs films. D'un certain point de vue, il fallait atteindre un large public pour développer l'industrie cinématographique brésilienne – et garantir la survie même des cinéastes. D'un autre point de vue, en considérant le projet idéologique des cinéastes, il fallait que leurs films atteignent un public plus spécifique, celui des classes populaires, pour participer au développement d'une prise de conscience politique au sein du peuple. Dans le cas de Hirszman, la réflexion sur ces questions est une constante dans plusieurs de ses déclarations publiques. Cela apparaît, par exemple, dans un entretien avec Louis Marcorelles en 1966, publié dans les *Cahiers de Cinéma* :

« Nous ne cessons de débattre ce point [concilier la critique sociale et l'accès à un vaste public]. Si l'on veut démystifier, on doit affronter le problème de la relation de notre œuvre avec le public. Il faut, tout d'abord, qu'il aille la voir. Notre cinéma jusqu'à présent n'a pas établi de véritable communication avec les couches profondes du public brésilien ».

Mais ensuite, dans le même entretien, il souligne que les réponses à ce problème ne viendront que de l'expérience pratique :

« En ce qui concerne le problème de la communication, de la compréhension qui accueillent nos recherches, nous ne pourrions répondre que par les films que nous réaliserons. La réponse appartient à l'avenir, dans la mesure où nous ne sommes pas fermés, où nous ne disons pas : 'Tu dois faire ceci, tu dois faire cela', mais où, tout au contraire, nous prêtons attention aux réactions du public »⁸.

Face à ce problème, Hirszman a envisagé la possibilité de développement de circuits parallèles pour des publics spécifiques. C'est ce qu'il explique en 1979 dans un entretien sur le film qu'il tournait alors, *ABC da greve* (1979-1990)⁹. Celui-ci est un documentaire sur les grandes grèves ouvrières organisées à ce moment dans l'ensemble des villes industrielles autour de São Paulo, appelé la région du « ABC » – à l'époque où Luiz Inácio Lula da Silva était encore un dirigeant

⁸ *Cahiers du Cinéma*, n. 176, mars 1966, Paris, 48-51.

⁹ Tapuscrit inédit, 80 pages, de la transcription complète de l'entretien de Leon Hirszman avec Fernando Morais, Cláudio Kans, Sérgio Gomes, Adrian Cooper et Uli Bruhn le 3 avril 1979, à São Paulo. Ce matériel inédit est conservé dans les archives de la Cinémathèque brésilienne. Des extraits de cet entretien ont été édités dans *Leon Hirszman - ABC da greve, documentário inédito de Leon Hirszman sobre a origem do moderno sindicalismo brasileiro*, São Paulo, Cinemateca Brasileira, 1991, pp.5-16.

syndical dans le secteur de l'industrie métallurgique¹⁰. Les tournages de *ABC da greve* mettaient en scène la manifestation « pacifique et organisée » d'une masse de travailleurs « avec un haut niveau de conscience de classe » et pouvait « beaucoup servir à tous les travailleurs du Brésil, pour leur faire comprendre la nécessité de lutter pour leurs droits ainsi que leur apprendre à organiser leur combat »¹¹, comme l'a affirmé le cinéaste. L'équipe devait également filmer les travailleurs dans « leurs conditions de vie, leur maison, leurs conditions de santé, leurs rapports familiaux, leur vie quotidienne et leurs conditions de travail. Les conditions réelles de ceux qui produisent au milieu des produits chimiques, des gaz, en les avalant, en mâchant le fer, tout ce poison-là »¹².

Quand la grève commence et que l'idée de faire le documentaire surgit, le cinéaste avec un groupe restreint de personnes organise en urgence un système de coopérative pour financer les tournages. Ce groupe comptait, entre autres, les membres de l'équipe du film et des associés d'Oboré, un éditeur lié au mouvement syndical. Oboré discutait déjà à ce moment des possibilités d'élargir ses activités. De son côté, Hirszman avait déjà discuté en 1968 dans son entourage de la constitution d'un circuit parallèle comme ce qui « existait en Italie, avec son ciné-journal libre ; en France, avec plusieurs organisations de la société civile »¹³. Mais en 1968 en pleine dictature militaire, les conditions au Brésil ne permettaient évidemment pas une telle expérience. Ainsi, dix ans plus tard en 1979, dans le contexte de croissance du mouvement syndical et de l'ouverture politique, Hirszman, ses collègues et les gens du milieu syndical conçoivent la production de *ABC da greve* comme la première pierre d'un projet bien plus large : « nous avons l'intention de l'élargir, pour ne pas nous limiter à ce film. Ce film serait le point de départ pour constituer une nouvelle organisation, non pas seulement au niveau de la production, mais également au niveau de la distribution »¹⁴. Le projet prévoyait l'établissement d'un circuit de distribution formé par les syndicats, les associations des quartiers et d'autres associations de la société civile, qui pouvaient acheter des copies à des prix faibles et favoriser la diffusion des films auprès des ouvriers et dans les milieux populaires : « Cela veut dire que la société civile a des conditions pour financer un certain type de cinéma »¹⁵.

¹⁰ Le sigle « ABC » concerne les noms des villes qui constituent la zone industrielle périphérique du Grand São Paulo : Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano do Sul, entre autres.

¹¹ Ibidem, p.5.

¹² Ibidem, pp.5-6.

¹³ Ibidem, p.21.

¹⁴ Ibidem, p.6.

¹⁵ Ibidem, p.7.

Le cinéaste ne s'opposait pas à la possibilité de diffusion de *ABC da greve* ou d'autres films comme celui-ci dans le circuit commercial, mais il avait conscience que cela impliquait un rôle particulier des acteurs sociaux qui auraient encore beaucoup plus d'efforts à faire dans le processus du développement démocratique :

« Cela [l'élargissement de la diffusion dans le circuit commercial] relève d'un combat beaucoup plus large. D'abord, il faut comprendre qu'il s'agit de réfléchir sur la question préalable : à qui un tel film peut-il servir ? À la télévision, à qui peut-il servir ? Financé par les intérêts du propriétaire de l'entreprise... ? Par ses annonceurs... ? Il y a une série de facteurs qui empêcherait sa diffusion. Mais pourtant une diffusion promue par ceux à qui le film sert, même si c'est par petits pas, même si « on n'allume pas la lumière de toutes les maisons », comme dirait Maïakovski, il s'agit là d'un premier pas à consolider. (...) Cela n'exclut pas l'élargissement de la diffusion, dans le processus d'élargissement de la démocratisation des moyens de communications au Brésil. Car le contrôle démocratique des moyens de communication est fondamental dans la marche du développement de la démocratie (...)»¹⁶ Il faut comprendre que cela dépend de l'organisation populaire, à tous les niveaux »¹⁷.

Dans la discussion autour de ce projet, le cinéaste évoque ses activités au sein du CPC au début des années soixante. L'expérience pratique des ciné-clubs rappelait également chez Hirszman les possibilités des petits circuits où les discussions, les échanges, les débats sont possibles et ce point est fondamental pour lui, dans le patient travail de construction démocratique où il a voulu intervenir par ses films. Mais il ne songeait à exclure aucune voie : « Il faut qu'on ouvre l'éventail, notre perspective culturelle doit être pluraliste, c'est-à-dire qu'il faut agir sur tous les fronts, considérer le cinéma commercial en 35mm, la télévision, mais comprendre également l'importance des autres expériences. »¹⁸

Dans un autre contexte bien différent de *ABC da greve*, Hirszman revient sur la question d'un « circuit parallèle » pour un public spécifique. C'est ce qu'il envisageait pour ses derniers films, la trilogie *Imagens do inconsciente* (*Images de l'inconscient*, 1983-1986), sur les malades mentaux d'une maison de santé de l'État à Rio, fréquenté par les personnes de condition financière modeste. Cette trilogie, réalisée autour des expériences de la psychiatre Nise da

¹⁶ Il faut souligner la lucidité du cinéaste sur cette nécessité d'un contrôle démocratique des moyens de communications que le retour à la démocratie politique n'a malheureusement pas confirmé dans la période contemporaine.

¹⁷ Ibidem, pp.22-23.

¹⁸ Ibidem

Silveira, représente sur l'écran les peintures des internés, commentées par eux-mêmes. Ces films de la trilogie étaient prévus non pas pour une diffusion dans les cinémas commerciaux, mais pour un circuit de spécialistes, des psychiatres, des psychologues, et des artistes.

Ce sont deux cas, de nature diverse, sur des sujets différents et engageant des groupes sociaux différents, où Hirszman a pensé à de solutions pour donner à son cinéma les possibilités d'agir sur la société. Agir sur la société, c'est le désir présent dès l'origine du Cinéma novo et du CPC, mais des années plus tard, le cinéaste avait beaucoup plus d'expérience, un long chemin de réflexions et d'actions. De façon peut-être plus réaliste, il pensait aux petits pas, au « brique après brique », à utiliser ses films comme une médiation pour certains débats, à favoriser une réflexion plus profonde sur la société, dans des groupes divers, sur des aspects divers et sous des perspectives diverses.

La question des publics spécifiques reste parmi les préoccupations du cinéaste tout comme un intérêt pour les formats de pellicule substandards, 16 mm ou même super 8 et les premières cassettes vidéo. Ces deux paramètres favorisaient les expériences d'intervention politique comme également les expériences esthétiques, ce que la référence au public d'artistes à propos de *Imagens do inconsciente* vient aussi confirmer. Hirszman a proposé constamment un cinéma d'intervention sociale permettant de discuter les questions politiques qui traversaient la société brésilienne, tout en reliant celles-ci aux questions esthétiques. Il estimait que les formes légères de cinéma rendaient possibles des expériences de cinéma que les médias dominants ne permettraient pas vraiment.

ABC da greve et *Imagens do inconsciente* ont donc été tournés en 16mm. Avant eux, le cinéaste avait déjà tourné en 16mm deux des *Chants de Travail*, *Partido Alto*, entre autres. À partir de 1976, jusqu'à sa disparition en 1987, il n'a tourné que deux films en 35mm. Dans un débat en avril 1975 à Rio de Janeiro, il déclare :

« Je vais dire quelque chose sur le Super-8 et le 16mm. Il me semble que c'est très important qu'on arrive à créer un circuit parallèle pour le 16mm au Brésil. Le développement des expériences faites par les cinéastes qui se forment dans l'école pratique du Super-8 me semblent très enrichissant si cela arrive à avoir une circulation plus large. C'est clair, nous avons toujours sous-estimé la possibilité d'envisager les potentialités du cinéma, c'est-à-dire,

la 'filmographibilité'¹⁹ de plusieurs exemples, de plusieurs idées a toujours été sous-estimée. Et même si nous sommes dans le champ des simples possibilités, on s'aperçoit que nous nous sommes arrêtés, nous avons abandonné un énorme terrain de recherche où le cinéma, il y a au moins 50 ans, principalement par les expériences relatives au cinéma dialectique proposé par Eisenstein, a essayé de répondre à certaines questions. On vient en essayant de répondre à ces questions à plusieurs niveaux du cinéma d'avant-garde (par exemple chez Godard), du cinéma latino-américain engagé politiquement, et d'autres types de cinéma. Ici [au Brésil] nous ne sommes pas encore arrivés à accueillir vraiment les tentatives d'utilisation de ces nouvelles techniques, qui sont moins chères, plus efficaces et plus démocratiques ».²⁰

Finalement, nous pensons que le sens du cinéma de Leon Hirszman ne peut pas être compris sans une étude sérieuse de toutes ses expériences cinématographiques les plus diversifiées, dans les différents formats, soit pour le circuit commercial ou pour les circuits parallèles, soit en 35mm ou en 16mm, les longs comme les courts-métrages, les fictions ou les documentaires. C'est donc pour cela que nous avons choisi spécialement comme objet privilégié de notre recherche les courts-métrages documentaires, en 35mm et en 16mm, tournés en direct, dans la période la plus dure de la dictature militaire. Le cinéaste prolonge et développe son expérience de réalisation avec les classes populaires, urbaines ou paysannes, initiée avant la dictature, avec *Pedreira de São Diogo* et *Maioria absoluta*, dans le contexte du début du mouvement du Cinema novo et des activités du CPC, puis avec *Nelson Cavaquinho*, la trilogie des *Chants du Travail* et *Partido Alto*. Ces titres forment le corpus principal de cette thèse. Ils permettent de mettre en avant des films du domaine documentaire, de courte durée et en 16mm, tous types constamment minorés dans l'histoire du cinéma par la domination du long-métrage de fiction en 35mm.

En considérant les préoccupations artistiques et politiques de Hirszman, cet ensemble de films fort peu étudiés jusqu'ici est pourtant très significatif dans son œuvre et représente des aspects essentiels de son projet. Si on y ajoute l'intérêt qu'ils représentent pour l'étude et la mémoire de la culture brésilienne, il reste donc surprenant qu'ils aient été si peu analysés jusqu'à présent.

¹⁹ Néologisme proche du vocabulaire de la filmologie proposé par le cinéaste : ce qui est « filmographiable », ce qui peut être filmé et enregistré sur pellicule.

²⁰ Leon Hirszman, dans *Ciclo de debates do Teatro Casa Grande*, Rio de Janeiro, Inubia, 1976, pp.32-33 (Coleção Opinião). Cette publication contient les interventions présentées à l'occasion du 1er Cycle des Débats de la Culture Contemporaine, réalisé dans le Théâtre Casa Grande à Rio de Janeiro, entre le 7 avril et le 26 mai 1975, sur plusieurs domaines de l'art et de la culture, comptant les participations de plus grands artistes brésiliens de l'époque.

D'autant plus qu'au sein du milieu restreint des chercheurs de cinéma, *Nelson Cavaquinho* et *Partido Alto* au moins sont parfois considérés comme des « perles rares » du cinéma brésilien. Et, très significativement, la 32ème édition de la Biennale de São Paulo, entre septembre et décembre 2016, a programmé les *Chants de Travail* de Hirszman, témoignant du renouvellement de l'intérêt pour ces films documentaires et son actualité dans le champ artistique. On peut alors rappeler les mots de Hirszman lui-même à propos de la « virtualité » des films, qui ne doivent pas être considérés seulement par rapport au nombre d'entrées qu'ils ont fait ou par la réception qu'ils ont pu avoir à une époque déterminée²¹.

Notre objet d'analyse porte donc sur un corpus limité de courts-métrages de Leon Hirszman qui ont spécialement suscité notre intérêt lors de nos recherches. L'hypothèse de départ était de mettre à l'épreuve un parallèle entre le modernisme brésilien et le cinéma novo proposé aux années 60 par quelques intellectuels comme le portugais Joaquim Novais Teixeira ou Murilo Mendes²² et évoqué ou repris par des chercheurs ultérieurs tels que Ismail Xavier ou Randal Johnson²³. L'évolution de notre réflexion nous a amené à modifier notre perspective et à nous concentrer sur le corpus que nous avons alors retenu.

Notre formation a d'abord porté sur l'analyse de textes littéraires, sur la démarche créative de Mário de Andrade et sur les techniques musicales²⁴. Pour cette recherche, nous nous sommes au départ appuyé sur les travaux de référence des spécialistes du cinéma brésilien des premières générations tels Paulo Emilio Salles Gomes et Alex Viany, puis ceux qui les ont suivi, Jean-Claude Bernardet, Ismail Xavier, Fernão Ramos, José Carlos Avellar, entre autres.

Le cinéma de Leon Hirszman ne peut absolument pas être interprété sans la compréhension du contexte de son époque. C'est pour cela que nous avons croisé dans cette thèse la recherche historique et l'analyse des films. Il a fallu retourner aux sources originales, relire les documents

²¹ Témoignage de Leon Hirszman dans *Revista Cinema*, n.3, FCB, janeiro 1974, cité dans Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet, *Cinema, repercussões em caixa de eco ideológica*, São Paulo, Brasiliense, 1983, pp.244-245 (nous citons ses mots plus loin, au chapitre 2 de la Partie 2 de cette thèse).

²² Conformément aux témoignages de Paulo César Saraceni, cités dans la Partie 1 de cette thèse à la page XYZ.

²³ Voir également dans la Partie 1 les pages XYZ.

²⁴ Les démarches créatives de Mário de Andrade utilisant les processus de composition musicale découverts dans les traditions populaires ont été objet d'études développées dans mon mémoire de maîtrise (*O dançarino aprendiz, literatura e folclore na conferência literária de Mário de Andrade*, Mestrado em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2003). J'ai étudié également la musique érudite et la musique populaire brésilienne pendant quelques années, et réalisé des travaux sur les cultures populaires brésiliennes auprès des services du patrimoine culturel au Brésil.

historiques issus des archives, les entretiens de l'époque comme les témoignages contemporains.

Pour mettre en contexte la trajectoire de Leon Hirszman, nous avons opéré une plongée dans la société brésilienne des années 1950 en partant des publications de l'époque, de travaux de l'Institut Supérieur d'Études Brésiliens (ISEB), les grands journaux et les périodiques, puis les travaux des historiens et des sociologues qui ont étudié plus récemment le tournant des années 1950/1960 lorsque le Cinema novo est apparu. Pour les publications plus récentes sur les mouvements de la culture spécialement dans la période entre la fin des années cinquante et les années soixante-dix, nous nous sommes appuyés en particulier sur les recherches de Marcos Napolitano, Marcelo Ridenti e Miliandre Garcia, qui nous ont aidé à voir sous un nouvel angle cette période. À cela on peut ajouter des thèses et publications académiques récentes également très utiles pour examiner l'histoire des cinémathèques et des ciné-clubs et plusieurs aspects historiques et culturels des années 1950-1970.

Nous sommes repartis du discours des cinéastes eux-mêmes, de leur théorie explicite ou implicites à travers leurs écrits, leurs entretiens et débats publiés dans la *Revista Brasiliense*, le *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, le *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, les périodiques universitaires *O Metropolitano* et *Movimento*, puis également dans de revues étrangères telles que *Positif*, *Cahiers du cinéma*, *Jeune cinéma*, et quelques autres.

Le livre d'Alex Vianny *O Processo do Cinema Novo*, organisé par José Carlos Avellar, a été une ressource fondamentale pour notre exploration. Ce livre réunit des textes de Vianny du début des années soixante, mais surtout des discussions entre les cinéastes du Cinema novo datés de cette période et de longs entretiens avec la plupart des réalisateurs du Cinema novo menés plus tard, entre 1983 et 1986. Afin de compléter ces sources, nous avons recherché des articles, des entretiens et des débats dans des archives, notamment l'Archive Edgar Leuenroth, conservé dans le campus de l'Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), où se trouve une collection de documents de Leon Hirszman, les archives de la Cinémathèque brésilienne à São Paulo, et l'archive Alex Vianny, conservé dans la Cinémathèque du Musée d'Art Moderne (MAM) de Rio de Janeiro et partiellement disponible en ligne. A cela, nous avons ajouté des nouveaux entretiens avec certains collaborateurs de Leon Hirszman, comme Luiz Carlos Saldanha, qui a intégré l'équipe du cinéaste pour plusieurs films et qui est devenu l'un des plus proches de ses amis. Puis avec la fille du cinéaste Maria Hirszman, qui gère son héritage artistique, et son ex-

épouse, l'économiste Liana Aureliano, qui a partagé avec lui les événements culturels et politiques des années 1960.

Leon Hirszman était, d'après les témoignages de ses contemporains, un très bon orateur doué d'une pensée politique et cinématographique consistante. Mais il n'a quasiment pas écrit ni publié. Par contre, il a souvent été interrogé par les journalistes et certains des débats auxquels il a participé ont donné lieu à des enregistrements et ont été retranscrits et conservés. Par exemple, outre ceux qui ont été publiés dans le volume de Viany, le *Ciclo de debates do Teatro Casa Grande* à Rio de Janeiro en 1976, dont la publication la même année est depuis longtemps épuisée ; le tapuscrit inédit du 3 avril 1979 déposé à la Cinémathèque brésilienne ; deux entretiens audios conservés à l'archive Edgar Leuenroth, parmi beaucoup d'autres qui n'ont pas été réédités.

Pour l'approche des films d'Hirszman, nous avons eu recours à la méthodologie de l'analyse filmique. Nous avons développé l'analyse des images (cadrages et lumière) et du montage, les relations images et sons (synchronisme ou décalage), en utilisant également les outils de l'analyse musicale. Ces recherches nous ont amené à approfondir la question de la culture brésilienne dans son rapport au cinéma, notamment celle de la création musicale populaire. Cela concerne l'œuvre de musiciens issus du peuple, ceux qui portent les références de la diversité culturelle du Brésil, plus spécialement celles des matrices africaines. L'œuvre de Leon Hirszman est traversée par son désir d'intervention sociale et politique lié étroitement à sa recherche d'une expression cinématographique brésilienne. C'est par l'analyse filmique et l'analyse des formes musicales que nous avons voulu l'étudier.

Comme nous avons travaillé avec beaucoup de textes inédits ou rares (et des entretiens enregistrés en audio), des archives de tous types, et que la très grande majorité des textes utilisés n'ont pas été traduits en langue française, nous avons choisi de les citer, et même parfois longuement. En considérant également l'absence (ou l'insuffisance) des traductions des textes, dialogués ou monologués et des chants présents dans la bande sonore des films analysés, nous avons opté pour les retranscriptions de ces textes toutes les fois que cela nous a paru nécessaire pour une meilleure appréciation du lecteur.

Dans la **Partie 1** de cette thèse, le **premier chapitre** traite du contexte politique et culturel au Brésil des années cinquante et soixante au cours desquelles sont apparus les mouvements du

Cinema novo et du Centre Populaire de Culture. Sur le front culturel, les idées d'indépendance et le thème de l'anti-impérialisme se diffusent de plus en plus largement. Nous allons voir également dans ce chapitre l'explosion des ciné-clubs un peu partout dans le pays et la création des cinémathèques à São Paulo et à Rio de Janeiro, ce qui rend possible le contact des jeunes cinéphiles avec les cinémas du monde entier. Dans le **chapitre 2**, nous allons aborder la formation du mouvement du Cinema novo et son programme. Les cinémanoviste renouvellent en quelque sorte les combats des artistes du mouvement moderniste brésilien des années 1920 dans les autres champs de l'activité artistique.

Dans **la Partie 2**, nous nous concentrons plus particulièrement sur Leon Hirszman et ses projets de jeunesse dans les années pré-dictature. Sa formation, puis l'engagement dans le Centre Populaire de Culture - CPC font le sujet du **chapitre 1**. Ensuite nous verrons comment sa pensée sur le cinéma et la politique se concrétisent dans ses deux premières réalisations au sein du CPC et comment celles-ci marquent son expérience. Dans le **chapitre 2**, nous abordons la première production cinématographique du CPC, coordonné par Hirszman : le film collectif en cinq épisodes, *Cinco vezes favela (Cinq fois bidonvilles, 1962)*. Et plus particulièrement le premier film de Leon Hirszman, que nous analysons : le cinquième des épisodes de *Cinco vezes favela* : le court-métrage *Pedreira de São Diogo (La Carrière de San Diego)*, le premier volet de son manifeste esthétique. Nous discutons également des conflits qui surgissent dans l'association à propos de l'utilisation politique de l'art en rapport avec les problèmes d'expression esthétique et les positions que le cinéaste préconise. Le **chapitre 3** aborde le développement du projet de Hirszman dans son deuxième film, *Maioria absoluta (Majorité absolue, 1964)*, toujours très ancré dans les activités du CPC et engagé dans les actions politiques en cours, telle la campagne d'alphabétisation des zones rurales. Cette fois-ci, il expérimente de nouvelles techniques et réalise le premier filme brésilien en cinéma direct. Ces deux premiers films sont réalisés dans une expérience de contact avec les classes populaires, urbaines dans le premier cas, rurales dans le deuxième. Avec le coup d'État, se referme là un cycle d'expériences artistiques.

La production de Hirszman dans le nouveau contexte dictatorial est abordée dans **la Partie 3**. Après avoir réalisé deux longs-métrages de fiction, dans la décennie suivante, entre 1964 et 1967²⁵, le cinéaste prolonge ses expériences cinématographiques en contact direct avec le peuple brésilien, dans des courts-métrages documentaires tournés en direct sur sa musique. Ce

²⁵ *A falecida (La Morte, 1965)* et *Garota de Ipanema (La Fille d'Ipanema, 1967)*.

sont ces films que nous traiterons plus particulièrement, deux sur la samba à Rio de Janeiro et une série de Chants de Travail au Nordeste, en croissant les aspects cinématographiques avec les données du contexte culturel et politique de l'époque, et les aspects musicaux et ethnographiques des sujets représentés. Au **chapitre 1**, nous analysons *Nelson Cavaquinho*, un portrait du sambiste carioca filmé chez lui. Dans le **chapitre 2**, nous analysons le cycle des *Chants du travail* tourné dans des zones rurales du Nordeste. C'est un triptyque portant sur le désherbage et la construction d'une maisonnette en terre battue, sur la récolte de la canne à sucre et celle de cacao, toutes activités collectives accompagnées traditionnellement de chants rythmant les cadences des gestes du travail. Et au **chapitre 3**, nous analysons *Partido Alto*, qui rend hommage à un autre sambiste carioca, Candeia. Celui-ci expose en détails la spécificité musicale du Partido Alto, une forme de la samba liée aux origines de la samba moderne. La seconde partie du film documente une séance de Partido Alto, où les musiciens de la « vieille garde » de l'École de Samba de Portela improvisent des vers à tour de rôle, dansent, jouent et font la fête. L'analyse des contradictions sociales et les préoccupations politiques sont présentes dans la réalisation de ces documentaires, de façon plus subtile, et elles retrouvent celles qui étaient impliquées dans les deux premiers films du réalisateur, tournés avant la dictature. Plus ouvertement, le cinéaste apporte également un témoignage de la richesse et de la diversité artistique des musiciens d'origine populaire dans ces films. Ce sont des documents sur les personnalités artistiques des milieux populaires normalement restés à l'ombre. Ou des documents ethnographiques rares, rejoignant la démarche du poète et romancier moderniste Mario de Andrade aux origines de la politique patrimoniale du Brésil. En même temps, les expériences de langages du cinéaste dans ces films rejoignent celles de ce dernier dans sa recherche d'une expression artistique brésilienne.

Nous avons souvent cité et traduit les textes qui ne sont pas disponibles en langue française. Toutes les traductions citées dans cette thèse ont été faites par nous-même sauf indication contraire.

PREMIERE PARTIE : BRESIL, 1954-1964

INTRODUCTION

Nous allons présenter dans le chapitre 1 la formation des jeunes du groupe du Cinema novo dans l'époque d'effervescence des ciné-clubs et de la formation des cinémathèques, puis le contexte du développement des débats sur le cinéma national brésilien, depuis les années cinquante, à l'intérieur d'une société immergée dans un climat de politisation croissante. Au chapitre 2, nous examinerons la formation du mouvement du Cinema novo en tant que tel et son projet de construction d'un nouveau cinéma brésilien.

Nous avons eu recours à des textes brésiliens classiques dans les domaines de la sociologie, de l'histoire et de la culture, mais aussi à des recherches plus récentes de redécouverte d'une époque qui est restée plus au moins dans l'oubli, au moins dans quelques-uns de ses aspects, avec les années de la dictature, et qui revient aujourd'hui au centre des préoccupations des chercheurs brésiliens ; mais nous avons également utilisé des textes de l'époque, afin de retrouver son atmosphère par un retour aux sources originales.

CHAPITRE 1 - CULTURE ET POLITIQUE DANS LE BRÉSIL DES ANNEES 1954-1964

LE MOUVEMENT DES CINE-CLUBS ET LES CINEMATHEQUES

Tout au long des années 1950, on voit monter un bouillonnement autour du cinéma au Brésil. Si dans les années 1940, le circuit de salles de cinéma commerciales est en expansion, lié à l'industrie cinématographique nord-américaine et ses activités d'exploitation du marché en Amérique Latine, parallèlement, à partir de la deuxième moitié de la décennie, après la fin de la Deuxième Guerre Mondiale, les ciné-clubs commencent à se développer dans le pays. En 1946, le Club de Cinéma de São Paulo, créé auparavant par Paulo Emílio Salles Gomes et d'autres cinéphiles mais fermé pendant la dictature de Getúlio Vargas²⁶, est alors réouvert, atteignant une grande notoriété culturelle dans la ville. En 1946, également à Rio de Janeiro est créé le Club de Cinéma de la Faculté Nationale de Philosophie, organisé par Plínio Sussekind Rocha, personnalité fondatrice pour le mouvement ciné-club brésilien²⁷. À Rio, en 1949, est créé le Cercle d'Études Cinématographiques, qui organisait des séances de cinéma et mettait également à la disposition du public des publications sur le cinéma, en différentes langues, difficiles d'accès à l'époque. En 1948, surgissent simultanément des ciné-clubs à Porto Alegre, à Santos, à Fortaleza ; en 1950 celui de Salvador²⁸, avec Walter da Silveira. Ces initiatives continuent de se multiplier par la suite. On verra des ciné-clubs créés par les étudiants dans les

²⁶ Getúlio Vargas (1882-1954) a été deux fois président du Brésil en 1930-1945 puis en 1951-1954. Chef civil de la Révolution de 1930 qui met fin à la Vieille République en renversant par un coup d'État son président, Washington Luís. De 1930 à 1945, il gouverne le Brésil en trois phases distinctes : de 1930 à 1934 dans le gouvernement provisoire, de 1934 à 1937 dans le gouvernement constitutionnel, élu par le Congrès national du Brésil, et de 1937 à 1945 dans le cadre autoritaire de l'Estado Novo (« État nouveau »). En 1943, il a décrété la consolidation des lois du Travail. Surnommé « père des pauvres » par ses sympathisants, il est réélu au suffrage universel direct en 1951. Il conduit alors une politique de grands travaux, nationalise les ressources pétrolières, instaure des mesures protectionnistes et favorise les réformes sociales. De plus en plus contesté par les conservateurs, il se suicide en 1954 au palais de Catete. Les phases successives de son exercice du pouvoir sont d'orientations politiques très différentes puisqu'il passe de l'Estado Novo aux réformes nationalisant les ressources du Brésil dans les années 1950.

²⁷ Plínio Sussekind Rocha, professeur de Physique de la Faculté Nationale de Philosophie, a été le fondateur, à côté de Otavio de Faria, Almir Castro et Cláudio de Melo, du premier ciné-club brésilien, le Chaplin Club, dont l'objectif, défini dans son statut, était « d'étudier le cinéma comme art ». Il s'inscrit dans les polémiques autour du passage au parlant en soutenant le cinéma muet. Le Chaplin Club a duré 2 ans et a publié une revue, *Fan*, qui a eu 9 numéros. (Voir Ismail Xavier, « A Estética do testemunho », dans : *Sétima arte : um culto moderno*, São Paulo, Perspectiva, 1978.) Plínio Sussekind Rocha était considéré un maître par Paulo Emílio Salles Gomes. Il va faire partie aussi de la Fondation Cinémathèque Brésilienne, créée à São Paulo en 1961, à l'initiative de Salles Gomes. (Voir Carlos Roberto de Souza, *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*, Tese de doutoramento, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009, p.49-80). Plínio Sussekind Rocha est cité par de cinéastes du Cinema novo comme figure d'importance majeure pour leur formation dans le ciné-club de la Faculté Nationale de Philosophie à Rio de Janeiro.

²⁸ Porto Alegre, Fortaleza et Salvador sont des capitales d'États du Nord au Sud du Brésil, Santos est une ville portuaire à côté de Sao Paulo.

universités, comme aussi le surgissement des quelques Fédérations de Ciné-clubs dans des villes.

Cette période voit la création des cinémathèques à Rio de Janeiro et à São Paulo. En 1949, le Club de Cinéma de São Paulo rejoint le Musée d'Art Moderne pour se transformer en Filmothèque qui deviendra plus tard la Cinémathèque Brésilienne. En 1955, un département de cinéma est créé dans le Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro. En 1956, encore à Rio, est créé le Centre de Culture Cinématographique qui va rejoindre plus tard le Musée d'Art Moderne de Rio pour contribuer à la création de la Cinémathèque du Musée, officialisée en 1958. L'auditorium de l'Association Brésilienne de la Presse (ABI) va accueillir les premières séances de cinéma du Musée d'Art Moderne, comme il accueillait déjà d'autres séances cinématographiques organisées par d'autres institutions, comme celles du Cercle d'Études Cinématographiques, celles du Musée de l'Art Cinématographique et d'autres.

Tout cela va offrir au public brésilien (même si c'est pour un public spécifique et limité) l'accès à une diversité de la production cinématographique qu'on n'aurait pas pu trouver dans les circuits des salles commerciales. C'est pourquoi le Ier Festival International de Cinéma organisé en 1954 par la Filmothèque de São Paulo est devenu très célèbre, avec Paulo Emílio Salles Gomes en tête, en tant que directeur de l'archive, et les soutiens de la FIAF, de la Cinémathèque Française, des archives de films nord-américaines et anglaises, et encore des cinémathèques italienne, suédoise, portugaise, belge, suisse, néerlandaise et tchèque, en fournissant une programmation exceptionnelle tant par sa quantité que sa qualité, avec des panoramas de la production de plusieurs pays européens et des Amériques du Nord et Latine. Ce festival a eu un public très assidu et nombreux, et par ailleurs a été l'occasion d'acquérir des copies des films pour les archives de la Filmothèque. L'événement a donné lieu à de débats et à plusieurs conférences, et parmi les conférenciers, il y eut par exemple le critique André Bazin, les responsables des cinémathèques françaises et anglaises Henri Langlois, Ernest Lindgren, premier conservateur du Musée Britannique du film, et Gianni Comencini, créateur de la Cinémathèque de Milan.

À Rio, en 1955, le Département de cinéma du Musée d'Art Moderne a organisé, en comptant sur l'appui de la Filmothèque de São Paulo et de consulats étrangers, le festival « 10 ans de Films d'Art », avec une programmation de plus de 120 films de plusieurs pays et a eu un tel succès public que les séances ont été démultipliées au cours du festival. En 1958, 1959 et 1960,

c'est la toute récente Cinémathèque du Musée d'Art Moderne de Rio qui organisera les festivals d' « Histoire du Cinéma Américain », de l' « Histoire du Cinéma Français » et de l' « Histoire du Cinéma Italien », puis, en 1961, « Le Cinéma Documentaire et L'École Anglaise », puis encore le « Festival du Cinéma Russe et Soviétique ».²⁹

Les jeunes cinéphiles, critiques et futurs cinéastes

Les jeunes « cinémanovistes » se forment dans ce contexte. Leurs parcours témoignent de cette effervescence. « En 1954, quand j'ai vu Paulo Emilio [Salles Gomes] présenter Stroheim, j'ai passé toute une nuit sans dormir, j'ai ressenti quelque chose d'étrange, et j'ai vu que je voulais faire du cinéma »³⁰, raconte Paulo César Saraceni, à propos du premier Festival de Cinéma à São Paulo. Ces jeunes passent du plaisir d'aller au cinéma pendant l'enfance à la fréquentation systématique des ciné-clubs, à l'expérience d'assister aux cycles et festivals organisés par les cinémathèques, prolongés par des débats enflammés dans les bars à la sortie des séances de cinéma. Les amitiés surgissent ainsi autour de la passion par le cinéma qui les rassemble.

Carlos Diegues se souvient que les festivals de la Cinémathèque à Rio de Janeiro, déjà au début de ses études de Droit à l'université, le déviait de son chemin : « Je ne voulais suivre aucun cours, je voulais faire du cinéma, je ne pensais qu'au cinéma. Je fréquentais les festivals du Musée de l'Art Moderne, d'abord celui du cinéma américain, puis français, puis italien, puis russe (...) Je voyais tout, rigoureusement tout »³¹.

Leon Hirszman évoque également l'importance des cycles et de ces festivals organisés par la Cinémathèque du Musée d'Art Moderne (MAM) de Rio, le rôle qu'a joué dans sa formation les séances organisés par le Musée de l'Art Cinématographique à l'ABI à Rio, où il a rencontré un

²⁹ Sur l'apparition des ciné-clubs aux années 1940-50, la création de la Cinémathèque Brésilienne et la Cinémathèque du Musée de l'Art Moderne de Rio de Janeiro, et les festivals de cinéma des années 1950, voir Rudá Andrade, *Cronologia da cultura cinematográfica no Brasil*, São Paulo, Fundação Cinemateca Brasileira, 1962 (Cadernos da Cinemateca) ; Fausto Douglas Corrêa Júnior, *Cinematecas e cineclubs : cinema e política no projeto da Cinemateca Brasileira (1952-1973)*, Mestrado, Faculdade de Ciências e Letras de Assis da Universidade Estadual Paulista, Assis, 2007 ; Carlos Roberto de Souza, *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*, Doutorado, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009 ; José Luiz de Araujo Quental, *A Preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap : a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, Mestrado, Instituto de Artes e Comunicação da Universidade Federal Fluminense, Niteroi, 2010.

³⁰ Entretien de Paulo César Saraceni a Alex Viany, dans Alex, Viany, *O Processo do Cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 333.

³¹ Entretien de Carlos Diegues a Alex Viany, dans Alex, Viany, *O Processo do Cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p.432.

très grand nombre de cinéphiles, parmi lesquels ses futurs collègues du Cinema novo. Il souligne l'importance des discussions proposées par Plínio Sussekind Rocha au ciné-club de la Faculté Nationale de Philosophie de Rio et le rôle que ces discussions ont joué à l'époque dans ses propres lectures des théories du cinéma :

« Ma préoccupation était d'essayer de comprendre les discussions stimulées par Plínio Sussekind Rocha, qui a été une personne très importante pour nous tous, qui nous a illuminé aussi par sa pensée aigüe, critique, radicale par rapport aux questions sur le cinéma. Très important pour nous tous. D'une certaine manière, c'est devenu la discussion philosophique sur le problème de l'essence, l'essence du cinéma, de la spécificité cinématographique »³².

Joaquim Pedro de Andrade raconte la trajectoire du groupe à partir du ciné-club de la Faculté Nationale de Philosophie, et que lui-même avec Leon Hirszman, Paulo César Saraceni, Marcos Farias, Miguel Borges et d'autres collègues réactivaient : « Au départ on ne faisait que montrer des films, puis nous avons commencé à publier un bulletin informatif et critique, et finalement, nous avons commencé à faire de films en format 16mm »³³.

Paulo César Saraceni évoque également le début du mouvement avec leurs premières expériences en format de pellicule 16mm, organisées aux réunions chez Joaquim Pedro de Andrade : « [à la Cinémathèque du Musée de l'Art Moderne à Rio de Janeiro] j'ai vu tout le festival de cinéma américain et le festival de cinéma français. J'étais un spectateur très attentif. Nous débattions beaucoup. C'est là qu'a commencé le Cinema novo, et chez Joaquim Pedro [de Andrade], en 1957 ou 1958, nous nous réunissions pour faire des films en 16 mm »³⁴.

À Salvador, dont l'effervescence culturelle des années 1950 et 1960 est proverbiale dans l'histoire artistique du Brésil, la culture cinématographique se développait également, et il y avait le Club de Cinéma de Bahia, organisé par Walter da Silveira, où toute une génération Bahia a été formée. Glauber Rocha a fait partie de cette génération, comme Orlando Senna également. Da Silveira, lui-même critique de cinéma, encourageait les adhérents du club à écrire dans les journaux, comme le rappelle Senna, qui souligne les activités de Rocha - et également

³² Entretien de Leon Hirszman a Alex Viany, dans Alex, Viany, *O Processo do Cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p.184-287.

³³ Entretien de Joaquim Pedro de Andrade a Alex Viany, dans Alex, Viany, *O Processo do Cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 257.

³⁴ Entretien de Paulo César Saraceni a Alex Viany, dans Alex, Viany, *O Processo do Cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 333.

les siennes comme critique : « Ma liaison initiale avec le cinéma, même si j'ai réalisé quelques documentaires de courts-métrages à Bahia, s'est faite beaucoup plus par la critique »³⁵.

Paulo Emílio Salles Gomes note alors une croissance très nette de la critique cinématographique dans le pays, engendrée par les ciné-clubs : « De plus en plus, partout au Brésil, les personnes invitées à exercer la critique cinématographique sont des jeunes possédés par la passion du cinéma et formés dans l'action militante des ciné-clubs »³⁶. Les ciné-clubs ont été des espaces de formation, où les jeunes passaient de public des films et des débats au statut d'animateurs des séances, puis à la critique et à la réalisation, comme ce fut le cas de cinéastes du Cinema novo.

À Rio de Janeiro et à São Paulo, on a vu les grands journaux à diffusion nationale publier les idées polémiques des jeunes cinémanovistes, comme le *Journal du Brasil*, dans son supplément dominical, où ils ont été invités à lancer leur mouvement et où Glauber Rocha a écrit des articles célèbres³⁷. Le supplément littéraire du journal *O Estado de São Paulo*, dont Paulo Emílio Salles Gomes était un collaborateur régulier, a publié les jeunes cinéphiles de la cinémathèque, comme cela a été le cas de Gustavo Dahl.

Pendant que les ciné-clubs agitaient la jeunesse de l'époque en stimulant sa passion pour le cinéma, la production nationale de cinéma était en crise. Les tentatives de le faire développer grâce aux studios créés à São Paulo à la fin des années quarante et au début des années cinquante – dont le représentant le plus important a été la Compagnie Cinématographique Vera Cruz (1949-1954) – échouent. La seule expérience nationale qui réussissait commercialement était les productions des « chanchadas » - un genre de cinéma musical comique et populaire, carnavalesque, de bas budget, très critiqué à l'époque par rapport à la qualité technique et à la forme très caricaturale de représentation du peuple brésilien. C'est alors que l'apparition de *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, va prendre une place très importante dans le déroulement de l'histoire du cinéma brésilien.

³⁵ Entretien de Orlando Senna dans Alex Vianny, *O Processo do Cinema novo*, p.393.

³⁶ Paulo Emílio Salles Gomes, *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, v.1, p.282.

³⁷ Nous allons aborder quelques-uns de ces articles plus loin, dans le deuxième chapitre.

Nelson Pereira dos Santos, alors lié au Parti Communiste Brésilien et formé dans un des principaux centres de la politique étudiante de l'époque – la Faculté de Droit du Largo³⁸ de São Francisco, à São Paulo – avait réalisé deux films courts, après avoir séjourné, en 1950, pendant deux mois à Paris, pratiquement enfermé dans la Cinémathèque Française : ce sont deux documentaires pour le Festival de la Jeunesse de Berlin (qui y sont restés ou ont disparu), l'un en 1950 (*Juventude*) et l'autre l'année suivante (*Atividades Politicas em São Paulo*), sur les jeunes travailleurs de São Paulo, sur la richesse et le travail et sur l'anti-impérialisme.

En 1955, quand il réalise *Rio, 40 graus (Rio, 40 degrés)*, dos Santos avait également une expérience d'assistant sur quelques films, comme *Agulha no palheiro (Aiguille dans la botte de foin, 1952)* d'Alex Vianny, à côté de qui il s'engageait dans un mouvement de défense du cinéma national. Dos Santos et Vianny ont alors intégré un groupe très actif au début des années cinquante, avec Carlos Ortiz et d'autres collègues réalisateurs et critiques de cinéma. Ce groupe a créé l'Association Paulista de Cinéma, à São Paulo, en 1951, qui a organisé des tables rondes, puis les célèbres Congrès de Cinéma Paulista, le I^{er} et le II^{ème} Congrès de Cinéma National, à São Paulo et Rio de Janeiro, entre 1952 et 1953³⁹.

Ce groupe défendait une politique de taxation des films étrangers, en visant la protection du marché intérieur et le financement public de l'industrie cinématographique dans un contexte où le cinéma brésilien se confrontait à la domination du cinéma nord-américain, qui avait une influence très grande sur la distribution des films dans le territoire national. Concernant la création artistique, le groupe proposait un cinéma tourné vers la réalité du peuple et les inégalités de la société brésilienne. Les productions en décor naturel, avec un équipement léger réunissaient l'avantage d'un bas coût financier et les conditions pour un contact plus proche avec le peuple – favorisant ainsi une représentation crue de la réalité brésilienne, sur une ligne d'inspiration néoréaliste. Les productions à petit budget, plus appropriées aux réalités matérielles des Brésiliens, permettaient aux réalisateurs de se lancer dans leurs projets avec plus d'indépendance et de liberté, et étaient a priori moins vulnérables aux censures du capital. Le groupe, proche du Parti Communiste, s'opposait au modèle des grands studios de São Paulo, dont les références étaient le cinéma hollywoodien, comme la Compagnie Cinématographique

³⁸ « Largo » désigne un quartier ou une place.

³⁹ Luis Alberto Rocha Melo, *Cinema independente no Brasil, anos 1940-50* (disponible sur le site de l'Association Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual – ASAECA) ; Afrânio Mendes Catani, *O Romance do gato preto*, Socine VIII, 2006, p.374 ; Fernão Ramos, Luiz Felipe Miranda (org.) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, entrées « Congresso de cinema » p.151-152, et « Alex Viany », p.567.

Vera Cruz, créée en 1949, et que le groupe identifiait à l'impérialisme américain en raison de l'organisation de ses studios et de ses tournages, comme le choix de ses sujets et genres.

RIO, 40 GRAUS, UNE ETAPE FONDAMENTALE EN 1955

Rio, 40 graus est conçu dans cette perspective. Le film a été réalisé et produit par Nelson Pereira dos Santos lui-même, financé grâce à la vente par souscription des billets d'entrées. Le budget prévu était d'un million et cinq-cents mille cruzeiros, alors que *O Cangaceiro* (1953)⁴⁰, film de Lima Barreto, produit par la Compagnie Cinématographique Vera Cruz, avait coûté presque huit fois plus.

Rio, 40 graus a été un événement fondamental, catalyseur, dans le milieu cinématographique considéré comme un marqueur pour le Cinema Novo. C'est une chronique de la ville racontant les événements quotidiens vécus par cinq enfants d'une favela dans les rues de Rio de Janeiro pendant une journée. Il a représenté la première réussite d'une expérience de production à petit budget, en décor naturel, plus en contact avec la réalité – en opposition aux modèles des grandes productions du cinéma hollywoodien -, en donnant de la visibilité aux favelas, en montrant la ville de Rio de Janeiro et ses contradictions de classes.

Ce film a stimulé les espoirs des jeunes aspirants au cinéma, en leur montrant qu'il était possible de faire du cinéma, de s'en rapprocher, alors que devenir un cinéaste des grandes productions restait, naturellement, un but beaucoup plus lointain, difficile à atteindre. En même temps ce film a enthousiasmé les intellectuels, les étudiants, les artistes, à ce moment de plus en plus engagé politiquement. Glauber Rocha, plus tard, dans son livre *Revisão crítica do cinema brasileiro* (*Révision critique du cinéma brésilien*), publié en 1963, rappelle l'impact de *Rio, 40 graus* à l'époque de sa sortie :

« Comme moi qui, à cette époque tâtonnait dans la critique, me suis réveillé violemment du scepticisme et me suis décidé à devenir réalisateur de cinéma brésilien au moment où je voyais *Rio, 40 graus*, je suis certain que 80 pour cent des nouveaux cinéastes brésiliens ont senti le

⁴⁰ *O Cangaceiro* réalisé par Lima Barreto en 1953 fut sélectionné au festival de Cannes de cette année et connut un succès mondial exceptionnel. Il s'inspire de la légende du célèbre bandit Limpiao que Glauber Rocha reprendra d'une toute autre manière dans *Le Dieu noir et le Diable blond* en 1964.

même impact. (...) Le film était révolutionnaire pour le cinéma brésilien. Il a bouleversé les principes de production. Réalisé avec un million et huit cents mil cruzeiros, lançant un photographe jeune et talentueux comme Hélio Silva, prenant des gens dans la rue et entrant dans des décors naturels – le film respirait l’air du mouvement italien, il avait l’esprit de Rossellini, De Sica, De Santis ; la technique n’était pas nécessaire, car la vérité était là pour être montrée et elle n’avait pas besoin de lampes à arcs, de diffuseurs, de réflecteurs, d’objectifs spéciaux. C’était possible loin des studios babyloniens de faire des films au Brésil. Et au moment où plusieurs jeunes se sont libérés du complexe d’infériorité et ont décidé qu’ils seraient réalisateurs de cinéma brésilien avec dignité, ils ont aussi découvert, dans cet exemple, qu’ils pouvaient faire du cinéma avec « une caméra et une idée » - ces mots seront en 1961 mon cheval de bataille dans les pages du *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* ». ⁴¹

Quant à Leon Hirszman, il affirme que *Rio, 40 graus* « a mis l’être brésilien sur l’écran, et a été le détonateur, le déclencheur, le fondateur » d’un nouveau cinéma brésilien⁴². Il rappelle encore les effets sur lui des mobilisations pour la libération du film interdit par la censure et raconte que, d’après les débats autour des motifs de la censure, même avant de le voir, il l’imaginait comme un film qui montrait la ville de façon très proche de la réalité d’un Rio qu’il connaissait, d’un Rio de la banlieue⁴³, dont il avait l’expérience. Il rappelle que le film a pris, dans ce contexte des mobilisations contre la censure, un sens politique de résistance aux tentatives de coup d’État organisées contre les forces progressistes par les forces plus réactionnaires qui avaient alors pris le pouvoir. Il dit s’être aperçu de la liaison entre les choses : « À partir de là, j’ai vu que les choses ne sont pas séparées. Toutes les choses. Et un fait apparemment isolé, la lutte pour la libération d’un film, a eu une signification beaucoup plus profonde pour moi »⁴⁴. À une autre occasion, il raconte : « J’ai vu *Rio, 40 graus* plusieurs fois. Je trépidais en voyant les files d’attente devant la porte du cinéma après sa libération »⁴⁵.

Les deux campagnes : libération du film et succession présidentielle

⁴¹ Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003, p. 105-106.

⁴² Entretien de Leon Hirszman avec Helena Salem, en février 1985, dans Helena Salem, *Leon Hirszman, o navegador das estrelas*, Rio de Janeiro, Rocco, 1997, p. 91.

⁴³ La ville de Rio de Janeiro est socialement segmentée en quartiers très différents. Les quartiers sud sont ceux de la bourgeoisie aisée, ceux du nord sont habités par les pauvres. Mais les favelas (bidonvilles) se retrouvent un peu partout, sur les monts escarpés et dangereux (les « morros »), au bord des falaises.

⁴⁴ Entretien de Leon Hirszman avec Helena Salem, en février 1985, dans Helena Salem, *Leon Hirszman, o navegador das estrelas*, Rio de Janeiro, Rocco, 1997, p. 91.

⁴⁵ Entretien de Leon Hirszman avec Alex Viany, dans Alex, Viany, *O Processo do Cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 284.

En fait, l'interdiction du film *Rio, 40 graus* intervient dans un contexte de crise politique du pays, au milieu des luttes pour la succession présidentielle, à la suite des tentatives de putsch qui ont poussé au suicide le Président Getúlio Vargas. La censure au film a déclenché des mobilisations massives et des réactions à Rio de Janeiro et dans plusieurs autres villes, en prenant d'énormes proportions au niveau national. Glauber Rocha affirme que, comme à Rio de Janeiro et à São Paulo, à Bahia « la campagne pour la libération de *Rio, 40 graus* est devenue quasiment un mouvement de masse », avec Walter da Silveira à la tête du club de cinéma, où se réunissaient des intellectuels, des artistes, des journalistes, des étudiants, des politiques progressistes, etc.⁴⁶

Immédiatement après l'interdiction du film, le réalisateur et son équipe organisent une séance privée à l'auditorium de l'Association Brésilienne de la Presse (ABI). Le lendemain, le journal carioca *Última Hora* publie une série de témoignages des personnalités présentes à cette séance, sous le titre : « Frappé par la vérité, le chef de la police a interdit les projections du film *Rio, 40 graus* ». Parmi d'autres, celle d'Alex Viany :

« Comme critique de cinéma et chercheur de l'histoire de notre cinématographie, je n'hésite pas à mettre *Rio, 40 graus* au rang des cinq plus importants films produits jusque-là au Brésil. C'est une œuvre d'un admirable réalisme, pleine de dignité, se focalisant sur les problèmes sociaux que le cinéma brésilien ne peut pas fuir s'il prétend être un art et s'il prétend être brésilien. Comme brésilien et homme de cinéma, je considère très dangereuse l'attitude du Monsieur le Chef de la Police. Le film indique un chemin que plusieurs tentent de trouver – le chemin du cinéma brésilien populaire, préoccupé de décors et de personnes réels. Si cette interdiction est maintenue, ce chemin est barré. Moi, personnellement, je laisserai tomber le cinéma. Mais je suis certain que l'interdiction tombera face à l'indignation patriotique de tous ceux qui l'ont vu »⁴⁷.

Pendant la campagne pour la libéralisation de *Rio, 40 graus*, la presse a publié, dans divers journaux, plusieurs articles autour de la censure du film. Les débats sur le cinéma national prennent alors une grande ampleur et les idées de Viany, Nelson Pereira dos Santos et leur cercle, souvent débattues dans les Congrès de Cinéma des débuts des années cinquante,

⁴⁶ Glauber Rocha, « Brazil 40 graus » dans *A Revolução do Cinema Novo*, São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 314.

⁴⁷ Alex Viany, « Chocado com a verdade, chefe de polícia proibiu a exibição do filme Rio, 40 graus », dans *Última Hora*, 26-09-1955, p. 10. Cité par Pedro V. A. Lopera, « *Rio, 40 graus, Rio, zona norte*: apresentação do campo de cinema brasileiro », dans *Revista Matrizes*, v.9, n.2, juillet-décembre 2015, São Paulo, pp.177-197.

atteignent plus largement le public. Au même moment, s'intensifiaient les affrontements autour de la succession présidentielle. La campagne pour l'élection de Juscelino Kubitschek, malgré les oppositions, réussit et celui-ci est élu le 3 octobre 1955, quelques jours après l'interdiction du film de Nelson Pereira dos Santos. Mais ensuite les efforts s'intensifient pour mettre en place un coup d'État visant à empêcher l'investiture du président, qui devait avoir lieu en janvier 1956. Juscelino Kubitschek va réussir malgré cela à prendre ses fonctions le 31 janvier 1956 ; le film avait été libéré, un mois avant, le 31 décembre 1955.

Tout au long de plusieurs semaines, les articles et reportages contre la censure de *Rio, 40 graus* vont paraître dans plusieurs journaux⁴⁸, à côté des articles contre les tentatives de putsch. C'est déjà le cas de la première série d'articles sur l'interdiction du film (« Frappé par la vérité, le chef de la police a interdit les projections du film *Rio, 40 graus* », déjà cité ci-dessus) et le reportage intitulée « Quinze millions de brésiliens mobilisés contre le putsch ! », publiés tous les deux dans la même édition du journal *Última Hora* du 26 septembre 1955.

Pedro V. A. Lopera examine par exemple comment Jorge Amado, dans son article « Le cas de *Rio, 40 graus* » publié dans le journal *Imprensa Popular*, le 27 septembre 1955, au tout début de la campagne pour la libéralisation de *Rio, 40 graus*, articule les deux campagnes, pour le film et contre le putsch⁴⁹. Jorge Amado réfute les arguments présentés par la censure, autour des personnages et situations que le film montre – qualifiés de « marginaux » par le chef de la police. Il écrit :

« Si l'interdiction est maintenue, nos cinéastes ne pourront plus montrer le peuple dans leurs films, on leur interdira de représenter la vie du peuple, ses souffrances, ses joies, ses espoirs, sa force, qui résiste à la tragique réalité de sa vie ; nos cinéastes devront se réduire aux ambiances chics, aux maisons des riches, et l'œil de la caméra devra se limiter aux grandes automobiles, aux milliardaires, aux messieurs des fêtes avec champagne et aux dames des cafés Society ».

⁴⁸ Voir Rafael Mautone Ferreira, *O cinema revolucionário de Rio 40° : a luta, a polêmica e o sucesso*, Mestrado em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Voir aussi Gisele Gubernikoff, *O Cinema brasileiro de Nelson Pereira dos Santos: uma contribuição ao estudo de uma personalidade artística*, São Paulo, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1985 (mémoire de maîtrise (dissertação de mestrado), dirigée par Paulo Emílio Salles Gomes, où l'auteure recueille, entre autres, tous les articles qui sont sortis dans la presse sur ce film).

⁴⁹ Pedro V. A. Lopera, « *Rio, 40 graus, Rio, zona norte*: apresentação do campo de cinema brasileiro », dans *Revista Matrizes*, v.9, n.2, juillet-décembre 2015, São Paulo, pp.177-197.

Et plus loin il conclue :

« Il faut que *Rio, 40 graus* soit distribué. Parce que c'est un bon film, une œuvre de talent et de sensibilité, honnête, brésilienne, patriotique, et parce qu'en l'interdisant les hommes du putsch commencent leur lutte frontale contre la culture, contre l'intelligence brésilienne, contre les créateurs de culture. La lutte contre le putsch est une lutte de tout le peuple brésilien, et par conséquent, c'est une lutte des intellectuels. Mais elle est doublement une lutte des intellectuels, car le putsch signifie la fin des possibilités de libre création et de critique »⁵⁰.

Les deux campagnes s'entremêlent dans les combats s'opposant à un ennemi autoritaire. Au même temps, elles convergent dans la défense des idées d'indépendance nationale.

LA DIFFUSION DES IDEES « NATIONALISTES »

Il faut, avant tout, souligner que le sens du mot « nationaliste » ici n'est pas réductible à celui qu'il évoque sans doute immédiatement chez un lecteur européen. Ce mot, dans le contexte d'un pays post-colonial, comme le Brésil, à l'époque est lié également aux idées anti-impérialistes et il est normalement utilisé même par les groupes de gauche pour exprimer un projet de nation autonome, indépendante économiquement et culturellement, comme nous le verrons ensuite.

La popularité des idées nationalistes alors parmi les Brésiliens avait atteint des hauts niveaux pendant la campagne pour la nationalisation du pétrole. En 1948, est créé le Centre d'Études et de la Défense de l'Économie Nationale (Centro de Estudos e de Defesa da Economia Nacional) – CEDPEN, qui réunissait des militaires, des parlementaires, des techniciens, des intellectuels, des étudiants, etc. Son objectif était de promouvoir une large campagne d'éclaircissement de l'opinion publique en faveur du monopole d'État sur l'exploitation du pétrole. Après avoir réussi à obtenir du gouvernement de Getúlio Vargas la création de la Petrobras, les membres du CEDPEN vont encore créer, en avril 1954, la Ligue d'Émancipation Nationale (Liga de

⁵⁰ Jorge Amado, « O Caso de *Rio, 40 graus* », *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, 27 septembre 1955, dans : Pedro V. A. Lapera, « Rio, 40 graus, Rio, zona norte: apresentação do campo de cinema brasileiro », dans *Revista Matrizes*, v.9, n.2, juillet-décembre 2015, São Paulo, pp.189-190.

Emancipação Nacional), pour intensifier et coordonner les luttes contre la pénétration impérialiste au Brésil⁵¹.

La lettre-testament de Getúlio Vargas, diffusée nationalement quelques heures après son suicide le 24 août 1954, a certainement favorisé plus encore la ferveur de la défense des idées nationalistes parmi la population brésilienne. Dans cette lettre, Vargas dénonce l'alliance des groupes nationaux avec les groupes internationaux contre les intérêts du peuple brésilien – au nom duquel il justifie son geste final :

« La campagne souterraine des groupes internationaux s'est alliée à celle des groupes nationaux révoltés contre le régime de garantie du travail. La loi des profits extraordinaires⁵² a été barrée au Congrès. Contre la justice de la révision du salaire minimum, les haines se sont déclenchées. J'ai voulu créer la liberté nationale avec la potentialisation de nos richesses à travers la Petrobras, mais celle-ci ne vient que d'être mise en marche et la vague d'agitation gagne déjà en volume. La Electrobras a trouvé des obstacles jusqu'au bout du désespoir. Ils ne veulent pas que le travailleur soit libre. Ils ne veulent pas que le peuple soit indépendant (...) Les profits des entreprises étrangères ont atteint jusqu'à 500% par an. Sur les déclarations de valeurs de ce que nous importions, des fraudes de plus de cent millions de dollars par an ont été vérifiées. Puis la crise du café est intervenue, notre principal produit s'est alors valorisé. Nous avons tenté de défendre son prix, et la réponse a été une violente pression sur notre économie au point de nous obliger à céder »⁵³.

À la fin de sa lettre, Vargas réaffirme ses sacrifices pour le Brésil et le peuple brésilien : « J'ai lutté contre la spoliation du Brésil. J'ai lutté contre la spoliation du peuple » ; et il conclue

⁵¹ Il est intéressant de noter que le cinéaste Alex Viany figure parmi les membres de la Liga da Emancipação Nacional. Voir sur ces organisations : le *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*, Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas, en ligne sur : <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/centro-de-estudos-e-defesa-do-petroleo-e-da-economia-nacional-cedpen>> ; et <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/liga-da-emancipacao-nacional-len>>. Voir aussi : Boris Fausto (org.), *O Brasil republicano*, v.10: *Sociedade e política* (1930-1964), 9^a ed., Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2007 (História da Civilização Brasileira, t.3, v.10), pp.580-590: «Estatismo e Nacionalismo».

⁵² Un impôt sur les profits excessifs.

⁵³ Getúlio Vargas, *Carta-Testamento*, Rio de Janeiro, 24 août 1954. Nous citons ici la lettre diffusée publiquement à l'époque, soit une copie dactylographiée présentée officiellement. Il y a une autre lettre, manuscrite, signée par Vargas, retrouvée à côté de son corps au Palais de la Présidence de la République, dont le contenu va dans le même sens, malgré les différences entre les deux lettres. Les deux documents sont déposés dans l'archive Getúlio Vargas au Centre de Recherche et Documentation (Centro de Pesquisa e Documentação) – CPDOC, de la Fondation Getúlio Vargas à Rio de Janeiro, et peuvent être consultés en ligne sur : <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas2/artigos/AlemDaVida/CartaTestamento>>.

finalement par les phrases devenues historiques : « Je vous ai donné ma vie. Là, je vous offre ma mort. Je ne redoute rien. Sereinement, je fais le premier pas dans le chemin de l'éternité et sors de la vie pour entrer dans l'Histoire »⁵⁴.

Les mouvements nationalistes vont s'intensifier à partir de là, de plus en plus tout au long des années à venir. On va voir apparaître par la suite plusieurs organisations nationalistes, couvrant des tendances les plus diverses, à gauche ou à droite : le Front Nationaliste (Frente Nacionalista), en juin 1955, puis devenu le Front de Novembre (Frente de Novembro), en mars 1956, accusé d'être communiste ; le Front Parlementaire Nationaliste (Frente Parlamentar Nacionalista), pendant la première moitié de 1956, réunissant plusieurs partis dans le Congrès National ; le Mouvement Nationaliste Brésilien (Movimento Nacionalista Brasileiro), en juin 1957, réunissant des parlementaires de plusieurs partis, inclusivement du Parti Communiste, et également des étudiants et syndicalistes ; la Ligue Nationaliste Brésilienne (Liga Nacionalista Brasileira), en avril 1959, pluripartiste, entre autres⁵⁵.

Ce sera également dans l'année 1955 que seront créés l'Institut Supérieur d'Études Brésiliennes (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) – ISEB et la Revue *Brasiliense*, tous les deux des importants diffuseurs des idées « nationalistes ».

En 1958, Hélio Jaguaribe, membre du ISEB, écrivait :

« De tous les mouvements idéologiques qui cherchent des paramètres communs à la vie publique brésilienne et à lui donner une orientation propre, le nationalisme se détache, même à un examen le plus superficiel, comme la tendance dotée des racines les plus profondes. Explicitement ou implicitement, le nationalisme constitue la plus importante ligne de démarcation dans tous les débats qui se font au Congrès, dans la presse et dans le cadre même du gouvernement et de l'administration. Les tendances qu'il représente ou qui s'appuient sur lui dépassent les clivages partisans, les distinctions entre les blocs du gouvernement et de l'opposition et encore même les conflits entre classes »⁵⁶.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Sur chacune de ces organisations voir le *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*, Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas, en ligne sur : <<http://cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb>> . Celui-ci présente tout le spectre politique des mouvements nationalistes allant de l'extrême droite à l'extrême gauche.

⁵⁶ Helio Jaguaribe, *O Nacionalismo na atualidade brasileira*, Brasília, FUNAG, 2013, p.17. La première édition est de 1958, publiée par l'Institut Superior de Estudos Brasileiros – ISEB/Ministério da Educação e Cultura.

Mais Jaguaribe ajoute que cette « idéologie nationaliste » manquait de précision, en ne se définissant que négativement : le nationaliste serait celui qui *ne veut pas* livrer au contrôle de l'étranger les richesses nationales, celui qui *ne veut pas* de l'intervention étrangère dans l'orientation économique nationale. Ce nationalisme était ainsi plongé dans la contradiction :

« Au Brésil, sont nationalistes des courants d'extrême droite liés, dans le passé, à des mouvements de tendances fascistes, et des courants d'extrême gauche, comme le Parti Communiste. Sont nationalistes les défenseurs de la socialisation des moyens de production et les partisans de l'initiative privée »⁵⁷.

L'Institut Supérieur d'Études Brésiliennes, creuset d'une politique nationale

L'Institut Supérieur d'Études Brésiliennes – ISEB, sera un grand diffuseur de l'idéologie nationaliste pendant les années de Juscelino Kubitschek, avec des cours et de conférences pour un public spécifique, mais également la publication de livres et d'articles dans les journaux. Cet institut, créé en 1955 comme organe du Ministère de l'Éducation et de la Culture, avec une large autonomie et liberté de recherche, d'opinion et d'enseignement, est formé par des intellectuels réunis depuis 1952, d'abord informellement dans le Groupe Itatiaia, puis en 1953 comme une association privée, l'Institut Brésilien d'Économie, Sociologie et Politique - IBESP, pour étudier les problèmes de la société brésilienne et indiquer les chemins pour le développement du pays. Lié au Ministère de l'Éducation et de la Culture, l'ISEB fera la défense de l'union des nationalistes autour d'une « révolution démocratique-bourgeoise » contre les secteurs archaïques et en faveur du développement brésilien – soit de l'industrialisation nationale⁵⁸.

Ce groupe n'était pas directement impliqué dans la formulation des programmes de Juscelino Kubitschek, mais il a soutenu sa politique d'industrialisation. À la fin des années cinquante, les différences d'orientation entre les participants de l'ISEB vont amener des conflits internes et le départ de quelques-uns d'entre eux. À ce moment, on va voir encore parmi les « Isebiens »

⁵⁷ Ibidem, p.18.

⁵⁸ Sur l' ISEB voir Caio Navarro de Toledo, *ISEB, fábrica de ideologias*, São Paulo, Ática, 1977 et « 50 anos de fundação do ISEB », *Jornal da Unicamp*, Universidade Estadual de Campinas, 8 à 14 août 2005 ; Daniel Pécault, *Entre le Peuple et la Nation, les intellectuels et la politique au Brésil*, Paris, édition de la Maison des sciences de l'homme, 1989 ; le *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*, Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas, en ligne sur : <<http://cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb>>.

(collaborateurs de l'ISEB) des réévaluations des thèses qui ont donné un soutien à la politique de Kubitscheck, en vérifiant que, malgré l'industrialisation et la croissance économique du pays, les gros problèmes d'inégalités régionales et sociales se prolongeaient sans solution. L'ISEB sera supprimé par la dictature militaire en 1964⁵⁹.

1955 a été également l'année de la création de la Revue *Brasiliense*, qui sera publiée jusqu'à 1964 avant d'être supprimée par la dictature. La revue compte parmi ses fondateurs et collaborateurs une prédominance d'intellectuels communistes (il faut souligner que cela n'a pas impliqué une orientation alignée avec la direction du Parti), et marquera une position clairement à gauche. L'éditorial de son premier numéro – « une affirmation décidée et claire des principes nationalistes »⁶⁰ -, présente la revue comme « un centre de débats »⁶¹ ouvert aux écrivains et chercheurs intéressés aux problèmes économiques, sociaux et politiques du Brésil. Son objectif serait d'analyser en profondeur ces problèmes dans leur complexité et de trouver des solutions adéquates « du point de vue des intérêts nationaux, de l'amélioration des conditions de vie du peuple et de la rénovation et des progrès de la culture comme expression authentique de la vie brésilienne »⁶². Pour cela, il fallait prendre en compte :

« non pas de la position du pays dans le cadre de l'économie globale, mais également des conditions spécifiques de l'économie nationale, qui présente une extrême variété de niveaux et d'aspects liés à la diversité des cadres géographiques et sociaux du pays ainsi qu'à la trajectoire de notre formation historique »⁶³.

Le texte de l'éditorial signale la nécessité de développer l'industrie nationale et d'arriver à une autonomie industrielle, mais pas que cela, il manifeste également sa préoccupation avec « l'extrême pauvreté de denses couches de la population rurale et urbaine, qui n'ont pas bénéficié du boom économique et industriel du pays »⁶⁴. Et il avertit contre le risque de laisser « fabriquer ou diffuser de funestes illusions comme celle où l'on peut amener un progrès par plusieurs côtés particuliers, mais qui dissimule mal, sous l'extraordinaire développement des

⁵⁹ Caio Navarro de Toledo, « 50 anos de fundação do ISEB », *Jornal da Unicamp*, Universidade Estadual de Campinas, 8 à 14 août 2005, p.11.

⁶⁰ Fernando P. Limongi, « Marxismo, Nacionalismo e Cultura : Caio Prado Júnior e a Revista Brasiliense », *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 5 , n. 2 , São Paulo, 1987, pp. 27-28. Dans cet article, l'auteur fait une analyse de la revue et de ses positions politiques.

⁶¹ *Revista Brasiliense*, n.1, septembre-octobre 1955, São Paulo, Éditorial.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

grands centres urbains, le retard économique du pays »⁶⁵. Les signataires de l'éditorial laissent voir clairement leur position anti-impérialiste. Ils sont intéressés au développement de l'industrie comme forme de garantie de l'autonomie nationale, mais ils laissent voir également leur but final, à savoir la promotion d'un développement social, un développement favorisant toute la population, dans toutes les régions du pays.

Fin d'une politique d'alliance

Le suicide de Getúlio Vargas provoque une réaction d'intensification des mouvements nationalistes, et la diffusion de cette idéologie va s'élargir pendant la période du gouvernement de Juscelino Kubitscheck (1956-1961). Celui-ci composera un gouvernement engagé dans l'industrialisation nationale et le développement du pays, autour duquel se retrouveront plusieurs secteurs nationalistes. Le Parti Communiste, fortement anti-impérialiste, adopte une stratégie d'alliance avec la bourgeoisie industrielle, soutenant la politique de Juscelino Kubitscheck, contre un ennemi commun : le modèle économique agro-exportateur et son représentant, l'oligarchie latifundiaire⁶⁶, engagée dans la production agricole pour l'exportation et identifiée aux intérêts étrangers. Les tendances majoritaires dans le PC pariaient sur la politique de développement de l'industrie nationale pour vaincre les intérêts impérialistes et surmonter le sous-développement.

L'historienne Vânia Maria Losada Moreira examine le mouvement nationaliste dans les années Kubitscheck, en différenciant deux tendances principales : le « *national desenvolvimentismo* (développementisme) », de caractère libéral, et le « nationalisme économique », de gauche. Pour les nationalistes économiques, le développement industriel ne serait pas suffisant, il n'allait pas nécessairement dans le sens de résoudre les problèmes du sous-développement du pays : il fallait encore combattre l'inégalité géographique et sociale, spécialement avec la réforme agraire, et il fallait aussi éviter les risques d'atteinte à la souveraineté nationale, représentés par la participation des capitaux étrangers, principalement nord-américains, au processus d'industrialisation.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Le Brésil comprend un système de type féodal de grandes exploitations agricoles intensives avec des ouvriers agricoles misérables et surexploités.

Ces points, spécialement ce dernier, ont marqué l'opposition de cette tendance du nationalisme économique à la politique de Kubitscheck. Mais en fait, les nationalistes économiques ont été partagés vis-à-vis du gouvernement de Kubitscheck : « les uns nourrissant un sincère enthousiasme pour l'impulsion économique de cette période, les autres complètement sceptiques et même préoccupés par les directions que prenait l'administration JK [Juscelino Kubitscheck] »⁶⁷. Selon Moreira, c'est dans la revue *Brasiliense* que se sont le mieux dessinés le « nationalisme économique » ainsi qu'une opposition bien fondée au gouvernement Kubitscheck⁶⁸.

Selon Losada Moreira, le vocabulaire imprécis des nationalistes, autour des termes « nation », « peuple », « intérêts nationaux », etc. a contribué à dissimuler pendant quelque temps les différences entre les tendances diverses. Cette cohésion ne résistera pourtant pas dans les années soixante, pendant le gouvernement João Goulart (1961-1964), « quand le nationalisme populaire s'est radicalisé, comme discours et comme pratique politique, avec la large plateforme de réformes de base (agraire, urbaine, bancaire, électorale, etc.) »⁶⁹.

« Quand la réforme agraire entre dans l'agenda du gouvernement de Jango [João Goulart], la réaction a été immédiate. Le président Goulart signa le décret en expropriant, par l'effet de la réforme agraire, les terres autour des routes et lignes de chemin de fer nationales et, en contrecoup immédiat, il a été déposé par le coup d'État politique-militaire de 1964. Le nationalisme est entré dans la scène politique nationale comme une idéologie caractéristique du populisme, au service d'une élite encore majoritairement oligarchique et intéressée à coopter les couches populaires. Puis il est devenu l'orientation idéologique des secteurs industrialisés pendant le gouvernement de JK, et a fini violemment réprimé par le Coup d'État de 1964 en tant qu'idéologie des gauches et des mouvements populaires organisés. La trajectoire de la rhétorique nationaliste s'est déplacé, donc, de la sphère du pouvoir pour devenir progressivement le référentiel idéologique qui légitimait les luttes populaires. Son contenu concret a également subi un déplacement profond : il a cessé d'être une réflexion strictement tournée vers un développement économique de caractère bourgeois pour être

⁶⁷ Vânia Maria Losada Moreira, « Nacionalismos e reforma agrária nos anos 50 », *Revista Brasileira de História*, v.18, n.35, São Paulo, 1998, pp.329-360 <<https://dx.doi.org/10.1590/S0102-01881998000100015>>,p.7/14.

⁶⁸ La revue réunissait, parmi ses fondateurs et collaborateurs, de grands intellectuels de gauche, dont la plus grande partie était liée au Parti Communiste. Mais ils ne représentaient pas la tendance majoritaire, ni non plus une autre tendance quelconque dans le Parti. Comme le déclarent ses fondateurs dans l'éditorial du premier numéro, « la revue, sans liaison d'ordre partisan, sera orientée par leurs propres rédacteurs et collaborateurs » (*Revista Brasiliense*, n.1, septembre-octobre 1955, São Paulo, Éditorial).

⁶⁹ Vânia Maria Losada Moreira, « Nacionalismos e reforma agrária nos anos 50 », *Revista Brasileira de História*, v.18, n.35, São Paulo, 1998, pp.329-360 <<https://dx.doi.org/10.1590/S0102-01881998000100015>>,p.4/14.

l'idéologie des gauches, incluant les travaillistes, les socialistes et communistes, en raison de sa préoccupation clairement réformiste et sociale »⁷⁰.

Culture et politique

Roberto Schwarz, dans le texte célèbre, « *Cultura e política, 1964-1969* » (« Culture et politique », 1964-1969), témoigne de l'effervescence politique qui a marqué la scène culturelle avant le Coup d'État d'avril 1964 :

« La littérature anti-impérialiste a été traduite à grande échelle et les journaux regorgeaient de commentaires. C'était l'époque de *Brasilino*, un personnage qui tout au long d'un petit livre n'arrivait à bouger un doigt sans se cogner contre l'impérialisme. S'il allumait la lumière au matin, c'était l'énergie de la Light & Power. En partant au travail, il consommait l'essence de l'Esso dans un bus de la General Motors. Les saucisses du déjeuner venaient de la Swift & Armour, etc. Les *Cadernos do Povo* [Cahiers du Peuple], vendus à un cruzeiro [monnaie brésilienne à l'époque], diffusaient largement les manœuvres autour du pétrole, les rapports entre latifundium et maladie endémique, des questions de la réforme agraire, discutaient de qui était le 'peuple' au Brésil, etc. Le pays vibrait et les options devant l'histoire mondiale étaient le pain quotidien des lecteurs des principaux journaux. À cette période s'intégrait au discours quotidien, qui perdait en provincialisme, le vocabulaire comme le raisonnement politique de la gauche »⁷¹.

L'auteur rappelle également que l'alliance du Parti Communiste avec la bourgeoisie nationaliste a produit un marxisme dilué, faible en lutte des classes, une « déformation populiste du marxisme », entrelacée au pouvoir de l'État, spécialement pendant le gouvernement de João Goulart, et cela devenait « l'atmosphère idéologique du pays ». Mais, observe-t-il, cette atmosphère populiste devenait en même temps l'espace fertile favorable au développement de manifestations de la culture, d'activités, de mouvements qui échappaient au système populiste : « Par exemple, les émotions démagogiques de la 'politique extérieure indépendante' (Jânio

⁷⁰ Ibidem, p.11/14.

⁷¹ Roberto Schwarz, « *Cultura e política, 1964-1969; alguns esquemas* » (1978), *O pai de família e outros estudos*, São Paulo, Cia das Letras, 2008, p.74. 1^a édition : Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978. Roberto Schwarz est un professeur et critique littéraire, auteur de plusieurs titres classiques, tels *Um Mestre na periferia do capitalismo : Machado de Assis, As ideias fora do lugar*, entre autres.

Quadros décorant Guevara⁷²) ou les campagnes de Goulart qui stimulaient dans les facultés l'étude de Marx et de l'impérialisme » ont créé les conditions pour que les professeurs exposent dans les universités

« l'impraticabilité du réformisme et son caractère mystificateur (...) l'étude académique rendait aux textes de Marx et Lénine la vitalité que le monopole du PC leur avait soustrait ; en sortant des cours, les militants défendaient la rigueur marxiste contre les compromis de ses dirigeants »⁷³.

Dans ce même sens, Schwarz cite le Mouvement de Culture Populaire (MCP) : celui-ci surgit à Pernambuco, au Nordeste, entre 1959 et 1960, dans la vague populiste, mais son fonctionnement échappe au système populiste. Le MCP a été créé avec la participation d'intellectuels, d'étudiants et d'artistes, pour « promouvoir et stimuler l'éducation des enfants et des adultes, avec l'aide de particuliers et des pouvoirs publics »⁷⁴. Conformément à son statut, il avait pour objectif de promouvoir à travers l'éducation « le développement plein de toutes les virtualités de l'être humain ». L'organisation était centrée principalement sur l'alphabétisation de la population marginalisée, parmi laquelle l'analphabétisme atteignait des taux très élevés – environ la moitié de la population brésilienne était analphabète à cette époque. La méthode Paulo Freire⁷⁵ d'alphabétisation, utilisée dans ce mouvement, traite pourtant la lecture non pas comme un instrument neutre, mais comme une partie de la domination sociale. Ainsi l'apprentissage de l'écriture allait avec la discussion des expériences quotidiennes des communautés, de leurs conditions de travail, etc. ; le processus d'alphabétisation devrait être un processus de conscientisation politique :

« Les professeurs, qui étaient des étudiants, allaient vers les communautés rurales, et à partir des expériences vivantes des habitants trouvaient les sujets et les mots-clés – les mots

⁷² Janio Quadros est élu en octobre 1960 et prend possession du palais présidentiel de Brasilia en janvier 1961. Il mène une politique de rigueur mais refuse un prêt de complaisance des Etats-Unis. Il accorde une décoration au commandant Guevara, ministre cubain, et proclame sa volonté de suivre une « ligne neutraliste ». Il démissionne en août 1961 sous la pression des militaires et des milieux d'affaires.

⁷³ Roberto Schwarz, « Cultura e política, 1964-1969; alguns esquemas » (1978), *O pai de família e outros estudos*, São Paulo, Cia das Letras, 2008, p.79.

⁷⁴ Statut du Movimento de Cultura Popular.

⁷⁵ Paulo Freire (1921-1997), pédagogue brésilien, est surtout connu pour ses théories d'alphabétisation et ses actions visant les personnes adultes de milieux pauvres, une alphabétisation militante conçue comme un moyen de lutter contre l'oppression.

générateurs, selon la terminologie de Paulo Freire – qui serviraient en même temps pour l’alphabétisation et le débat »⁷⁶.

Et on discutait des syndicats, de la réforme agraire etc. La méthode bouleverse le processus : tous les éléments de l’enseignement, les professeurs, les mots, les apprentis, bougent et l’éducation ne se réduit plus au processus de reproduction du système social. De même pour le travail du MCP avec le théâtre : les acteurs venaient auprès des paysans pour essayer de comprendre les transformations opérées dans leur quotidien par certaine mesure du gouvernement ; ensuite ils devaient mettre en scène la situation : « Dans un tel cas, qui serait l’auteur ? Qui apprend ? La beauté orne encore les classes dominantes ? D’où vient-elle ? Avec le public, sont changés les thèmes, les matériaux, les possibilités et la structure même de la production culturelle »⁷⁷.

Schwarz évoque également le reflet entre les formes reconnues d’art et de culture et la répression policière, et ajoute :

« Pendant cette courte période (...) les questions d’une culture vraiment démocratique germaient partout dans la plus joyeuse incompatibilité avec les formes et le prestige de la culture bourgeoise (...) cela a été le temps d’une irrévérence en or. À Rio de Janeiro, les Centres Populaires de Culture (CPC) improvisaient un théâtre politique aux portes des usines, des syndicats, des associations d’étudiants, et dans les favelas, ils commençaient à faire du cinéma et à enregistrer et diffuser des disques. Le vent prérévolutionnaire décompartimentait la conscience nationale et remplissait les journaux de réforme agraire, d’agitation paysanne, de mouvement ouvrier, de nationalisation des entreprises américaines etc. Le pays était *méconnaissablement* intelligent »⁷⁸.

Le mouvement du Cinema novo surgit dans ce contexte. Le Brésil vivait alors dans une grande euphorie, stimulée par l’industrialisation et la modernisation, en même temps que par le sentiment de liberté démocratique et l’optimisme : « Il y avait un climat, une atmosphère euphorique de réalisations, d’espoirs politique et culturels », rappelle Arnaldo Jabor. Carlos

⁷⁶ Roberto Schwarz, « Cultura e política, 1964-1969; alguns esquemas » (1978), *O pai de família e outros estudos*, São Paulo, Cia das Letras, 2008, p.80.

⁷⁷ Ibidem, p.81.

⁷⁸ Ibidem, p.81.

Diegues explique qu'alors la culture ne se donnait pas un rôle secondaire, mais au contraire, qu'elle « assumait un rôle de transformation de la société », et on croit tout pouvoir faire, on croit être en train de construire le Brésil, d'une façon tout à fait particulière, construire « un pays absolument original, la victoire absolue de *Macunaima*, un héros sans aucun caractère⁷⁹. C'était la victoire de la *malandragem*, la victoire de la *bossa*, la victoire du *gingado*⁸⁰ ». Selon Leon Hirszman, « la question démocratique était comprise comme une question (...) de participation effective dans le processus décisionnaire », ce qui inclut « la participation dans le sens de la production culturelle »⁸¹.

Le sociologue Marcelo Ridenti, dans une étude sur l'engagement des artistes au Brésil de cette période, met en évidence à quel point les idées de gauche avaient pénétré ce milieu. L'influence communiste était considérable, spécialement avant 1964, et venait plutôt des intellectuels et artistes communistes que du Parti lui-même. Il y avait encore d'autres tendances, comme la gauche catholique, des dissidences communistes et d'autres groupes qui se développeront principalement à la suite de 1964, avec le coup d'État et la désillusion vis à vis des politiques d'alliance menées par le PC. En analysant ces tendances diverses, Ridenti observe qu'au-delà des différences manifestes

« tout respirait et aidait à produire l'atmosphère culturelle et politique de la période, imprégnée des idées de peuple, de libération et d'identité nationale – des idées qui venaient de loin dans la culture brésilienne, mais comportait spécialement à partir des années cinquante la nouveauté d'être mélangées avec des influences de gauche, communistes ou travaillistes »⁸².

Selon l'auteur, ce que toutes les tendances partagent alors est la « question nationale » : comment trouver un chemin pour le Brésil à partir des racines du peuple brésilien et de sa

⁷⁹ *Macunaima, o herói sem nenhum caráter*, c'est le nom d'un roman du moderniste Mário de Andrade, dont le héros, de même nom, est devenu un symbole de la diversité, ou des plusieurs faces de la culture brésilienne. En français le livre a été traduit comme *Macounaïma*. Il a été adapté par Joaquim Pedro de Andrade en 1969.

⁸⁰ « **Malandro** » est un mot ambigu. Il exprime une perspective de classe chez les bourgeois pour désigner l'homme du peuple comme paresseux ou malandrin, mais il désigne également le malin qui arrive à s'en sortir de façon plutôt joyeuse, de bonne humeur, en échappant plus ou moins aux contraintes imposées par le système. C'est un personnage présent dans les chansons de samba. « **Gingado** », dans le propos de Carlos Diegues a un sens à peu près voisin, en désignant la souplesse, la flexibilité du corps (observée dans les danses brésiliennes) pour échapper avec bonne humeur aux situations difficiles. Ce sont des caractéristiques que le personnage de Mário de Andrade, « Macuinaïma », assume parfaitement.

⁸¹ Entretiens avec Arnaldo Jabor, Carlos Diegues et Leon Hirszman, dans Maria Rita Galvão et Jean-Claude Bernardet, *Cinema, repercussões em caixa de eco*, São Paulo, Brasiliense, 1983, (col. O Nacional e o popular na cultura brasileira), pp.134-135.

⁸² Marcelo Ridenti, *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*, 2^a ed., São Paulo, Unesp, 2014, p. 9.

diversité ethnique. Pour lui, au début des années 60, « le cinéma était sur la ligne de front de la réflexion sur la réalité brésilienne, à la recherche d'une identité nationale authentique du cinéma et de l'homme brésilien, en quête de leur révolution »⁸³.

⁸³ Ibidem, pp.69-70.

CHAPITRE 2 : L'APPARITION DU CINEMA NOVO

David Neves, dans un entretien, définit le Cinema novo comme une relation d'amitié : « C'était une bande unie, très unie » et c'était « *le bar de la Lider*⁸⁴ [qui] réunissait, peut-être, le [groupe du] Cinema novo plus que n'importe quelle autre chose »⁸⁵. Dans *L'Encyclopédie du Cinéma Brésilien*, on affirme que le Cinema novo « a été un peu plus qu'un groupe ou une génération »⁸⁶. Nous n'avons toutefois pas l'intention de rechercher l'étendue et les limites du Cinema novo, mais d'examiner le mouvement qui trouve son origine dans les rencontres de ce groupe d'amis dont le noyau était, principalement, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Paulo César Saraceni, Glauber Rocha, Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues, David Neves, Nelson Pereira dos Santos, entre autres, ainsi que le projet qu'ils ébauchent collectivement dans leurs débats et au cours de leurs expériences cinématographiques.

Ces jeunes cinéphiles - plus tard connus comme le « groupe du Cinema novo » - ont posé des balises pour la construction d'un cinéma nouveau au Brésil, au long d'un parcours partagé en commun. Au milieu d'un pays en ébullition, ils prennent conscience des problèmes de la production cinématographique brésilienne et des débats autour du cinéma national, dans lesquels ils vont de plus en plus s'engager.

Glauber Rocha rappelle leurs rencontres à la fin des années 1950 :

« En 1957-58, moi, Miguel Borges, Carlos Diegues, David E. Neves, Mário Carneiro, Paulo Saraceni, Leon Hirszman, Marcos Farias et Joaquim Pedro de Andrade (tous mal sortis de leurs vingt ans) nous nous réunissions dans des bars de Copacabana et du Catete⁸⁷ pour débattre des problèmes du cinéma brésilien. Il y avait une révolution au théâtre, le concrétisme

⁸⁴ Líder était le laboratoire d'image à Rio de Janeiro très utilisé par les cinéastes du Cinema novo, depuis le tout début de leurs expériences cinématographiques. Les rencontres dans les bars aux environs des salles de cinéma, du laboratoire, etc. sont largement évoquées par les cinéastes comme occasions de discussions et gestation de leur mouvement.

⁸⁵ Entretien de David Neves à Alex Viany, dans Alex Viany, *O Processo do Cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p.282.

⁸⁶ Paulo Antonio Paranaguá, « Cinema novo », dans Fernão Ramos et Luiz Felipe Miranda (dir.), *Enciclopédia do cinema brasileiro*, São Paulo, SENAC, 2000, p.144.

⁸⁷ Quartier du centre de Rio.

agitait la littérature et les arts plastiques, en architecture la ville de Brasília rendait évident que l'intelligence du pays n'avait pas échoué. Et le cinéma ? »⁸⁸

Le cinéma brésilien allait d'échec en échec tant artistique que commercial, et ne se développait pas. Pourtant, Rocha réalisait lui-même son premier court-métrage, *Pátio*, et ses autres amis réalisaient leurs premières expériences en 16mm : l'espoir se pointait à leur horizon. Au milieu des discussions sur « les gros plans et les plans généraux » et de la pyrotechnie juvénile « seul Nelson Pereira dos Santos échappa aux tirs des lances »⁸⁹. À ce moment-là, les choses n'étaient pas encore au point :

« Nous débattions beaucoup : j'étais eisensteinien, comme tous les autres, sauf Saraceni et Joaquim Pedro qui soutenaient Bergman, Fellini, Rossellini et je me souviens de la haine que le reste du groupe vouait à ces cinéastes. Nous détestions Rubem Biáfora, considérions Alex Viany comme sectaire et Paulo Emílio Salles Gomes comme aliéné. Nous hurlions contre Jean-Claude Bernardet⁹⁰, et la critique de Minas Gerais était mise dans la catégorie des réactionnaires et traîtres du cinéma brésilien (...) Mais qu'est-ce que nous voulions ? Tout était confus »⁹¹.

Les débats autour des problèmes et difficultés du cinéma national ont alors conquis un espace particulier dans les milieux cinématographiques avec la première Convention Nationale de la Critique Cinématographique. Cette Convention qui eut lieu en novembre de 1960 a été organisée par Paulo Emílio Salles Gomes à la Cinémathèque de São Paulo. Les grands maîtres tels Salles Gomes, Alex Viany, Walter da Silveira, entre autres, y sont intervenus. C'est à cette occasion que Salles Gomes présente sa célèbre conférence « Une situation coloniale ? »⁹², publiée quelques jours plus tard dans le Supplément Littéraire du journal *O Estado de São*

⁸⁸ « O Cinema Novo », dans *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo, Cosac Naify, 2004, p.50. Cet article a été publié la première fois en 1961, avec le même titre dans la revue *Ângulos*, n.17, Ano XI, Salvador, nov-déc 1961. Plus tard, Glauber Rocha l'a réédité, avec quelques très petites altérations dans le volume sur le Cinema novo que nous venons de citer.

⁸⁹ Ibidem, p.51.

⁹⁰ Jean-Claude Bernardet, critique brésilien d'origine française lié à la Cinémathèque brésilienne de Sao Paulo, a été professeur à l'université de Brasilia puis de Sao Paulo. A collaboré à de nombreux périodiques et publié de nombreux ouvrages sur le cinéma brésilien.

⁹¹ Glauber Rocha, « O Cinema Novo », dans *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo, Cosac Naify, 2004, p.50.

⁹² Salles Gomes « Une situation coloniale ? », *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 nov 1960.

Paulo. Quelques cinéphiles de la nouvelle génération ont été également présents, comme Carlos Diegues, David Neves et Orlando Senna.

Dans sa conférence, Salles Gomes fait un bilan du cinéma national en y dénonçant « la marque cruelle du sous-développement » dans toutes ses sphères : de la distribution à la critique, en passant par la production, la formation, etc. Il signale la médiocrité d'une activité entièrement soumise à la domination étrangère, économique et culturellement marquée par l'aliénation, qui atteint jusqu'au critique de cinéma. De la même manière que les importateurs et distributeurs des films, le critique brésilien s'occupe principalement du film étranger :

« [une matière] qu'il reçoit passivement et sur quoi il ne possède pas d'éléments d'influence. La critique et le dialogue marquent les cinéastes et des couches importantes du public. Le critique du *New York Times* dialogue avec Kazan et celui de *France Observateur*, avec Clouzot. Les raisons sont évidentes, le critique brésilien ne dialogue pas avec les auteurs des œuvres importées »⁹³.

Selon Salles Gomes, le critique méprise autant le cinéma que le public national, et la critique devient alors une discussion publique entre confrères, orientée de plus en plus vers les collectivités d'où viennent les films appréciés – c'est-à-dire, de l'étranger :

« Comme la prospérité de l'importateur est conditionnée par des réalités économiques étrangères, l'enrichissement culturel du critique tourne progressivement dans l'orbite d'un monde culturel lointain. Comme le premier, ils finissent marqués par les symptômes de l'aliénation (...) À travers l'examen de la condition des distributeurs, producteurs, responsables des cinémathèques, critiques, essayistes, se dessinent avec précision les lignes d'une situation coloniale »⁹⁴.

L'image par laquelle Salles Gomes conclut sa conférence est tranchante :

« Si nous introduisons, cédant au goût de l'image, un commentaire à propos des dites co-productions, c'est-à-dire, l'utilisation par des cinéastes étrangers de nos histoires, de nos

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Ibidem.

paysages et de notre humanité, on tombe pleinement dans la formule classique de l'exportation de matière première et l'importation d'objets manufacturés »⁹⁵.

Ce texte exprime aussi bien la situation du cinéma que l'atmosphère intellectuelle du moment où les consciences du processus historique national sont de plus en plus clairvoyantes, et le désir d'épanouissement et indépendance, économique et culturel, éclate. Il a marqué les débats de l'époque.

1960 a été également l'année où Paulo César Saraceni, puis Joaquim Pedro de Andrade partent à l'étranger pour des études. Le premier va en Italie, où il reste entre mars 1960 et septembre 1961, initialement pour une formation au Centro Sperimentali di Fotografia. Le deuxième part en France, fin 1960, pour un stage à l'IDHEC et à la Cinémathèque française, puis en Angleterre et aux États-Unis, où il suivra un cours de cinéma direct avec les frères Maysles avant de rentrer au Brésil en juillet 1962. Pendant cette période, un rapprochement a lieu entre eux deux et Gustavo Dahl, qui voyage lui aussi en Europe depuis São Paulo, où il travaillait, à la Cinémathèque brésilienne, auprès de Salles Gomes.

La participation de Saraceni, Dahl et de Andrade au Festival de Cinéma Latino-Américain de Santa Margherita, en Italie, en mai 1961, est un des événements qui va stimuler l'avancée du mouvement cinémanoviste. Le festival présentait une rétrospective du Cinéma Brésilien, à laquelle participaient pour la compétition des cinéastes plus établis. Mais ce sont les discours des cinémanovistes qui ont éveillé l'attention, et le court-métrage de Saraceni, *Arraial do Cabo*⁹⁶, qui gagne le seul prix donné aux Brésiliens. Ce film est encore primé au Festival de Bilbao et dans cinq autres festivals. L'année suivante, 1962, c'est *Couro de Gato* (*Cuir de chat*, 1961) de Joaquim Pedro de Andrade qui obtient le premier prix au même festival italien (déplacé cette année-là à Sestri Levante), puis un « diplôme spécial » au Festival d'Oberhausen.

Les événements politiques et culturels qui ont agité les années 1959-1961 marquent le parcours qui amène les cinémanovistes de leurs discussions juvéniles à la clarification de leur mouvement. Ces années ont témoigné d'un tournant dans le cinéma national. Il y a eu l'apparition des nouveaux courts-métrages, mais également les polémiques entamées par Rocha

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Arraial do Cabo est un village de l'État de Rio de Janeiro où le film a été tourné.

et ses collègues dans les colonnes des journaux. La participation de Saraceni, Dahl et de Andrade au Festival de Cinéma Latino-Américain de Santa Margherita, puis à la Biennale de São Paulo, à côté d'autres nouveaux réalisateurs, surprenant un public de critiques et cinéastes brésiliens déjà expérimentés, ont eu une grande répercussion, qu'évoquent ces mots de Rocha :

« Si le Festival de Cinéma Latino-Américain de Santa Margherita, avec les tracts de Joaquim Pedro, les discussions de Paulo Saraceni et les idées rigoureuses de Gustavo Dahl, a marqué l'avènement du nouveau cinéma brésilien en Europe (...) cette semaine à la Biennale [de São Paulo] de 1961 a eu pour le nouveau cinéma brésilien l'importance de la Semaine de l'Art Moderne en 1922 »⁹⁷.

Ce que Paulo César Saraceni confirme: « Le lancement définitif du Cinema novo a eu lieu à la Biennale de São Paulo (...) La projection de *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), *Arraial do Cabo* et *Couro de Gato* fait éclater pour le Brésil et pour le monde le mouvement du Cinema novo »⁹⁸. Selon Saraceni, c'est dans les débats polémiques à la fin de ces projections que naît la célèbre maxime du mouvement : « une caméra à la main et une idée dans la tête », phrase dont il avait oublié si elle avait été prononcée par lui-même ou par Rocha.

Maurice Capovilla, présent lui aussi à ces débats à la Biennale de 1961, résume les trois points principaux qui « sans cette clarté schématique » ont été débattus à la suite des projections, autour des films montrés :

« 1) un nouveau type de production, sans contraintes techniques ; 2) l'homme comme thème, c'est-à-dire, la tentative de retrouver l'homme brésilien, l'homme de la rue, l'homme de la plage et du *sertão*⁹⁹, la quête de cet homme, de sa manière de parler, de marcher, de s'habiller, d'exister, son travail, sa structure mentale, etc. ; 3) un nouveau langage qui s'ébauchait dans ces films-là. »¹⁰⁰

⁹⁷ Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003, p.130.

⁹⁸ Paulo César Saraceni, « Os primeiros sinais do cinema novo », témoignage mimeo, 1979, conservé dans l'archive Alex Viany au MAM-Rio de Janeiro, p.8.

⁹⁹ Sertao : intérieur du pays par opposition au littoral, au Nordeste, région soumise à la sécheresse.

¹⁰⁰ Témoignage de Maurice Capovilla à Maria Rita Galvão et Lucilla Ribeiro Bernardet, dans Maria Rita Galvão et Jean-Claude Bernardet, *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica (as idéias de 'nacional' e 'popular' no pensamento cinematográfico brasileiro)*, São Paulo, Brasiliense, 1983, pp.196-197.

Ce sont là quelques idées qui faisaient déjà matière à polémique et qui se matérialisent dans les films présentés.

LE DEVELOPPEMENT D'UN PROJET CINEMANOVISTE

Au-delà des différences qu'on peut observer entre les cinémanovistes, on découvre, dans leurs articles parus dans la presse, leurs interventions orales enregistrées, leurs lettres, leurs entretiens, etc., l'ébauche d'un projet collectif, qui se constitue au fur et à mesure de leurs rencontres, expériences et discussions. Leurs idées sont souvent présentées au nom du groupe, le « nous » est très fréquent et l'on retrouve également dans le texte de l'un la citation des phrases des autres. Glauber Rocha dit à Alex Vianny dans un entretien : « Les nouveaux réalisateurs qui sont apparus voulaient faire des films, dans une circonstance toute spéciale, qui a eu lieu la première fois, ils ont pu établir quelque chose comme un programme commun »¹⁰¹.

En relation avec les nouvelles vagues dans le contexte international, cette contingence réunissait dans le contexte national, d'un côté, la vacuité de la production cinématographique brésilienne et sa « situation de sous-développement » – ce que Paulo Emílio Salles Gomes analyse dans son texte -, et de l'autre côté, l'euphorie nationaliste de l'époque, ce qui procurait chez les jeunes le désir de construire un cinéma national comme une mission civique.

Le projet des cinémanovistes reflète alors le développement des réflexions du groupe des jeunes amis face aux débats sur le cinéma brésilien, auxquels ils vont participer activement au début des années soixante. Il se dessine dans la convergence de préoccupations artistiques – construire au Brésil un cinéma comme expression culturelle, artistique, au même niveau que les autres arts nationaux et que le meilleur cinéma mondial -, et des préoccupations d'engagement politique marquées par l'atmosphère de ces années.

Dans le débat cinématographique d'alors, le groupe du Cinema novo s'aligne plutôt sur une tendance représentée par Nelson Pereira dos Santos, avec qui il partage certaines positions, comme la défense de productions à petit budget, la représentation, dans les films, des contradictions sociales du pays, la relation avec les autres domaines de la culture brésilienne.

¹⁰¹ Entretien de Glauber Rocha dans Alex Vianny, *O Processo do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p.87.

Au début de 1964, à côté de Glauber Rocha, dans un entretien avec Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos rappelle les points communs entre le mouvement des années cinquante¹⁰² et le mouvement cinémanoviste dans la décennie suivante :

« Celui-là [le mouvement du Cinema novo] est, à ce propos, le deuxième mouvement auquel je participe : le premier, que nous avons démarré dans les premières années de la décennie de 1950, a été un mouvement de critique de la situation objective de notre cinéma, de la dépendance du marché brésilien à l'importation non contrôlée de produits étrangers, de la dépendance du réalisateur brésilien à la mentalité cinématographique régnant à Hollywood et dans d'autres centres de production. Je me souviens de notre temps des congrès de cinéma, ici à Rio et à São Paulo, de l'effort pour faire en sorte que le cinéma accomplisse la mission d'être une autre expression de la culture brésilienne, au lieu de n'être qu'une imitation du produit industriel d'autres pays. Nous savions qu'il fallait mettre le cinéma en adéquation avec la réalité du Brésil. Le Cinema novo est arrivé à associer à la réalisation (...) une théorie intimement liée à cette production (...) A l'époque de ces congrès, nous avons une position critique bien similaire à celle du Cinema novo, mais nous n'avions pas encore une production »¹⁰³.

Le rapprochement avec Nelson Pereira dos Santos

Début 1959, quand il produisait un film de son ami Roberto Santos, Nelson Pereira dos Santos donne un entretien à Joaquim Pedro de Andrade et Claudio Mello e Souza, pour le Supplément du dimanche du *Jornal do Brasil*. Les propos que nous y lisons sont repris par les cinémanovistes parfois aux mots près. Nelson Pereira dos Santos, d'après ses expériences et celles de ses amis, constate la précarité des producteurs au Brésil : selon lui ces producteurs manquent de compréhension du cinéma comme fait industriel et artistique. Il explique qu'il a pris le rôle de producteur de ses propres films et de ceux de ses collègues non pas par choix, mais par absence d'alternative : les fonctions dans la production cinématographique sont distribuées plus harmonieusement dans les pays où l'industrie du cinéma est développée ; bien au contraire, l'état de développement de l'industrie cinématographique brésilienne était

¹⁰² Nous avons abordé *Rio, 40 graus* et également les mouvements des congrès des années cinquante à la page 25 et suivantes.

¹⁰³ Nelson Pereira dos Santos, dans Alex Viany, *O Processo do Cinema novo*, organização: José Carlos Avellar, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, pp.90-91.

tellement précaire que toutes les fonctions de la création d'un film tombent sur une même personne : ce qui fait du débat sur l'« auteurisme » un sujet qui n'a pas de sens au Brésil, dit-il . Mais, par contre, la concentration des fonctions sur une seule personne a eu quelquefois l'avantage de permettre à quelques cinéastes (sans les mauvaises interférences des producteurs) la liberté de chercher ce qui est le plus important dans la production d'un film brésilien :

« Je n'ai aucune position prise par avance concernant les thèmes. Ma seule préoccupation est celle de faire un cinéma de caractéristiques brésiliennes, vigoureuses, de lutte, comme une affirmation de notre culture. Nous traversons une phase de notre processus auquel tous doivent offrir une parcelle d'effort, et le cinéma doit être considéré comme un instrument de lutte supplémentaire, aussi nécessaire que n'importe quel autre, dans le sens de comprendre notre réalité et d'essayer de la transformer. Pour cela, je considère que nous devons faire un art qui soit utile à l'homme. À propos du traitement formel : je le réduis à un problème individuel. Les réalisateurs brésiliens doivent oublier tout ce qu'ils ont déjà vu, et chercher la réalité, notre réalité, comme si c'était la première fois. Ce ne sera qu'ainsi qu'ils arrêteront de résoudre les problèmes que la réalité leur impose avec des formules apprises je ne sais pas où et qui ne servent, tout simplement, qu'à invalider leur interprétation. L'important est de dire quelque chose de digne de l'homme et c'est urgent de dire ce quelque chose au Brésil »¹⁰⁴.

Il est curieux de comparer les termes de Nelson Pereira dos Santos à ceux Glauber Rocha dans un article publié un an et demi plus tard, en août 1960¹⁰⁵ : « Documentaires : *Arraial do Cabo* et *Aruanda* », où il proclame la naissance du documentaire brésilien. Après un prologue sur les conditions économiques précaires du cinéma au Brésil, Rocha aborde les films en eux-mêmes. Il analyse leur mise-en-scène, leur montage, leurs éléments, leur structure. À la fin de l'analyse de *Arraial do Cabo*, il commente :

« Le film moderne ne sera jamais gratuit (...) Aujourd'hui un cinéaste amateur juge que la caméra oblique ou la tête à l'envers est de l'avant-garde. Ou que le maximum de premiers plans heurtés, c'est du montage. Ce qu'il y a de mieux dans *Arraial do Cabo*, c'est l'économie des *close-ups* et la rigidité architectonique du cadrage et de la composition (...) La modernité

¹⁰⁴ Nelson Pereira dos Santos, « *O Grande momento* : entrevista de Nelson Pereira dos Santos a Joaquim Pedro de Andrade e Cláudio Mello e Souza », dans *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, 11 janvier 1959, Rio de Janeiro.

¹⁰⁵ *Aruanda* a été montré à une audience sélectionnée de critiques et jeunes réalisateurs, dans une première projection publique, au Palais de la Culture de Rio de Janeiro, en août 1960, avant les projections à la 1ère Convention de la Critique à São Paulo, en novembre de la même année et à la Biennale de São Paulo, en octobre 1961 (voir Fernando Trevas, p.91).

de *Arraial do Cabo* est dans l'invention en progrès, dans l'authenticité des créateurs qui ont oublié les maîtres (on ne fait pas des films avec le modèle de A, B ou C à côté du plan de production), même si Paulo Saraceni, comme chacun de ses collègues, a ses maîtres de cinémathèques, qui n'intéressent pas dans ce cas, car ils ont été mis dans le tiroir. Et c'est de cette indépendance culturelle que naît le film brésilien. Ce n'est pas à cause des thèmes nationaux (...) Il faut que l'art brésilien se nationalise à travers son langage, sa forme, son expression, car les thèmes nationaux sont logiquement les thèmes qui impliquent l'artiste »¹⁰⁶.

Par ailleurs, les réalisateurs de *Aruanda*, selon Rocha, « ne semblent pas être des gars de cinémathèque ». Ils ne connaissent pas les règles de montage, ne semblent pas avoir vu beaucoup de films, peut-être quelques documentaires sans grande importance, écrit-il. « Ce sont deux primitifs, deux sauvages, dirait-on, avec une caméra à la main ». Mais les qualités de ce « film de création » sont exaltées, il s'agit d'un « documentaire inédit dans l'histoire du cinéma brésilien », la preuve que « la pauvreté des matériaux est un mythe ». Rocha compare les réalisateurs nordestins aux chanteurs populaires, « meilleurs poètes que la majorité des poètes nationaux ». La marche d'une famille *quilombola*,¹⁰⁷ reconstituée comme une fiction, « s'est faite à travers une terre ensoleillée et lointaine. Les coupes sont discontinues, les travellings sont balancés, la photographie change de tonalité tout le temps », mais les réalisateurs amènent ses personnages à Aruanda, et « une force interne naît de cette technique brute et crée à tout moment un état filmique qui fait face et s'impose »¹⁰⁸.

Le juste terme entre connaître les aspects formels de ses « maîtres de cinémathèque » et « oublier les formules apprises » pour « chercher notre réalité comme si c'était la première fois »¹⁰⁹ a donné matière à débat entre Pereira dos Santos et les jeunes cinéastes. Rocha rappelle une occasion où il avait écrit « un article très compliqué dans le *Jornal do Brasil* sur Visconti, sur *Senso* (1954) – c'était un article formaliste, que Nelson [Pereira dos Santos] a lu et démolit »¹¹⁰.

¹⁰⁶ Glauber Rocha, « Documentários : *Arraial do Cabo* et *Aruanda* », *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, le 6 août 1960.

¹⁰⁷ On appelle « quilombola » les habitants des « quilombos », les communautés des esclaves qui arrivaient à s'échapper et se cacher dans des régions très isolées du reste du pays. Encore aujourd'hui, on retrouve des communautés descendant des anciens « quilombos », isolées des villes, parfois dans des régions très difficiles d'accès.

¹⁰⁸ Glauber Rocha, « Documentários : *Arraial do Cabo* et *Aruanda* », *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, le 6 août 1960.

¹⁰⁹ Les mots entre guillemets sont de Glauber Rocha et de Nelson Pereira dos Santos dans les extraits que nous venons de citer.

¹¹⁰ Il s'agit de « Dramaturgie filmique : Visconti », publié dans *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, 25 juillet 1959 (voir note numéro 2, dans Alex Vianny, *O Processo do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p.99). Ce texte a été republié dans Glauber Rocha, *O Século do cinema*, São Paulo, Cosac Naify, 2006, pp.216-

À ce moment-là », dit-il, « cela m'a blessé. J'ai pensé que Nelson ne s'intéressait pas à l'esthétique cinématographique »¹¹¹. Cette question apparaît chez Viany, collègue de dos Santos dans le mouvement des années cinquante, dans une critique qu'il fait à celui-ci (nous n'allons pas discuter s'elle est ou non pertinente pour le cas spécifique), dans un article de 1958 :

« Nelson Pereira dos Santos dans Rio, zona Norte, montre qu'il a appris par cœur, mais n'a pas assimilé les leçons du Néo-Réalisme zavattinien (...) [au point que Roberto Santos] avec une surprenante assurance, donne une démonstration pratique de l'acculturation brésilienne des préceptes néo-réalistes »¹¹².

Paulo César Saraceni localise le « deuxième signal du Cinema novo » dans la rencontre, en mars 1960 à Bahia, de lui-même et Rocha avec Pereira dos Santos, cinéaste alors déjà établi et admiré par eux deux et leurs amis :

« Nelson, moi-même et Glauber discussions beaucoup et les discussions étaient très serrées. D'un côté, Nelson disait que le lieu où mettre la caméra n'avait aucune importance, et moi et Glauber croyions que l'important était exactement ce lieu où mettre la caméra. Le Néoréalisme du cinéma de Nelson se diluait dans un réalisme critique de la réalité brésilienne, et notre formalisme était une manière d'adapter notre inconscient, subjectif et anarchique, à cette même réalité (...) Sur une chose, on était d'accord : il fallait créer un mouvement cinématographique, un vrai, pour faire bouger le panorama culturel brésilien et exiger un changement de mentalité du gouvernement brésilien et du public brésilien vis-à-vis des lois de marché, etc. ; nous ne pouvions pas être que des artistes, mais il fallait être également des politiques et faire une politique cinématographique et être également des producteurs de nos films »¹¹³.

221. Il a été traduit en français dans *Glauber Rocha, Le siècle du cinéma* (trad. Mateus Araujo Silva), Bobigny, Magic Cinéma, São Paulo, Cosac Naify, Crisnée, Yellow Now, 2006, pp.181-185.

¹¹¹ Entretien de Glauber Rocha dans Alex Viany, *O Processo do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p.89.

¹¹² Alex Viany, « Les Brésiliens sur le bon chemin » (1958), dans Alex Viany, *O Processo do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p.19.

¹¹³ Paulo César Saraceni, *Os primeiros sinais do cinema novo (Les premiers signaux du Cinema novo)*, témoignage mimeo, 1979, p.6. Saraceni raconte cette rencontre avec Rocha et Pereira dos Santos également (en d'autres termes) dans son auto-biographie *Por dentro do cinema novo: minha viagem*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993, p.67.

Dans un autre texte, Saraceni raconte à nouveau cette rencontre et la discussion autour de l'importance ou non du lieu où mettre la caméra, après laquelle ils sortent tous les trois « pour aller boire des bières, certains que chacun avait appris avec l'autre, dans un échange vigoureux d'idées »¹¹⁴. La rencontre entre la grande passion pour les aspects formels du cinéma chez les plus jeunes (encore frais des débats des ciné-clubs) et les réflexions de Pereira dos Santos sur « un regard primitif » vers la réalité brésilienne paraît avoir été fertile.

Autour des idées de Pereira dos Santos sur la production, Rocha exprime son enthousiasme, dans « Bossa nova dans le cinéma brésilien »¹¹⁵, article publié dans le *Jornal do Brasil*, mars 1960. Selon lui, « la grande perspective pour le cinéma brésilien » est justement la rencontre entre la « bossa nova »¹¹⁶ du cinéma brésilien et la « bossa novíssima », et l'intention de celle-ci de produire les films de celle-ci. La « bossa nova », ce sont certains cinéastes de la génération de Pereira dos Santos qui ont en commun les productions à petit budget et « la conscience de la nécessité d'une thématique nationale ». Commencée avec beaucoup d'efforts « à partir de zéro », la « bossa nova » n'est pas encore à la mesure d'offrir « le film nécessaire » au cinéma brésilien, mais leur expérience offre une diversité qui va nourrir la « bossa novíssima » qui est en train d'apparaître. La « bossa novíssima », ce sont justement les futurs cinémanovistes, qui venaient de réaliser leurs premiers court-métrages ou de créer leurs premiers projets. L'intention de quelques cinéastes « bossa nova » (dans ce cas, trigueirinho Neto et Nelson Pereira dos Santos) de produire les films de la « bossa novíssima », affirme Rocha, est l'exemple de la manière dont on peut atteindre « des conditions de productions originales au Brésil, en facilitant les films et en créant au même temps une grande équipe unie », capable de faire face aux problèmes du milieu cinématographique brésilien.

Les préoccupations envers les aspects économiques de la production cinématographiques et la nécessité de s'engager dans les questions de politiques cinématographiques sont des thèmes centraux dans les débats des cinémanovistes et seront également au centre de leurs actions par la suite. Ces questions seront la matière d'un chapitre tout entier du livre publié par Rocha en

¹¹⁴ Paulo César Saraceni, *Por dentro do cinema novo: minha viagem*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993, p.67.

¹¹⁵ Glauber Rocha, « Bossa nova no cinema brasileiro », *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 de março de 1960, p.5.

¹¹⁶ « Bossa nova » signifie littéralement « nouvelle vague », bossa désignant la bosse, l'ondulation et la vague. Il désigne d'abord un style musical inventé par un groupe composé du compositeur Antonio Carlos Jobim, le chanteur João Gilberto, de Normando Santos, et du poète Vinícius de Moraes. Il a été popularisé par le disque *Chega de Saudade*, enregistré à Rio en 1958. Rocha reprend le terme pour désigner le nouveau cinéma brésilien en référence explicite à la Nouvelle Vague française.

1963 et seront au centre de l'élaboration de son manifeste « Esthétique de la Fain »¹¹⁷ en 1965. Dans le terrain pratique, les cinémanovistes vont s'engager dans les associations de cinéastes.

L'attention sur ces points est également liée à l'expérience des cinémanovistes dans la Fédération des Ciné-clubs :

« La Fédération [des Ciné-clus] a été un pas important pour me faire entrer dans le monde de la politique économique du cinéma ; pour commencer à discuter et à me sentir une personne dans le cinéma brésilien et pouvoir acheminer collectivement des questions avec plusieurs personnes qui avaient ouvert des possibilités pour un changement des politiques. Je me souviens d'un document (de 1959 ou 1960) très important que Joaquim Pedro [de Andrade] et Paulo César [Saraceni] ont obtenu en Italie sur la situation économique du cinéma brésilien ».¹¹⁸

L'apport des séjours de Saraceni et Joaquim Pedro de Andrade à l'étranger

Le mouvement était en relation avec ce qui se passait dans autres cinématographies. Au retour de Paulo César Saraceni au Brésil, Rocha écrivait, en août 1961, dans la presse : « Cinema novo en marche : Paulo César Saraceni rentre d'Europe après un an et demi de travail avec de jeunes réalisateurs italiens, de contact technique et de vécu avec le cinéma européen moderne »¹¹⁹. Dans la même page, à côté de son article, il publie un témoignage de Saraceni, qui rendait compte des nouveaux cinémas français, américain, anglais, polonais, soviétique, etc. et qu'il a pu suivre lors de son séjour européen : « La Nouvelle Vague (excellente du point de vue artistique et du point de vue de la production) est une rénovation complète (...) toujours en train de créer », écrit-il, en commentant la vigueur de Resnais, Godard, Truffaut, Demy, et il continue :

¹¹⁷ Propos présenté par Glauber Rocha dans à la « Rassegna del Cinema Latino Americano », organisée par l'Institut Jésuite Columbianum, à Gêne, en Italie - le même festival qui avait primé *Arraial do Cabo*, de Saraceni en 1961, à Santa Marguerithe, et *Couro de gato*, de Joaquim Pedro de Andrade en 1962, à Sestri Levante. Le texte de Rocha a été traduit en français plus d'une fois, il est apparu, entre autres dans *Glauber Rocha, anthologie du cinéma brésilien des années 60 aux années 80*, Nelson Rodrigues, théâtres au cinéma, Bobigny, Magic Cinéma, 2005, pp.21-22, traduction de Mateus Araujo Silva.

¹¹⁸ Entretien de Leon Hirszman, dans Alex Viany, *O Processo do Cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, pp.285-286.

¹¹⁹ Glauber Rocha, « Arraial, Cinema novo e câmara na mão », *Jornal do Brasil, Suplemento Dominical*, Sábado, 12-08-1961, p.4.

« Il ne faut pas oublier Jean Rouch, génial réalisateur de *La Pyramide humaine* et de *Moi, un noir*, auteur d'un cinéma-vérité, sans un quelconque artifice, un cinéma sans trépied, sans maquillage, sans décors qui ne soient réels – caméra à la main, production à bas coût, pour montrer le vrai visage et geste de l'homme. L'artiste existe, l'artiste crée. Il accuse les erreurs de son temps – l'artiste intégré dans son espace, dans son époque. À quoi bon rester enterrés dans des théories formalistes d'un cinéma dépassé ? Le cinéma est un art jeune, fait par les jeunes et le Brésil est un pays jeune. Un autre grand cinéma est le cinéma américain de New York, qui n'a rien à voir avec celui de Hollywood. Films de bas prix, sans vedettes. Films engagés avec les problèmes sociaux et humains. Le mouvement des jeunes (être jeune n'est pas un problème d'âge, c'est un problème de création) naît maintenant également en Angleterre, dans le très bon cinéma de Pologne et dans le nouveau mouvement anticonformiste soviétique »¹²⁰.

Les séjours à l'étranger de Paulo César Saraceni et Joaquim Pedro de Andrade (et encore Gustavo Dahl qui s'intègre au groupe) ont eu de l'importance pour le mouvement, comme légitimation, par les prix et reconnaissance reçus dans les festivals, mais également comme expérience qu'ils apportent au groupe. Glauber Rocha commente cela dans un entretien à Alex Vianny :

« J'ai eu deux expériences très importantes qui ont servi pour mieux définir mes idées, une théorique et l'autre pratique. La théorique arrive avec le voyage de Joaquim Pedro (de Andrade), Paulo César (Saraceni) et Gustavo Dahl en France et en Italie pour leurs études. Le contact avec l'Europe a bien changé leurs idées : ils ont commencé à voir le Brésil d'une autre perspective ; ils ont mûri et ont envoyé beaucoup de lettres. C'était à peu près l'époque où la Nouvelle Vague commençait à apparaître, l'époque du film d'auteur, et ils ont acquis une vision plus large du cinéma que celle qu'on avait ici, qui était une vision purement de ciné-club »¹²¹.

L'expérience pratique à laquelle Rocha fait allusion, c'était celle du montage de son film *Barravento* (1961), à côté de Nelson Pereira dos Santos. Ce dernier, selon Rocha, est celui qui l'a encouragé et a même monté son film, quasi gratuitement :

¹²⁰ Paulo César Saraceni, « Depoimento de Saraceni », *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, Sábado, 12-08-1961, p.4.

¹²¹ Alex Vianny, *O Processo do Cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p.89.

« C'était une grande expérience pour moi et je pense que, de quelque manière, pour lui également. Les mauvaises langues disent ici et là que Nelson a fait de *Barravento* un grand cobaye [une expérience de laboratoire] ... Je me souviens même du jour où nous allions monter la scène de la lutte et tu [Nelson] m'as demandé : 'On monte... Tu aimes ce Godard-là ? On monte tout hors continuité ? »¹²²

L'ambition révolutionnaire

Le cinéma devait être révolutionnaire. Révolutionnaire, au plan culturel et politique – les combats culturels et politiques étaient indissociables, comme on l'a déjà vu ci-dessus. Carlos Diegues, parlant du milieu des mouvements des étudiants à cette époque, explique, en soulignant qu'il utilise le vocabulaire de la période, qu'il « y avait évidemment, avec toute la clarté, la conscience de la nécessité de 'décoloniser' la culture brésilienne »¹²³. Luiz Carlos Saldanha, sur le même sujet, dit que « on vivait dans une réalité *trop colonie*. Tout était *trop colonisé* : le théâtre, le cinéma, etc... »¹²⁴ C'était le mot d'ordre à l'époque, comme nous l'avons vu ci-dessus. L'idée du combat contre les forces impérialistes, au plan symbolique - sous la figure du « colonisateur » introjecté, la soumission culturelle aux modèles étrangers, avec la super-valorisation de la culture étrangère et le mépris de ce qui était national – était une idée vigoureuse parmi les intellectuels, les étudiants, les jeunes artistes.

Mais cela allait de pair avec la conscience de la domination économique - et parmi les arts, le cinéma, par sa nature industrielle, ressentait spécialement les conséquences de l'impérialisme nord-américain. Au milieu de l'agitation politique qui se radicalise, les nouveaux cinéastes sont alors sensibles aux appels à une révolution – qu'à ce moment-là, ils croient être à un pas de se réaliser. Leon Hirszman, Carlos Diegues, Marcos Farias, Miguel Borges, entre autres s'engagent dans le Centre Populaire de Culture (CPC) lié à l'Union Nationale des Étudiants (UNE), qu'ils aident à créer en mars 1961. Réunis dans cette association avec d'autres artistes et étudiants, ils vont promouvoir un cinéma d'intervention. Les cinémanovistes ne s'engageront pas tous de la même manière et il y aura ceux qui seront, plus que d'autres, impliqués dans les

¹²² Ibidem, p.89.

¹²³ Entrevue à Carlos Diegues dans Jalusa Barcellos, *CPC: uma história de paixão e consciência*, p.40.

¹²⁴ Entrevue à Luiz Carlos Saldanha dans Jalusa Barcellos, *CPC: uma história de paixão e consciência*, p.327.

mouvements politiques, mais l'implication du cinéma dans le combat politique toujours sera au cœur de leur projet.

Au centre des agitations et polémiques qui s'enflamment, les cinéastes s'efforcent de définir leur cinéma en le marquant politiquement, quelques-uns avec chaque fois plus d'ardeur, mais sans laisser jamais tomber leur désir d'expérimentation esthétique. Pourtant, l'intention de faire un cinéma d'intervention pose des questions autour de la communication avec plusieurs couches de la société. Quelques extraits de leurs discussions enregistrés en 1962 en témoignent¹²⁵. Prenons comme exemple les mots de Joaquim Pedro de Andrade, Glauber Rocha, Leon Hirszman et de Carlos Diegues :

Joaquim Pedro de Andrade : « Il y a une grande révolution générale qui inclue tout et il y en a d'autres, dans des différents plans. Par exemple, si l'artiste fait une œuvre importante dans son temps, originale et unique, il opère une révolution (...) Nous faisons un cinéma révolutionnaire, mais au niveau où il peut vraiment être utile et contribuer à quelque chose. Parce qu'il y a un niveau de stratification culturelle, il faut que nous le reconnaissons »¹²⁶.

Glauber Rocha : « Le grand danger du Cinema novo avec le cinéma politique est la simplification qui peut conduire à un effarant primarisme de tout le cinéma, car ainsi nous allons retomber dans un cinéma d'attraction sans conséquence (...) Je pense cela, c'est cela que je soutiens et je vais faire des films avec cela dans la tête et dans le cœur, toujours, coûte que coûte ».¹²⁷

Leon Hirszman : « Le problème que j'ai comme réalisateur, ou comme être vivant avec peut-être encore plus de soixante ans devant moi, est de donner dans la mesure de mes possibilités quelque chose pour changer cette situation que j'ai trouvée quand je suis né. Il n'y a rien au

¹²⁵ Lire les transcriptions, toujours partielles, des débats des cinémanovistes en 1962 dans « Diálogo do Cinema novo », dans David Neves, *Cinema novo no Brasil*, Petrópolis, Vozes, 1966, pp.45-50 (le livre informe que ces pages sont une sélection d'extraits d'un débat réalisé chez Luiz Fernando Goulart conservé par l'enregistrement des témoignages et par les photos de Luiz Carlos Barreto. Il s'agit des témoignages de Joaquim Pedro de Andrade, Glauber Rocha, Luiz Carlos Barreto, Leon Hirszman, Mário Carneiro, Ruy Guerra, Fernando Campos) ; et dans « Cinema novo em discussão », *Movimento*, Rio de Janeiro, n.7, nov. 1962, pp. 4-8 (en tête, la première page de la transcription informe que l'éditeur universitaire publiera un livre sur le cinéma brésilien, un ensemble de textes et longs débats entre les cinéastes nationaux enregistré en magnétophone, dont ceci n'est qu'un fragment. Il s'agit des témoignages de Carlos Diegues, Ruy Guerra, Marcos Faria, Fernando Campos, Eduardo Coutinho, Miguel Borges, Leon Hirszman, Glauber Rocha). Il est possible que les deux publications s'appuient sur le même enregistrement, car les mots de Ruy Guerra publiés dans une et l'autre sont exactement les mêmes. Pourtant, concernant les autres cinéastes, il n'y a pas des coïncidences entre leurs témoignages dans les deux publications.

¹²⁶ David Neves, « Diálogo do Cinema novo », dans *Cinema novo no Brasil*, Petrópolis, Vozes, 1966, p.46.

¹²⁷ Idem ibidem, p.46.

delà de cela. Rien et rien (...) C'est cela le côté de notre communion. Il y a une humanité dehors. (...) Si quelqu'un vient du cinéma réactionnaire [dominant, commercial, conventionnel] mais cela nous sert, il doit être utilisé. Dans l'histoire de l'art, cela est toujours arrivé, indépendamment de n'importe quelle volonté consciente. (...) Le problème que nous avons devant nous, je crois, est la conscience et la conséquence (notre théorie et notre pratique) face à la création d'un art de caractère révolutionnaire, non conformiste, transformant la société brésilienne en termes brésiliens et, fondamentalement, en terres brésiliennes »¹²⁸.

Carlos Diegues : « Le Cinema novo doit être caractérisé aujourd'hui, basiquement, comme ce cinéma qui, pour être indépendant, aussi du point de vue industriel comme des points de vue esthétique ou politique, est le seul qui puisse être vraiment un cinéma libre. Je crois que le Cinema novo ne peut pas se soumettre à des règles préétablies, des dogmes figés, esthétiques ou idéologiques. La seule idéologie possible, celle qui nous unit nous tous, est celle de l'émancipation nationale, regardée bien sûr du point de vue culturel et, plus précisément, du point de vue du cinéma. (...) Ainsi, ce sera surtout un cinéma de dénonciation et comme tel il ne pourra jamais être un cinéma vendu au spectacle commercial (dans le sens conventionnel du terme), même s'il faut qu'il soit, nécessairement, un cinéma avec un public, c'est à dire, un cinéma populaire. Un cinéma qui se communique, démystifié, qui se communique en dénonçant et ainsi se communique en se transformant »¹²⁹.

Quelques mois plus tard, Glauber Rocha, réagissant aux polémiques et synthétisant les débats du groupe, définit les positions du mouvement, inclusivement en citant les mots de ses collègues, dans un livre que selon Carlos Diegues « on peut prendre pour le document fondateur du Cinema novo »¹³⁰. Il s'agit de la *Revisão crítica do cinema brasileiro* (*Révision critique du cinéma brésilien*), publié en 1963, avec le concours d'Alex Viany, ami du groupe et inconditionnel du mouvement, qui a soutenu le manuscrit auprès de l'éditeur. Alex Viany avait publié en 1959 son *Introdução ao cinema brasileiro* (*Introduction au cinéma brésilien*), référence pour l'historiographie cinématographique, mais selon Rocha insuffisante dans l'examen esthétique des films. Dans sa *Révision critique*, Rocha examine certains films de l'histoire du cinéma brésilien (surtout les plus récents), en signalant ce qui peut ou non servir comme référence dans la construction du Cinema novo. Au même temps, il précise les lignes directrices du mouvement, et développe les distinctions entre un cinéma commercial, « d'effet

¹²⁸ Idem ibidem, pp.47-48.

¹²⁹ « Cinema novo em discussão », *Movimento*, Rio de Janeiro, n.7, nov. 1962, pp.4-5.

¹³⁰ Carlos Diegues, *Vida de cinema*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2014, p.155.

facile, au service d'une idéologie de la torpeur »¹³¹, un cinéma personnel, inventif, mais dilettante, aliéné, et un cinéma d'auteur expérimental et engagé, le vrai Cinema novo.

Ainsi *Limite* (1930), le film mythique de Mário Peixoto, est du « cinéma pur », est de « l'art pour l'art », film d'un homme « tourné vers lui-même, entièrement éloigné de la réalité et de l'histoire », indifférent aux contradictions de la société bourgeoise. Comme Mário Peixoto dans les années trente, Walter Hugo Khouri, dans le contexte actuel, est l'auteur enfermé dans sa subjectivité bourgeoise, écarté des demandes de son temps¹³². Tous les deux sont loin du nouveau cinéma brésilien, celui-ci forcément révolutionnaire.

Mais à l'extrême limite de l'indésirable se trouvent les productions de la Compagnie Cinématographique Vera Cruz. Le modèle Vera Cruz, avec ses personnages et ses scénographies maquillées, l'exploitation de l'exotisme, des dialogues affectés, la technique des effets pompeux. Ce que la compagnie a stimulé dans le pays, c'est « le détestable principe de l'imitation, de la copie » ; et, encore plus grave, de « la copie de tout ce qui était déjà « mort avant la deuxième guerre »¹³³. Au contraire, les jeunes réalisateurs du nouveau cinéma, en synchronie avec l'actualité, « méprisent les réflecteurs gigantesques, les grues, les machines puissantes, et préfèrent la caméra à la main, le magnétophone portable, les petits réflecteurs, les acteurs sans maquillage dans des décors naturels »¹³⁴.

Le Cinema novo est un cinéma d'auteur. Et l'auteur Rocha le définit avec précision dans son livre :

« Dans la tentative de situer le cinéma brésilien comme expression culturelle, j'ai adopté la 'méthode de l'auteur' pour analyser son histoire et ses contradictions ; le cinéma, dans n'importe quel moment de son histoire universelle, n'est majeur que dans la mesure de ses auteurs. Dans ce champ, toutes les contradictions économiques et politiques du processus social sont présentes dans le conflit d'un révolutionnaire communiste comme Eisenstein ou d'un poète surréaliste comme Jean Vigo. Si le cinéma commercial relève de la tradition, le cinéma d'auteur est la révolution. La politique d'un auteur moderne est une politique

¹³¹ Rocha avait déjà ébauché ces distinctions quelques mois auparavant pour souligner la spécificité de mouvement de son groupe au milieu d'ensemble des films nouveaux apparus au Brésil récemment, voir Glauber Rocha, « Cinema novo, fase morta [e crítica] », *O Metropolitano*, 26 sept 1962.

¹³² Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003, pp.50 et 120.

¹³³ Glauber Rocha, opus cité., p.83.

¹³⁴ Glauber Rocha, *ibid.*, p.83.

révolutionnaire : aujourd'hui il n'est même pas nécessaire d'adjectiver un auteur comme révolutionnaire, car la condition d'un auteur est un substantif totalisant. Dire qu'un auteur est réactionnaire, dans le cinéma, est la même chose que le caractériser comme réalisateur du cinéma commercial (...).

Est-il [l'auteur] une catégorie aliénée ? Non, il est le nouvel ordre qui s'impose dans un dialogue féroce avec le monde à travers le mythe spécifique du siècle. L'auteur est le responsable majeur de la vérité : son esthétique est une éthique, sa mise-en-scène est une politique. Comment un auteur peut donc regarder le monde orné par le maquillage, dupé avec de réflecteurs gongorisants, falsifié dans des décors en carton, discipliné par des mouvements automatiques, systématisé en conventions dramatiques qui informent une morale bourgeoise et conservatrice ? Comment un auteur peut forger une organisation du chaos dans lequel vit le monde capitaliste, niant la dialectique et systématisant son processus avec les mêmes éléments formateurs des clichés mensongers et engourdissant ? La politique de l'auteur est une vision libre, anticonformiste, rebelle, violente, insolente. Il faut tirer sur le soleil : le geste de Belmondo au début d'*À bout de souffle* définit, et très bien, la nouvelle phase du cinéma. Godard, en appréhendant le cinéma, appréhende la réalité : le cinéma est un corps-vivant, objet et perspective. Le cinéma n'est pas un instrument, le cinéma est une ontologie.

Ce qui lance l'auteur dans le grand conflit est que son instrument pour cette ontologie appartient au monde-objet contre lequel il envisage sa critique. Le cinéma est une culture de la superstructure capitaliste. L'auteur est ennemi de cette culture, il prône sa destruction, s'il est un anarchiste comme Buñuel, ou il le détruit s'il est un anarchiste comme Godard ; il le contemple dans sa propre destruction, s'il est un bourgeois désespéré comme Antonioni, où il se consume, dans la protestation passionnelle, s'il est un mystique comme Rossellini ; ou prône le nouvel ordre, s'il est communiste comme Visconti ou Armand Gatti »¹³⁵.

À cette définition de l'« auteur » en opposition au système industriel de production (explicitement marquée par le débat marxiste de l'époque), Rocha ajoute une précision à la fin de sa révision critique, dans le chapitre intitulé « Garrincha et la vérité ». Joaquim Pedro de Andrade venait d'arriver au Brésil après avoir eu des contacts avec Jean Rouch en France et les frères Maysles aux États Unis. Son dernier film, le documentaire *Garrincha, a alegria do povo* (*Garrincha, la joie du peuple*, 1963), a été la première tentative d'utiliser les techniques du direct au Brésil, ce qui n'a pas vraiment marché. Pourtant Rocha refuse l'exclusivité du terme « cinéma-vérité » à un certain type de cinéma et affirme *Garrincha* comme « un type de cinéma-vérité ».

¹³⁵ Glauber Rocha, opus cité, 2003, p.36-37.

Le mot « vérité » circulait abondamment parmi les cinémanovistes à cette époque¹³⁶, et Rocha s'en sert largement au long du livre, en faisant de cette notion un critère pour évaluer les films. Mais, comme dans le cas de la notion d'« auteur », il recrée (même si ici il manque de clarté) la notion de « cinéma-vérité » en fonction du mouvement cinémanoviste. Il rappelle que « le cinéma et la vérité vivent en conflit depuis les frères Lumière » et considère la vérité comme « substrat du cinéma dans toutes les époques ». Il se pose alors la question : « Qu'est-ce que la vérité ? » Et répond :

« Le cinéma est le seul instrument capable d'y répondre, en plongeant dans la connaissance complexe du réel, en utilisant lucidement d'autres méthodes de connaissance scientifique (comme la technique photographique et sonore) et artistiques (comme la propre photographie, la musique ou la littérature) ». ¹³⁷

Ensuite il conclue : « *Garrincha* est un type de cinéma-vérité et non pas cinéma-vérité comme un type de cinéma (...) je propose le cinéma d'auteur comme cinéma-vérité : pour le situer comme synthèse [de] *cinema novo* »¹³⁸. Le cinéma est alors pour le cinéaste l'espace de l'expérience et de la réflexion dans la confrontation directe avec le réel en quête de la vérité. Le Cinema novo dans sa conception et de ses collègues doit être l'expérience révolutionnaire de découverte de sa propre expression cinématographique dans la confrontation directe avec le réel, dans un processus dialogique avec le réel, en quête du Brésil. Dans un autre texte, publié peu plus d'un an avant, Rocha écrivait :

Au Brésil, le Cinema novo est une question de vérité et non pas de *photographisme*. Pour nous, la caméra est un œil sur le monde, le travelling est un instrument de connaissance, le montage n'est pas une démagogie mais la ponctuation de notre ambitieux discours sur la réalité humaine et sociale du Brésil »¹³⁹

¹³⁶ Paulo César Saraceni avait auparavant lancé la maxime : «Le Cinema novo n'est pas une question d'âge, mais de vérité (voir d'entre autres, « Cinema novo, ano I » (1962), dans Alex Viany, *O processo do Cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p.26.

¹³⁷ Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003, p.149.

¹³⁸ Ibidem.

¹³⁹ Glauber Rocha, « O Cinema novo », *Ângulos*, n.17, Ano XI, Salvador, nov-déc 1961, p.125. Ce texte a été republié dans *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo, Cosac Naify, 2004, p.50-52.

En revenant sur la discussion de Rocha dans sa *Révision critique*, le cinéaste explique que si *Garrincha* est du Cinema novo, il n'épuise pas les possibilités de celui-ci :

« *Garrincha* est avant tout vision du peuple, de l'amour du peuple, de la misère, de la joie, de la superstition et de la grandeur du peuple, dans la figure du gamin aux jambes tordues, qui incarne l'improvisation du peuple (...) Comme l'a bien dit Leon Hirszman dans l'un des multiples débats du Cinema novo, le film brésilien marche dans le sens de devenir le reflet de l'âme nationale. Plus que le film lui-même, ce qui l'intéresse, c'est de savoir que le pays en progrès aura avec le cinéma son expression par excellence. À mesure que ce cinéma sera la vérité, le pays aura par sa propre connaissance sa propre expression. (...) *Garrincha* n'est qu'une réponse d'une tendance parmi des chemins divers d'une réalité imprévisible (...) Ce n'est pas une définition de Cinema novo, car celui-ci ne se définira pas préalablement : son existence est la pratique des années qui se suivent, dans la quête inquiète et dans la création possible des jeunes cinéastes brésiliens ». ¹⁴⁰

Dans une discussion collective, avec Glauber Rocha, sur *Le Dieu noir et le diable blond*, sorti quelques mois après la publication de la *Révision du cinéma brésilien*, Leon Hirszman tient les propos suivants :

« Nous devons pousser la discussion jusqu'au plan supérieur, ressentir le film [*Le Dieu noir et le diable blond*], dans ce moment historique en relation avec le cinéma brésilien et en tirer tous les éléments qui nous seront utiles, si bien que je pense que cette discussion est prématurée. Il est nécessaire de sortir des citations, des ornements, des influences, et de tout cela et d'aller vers un niveau culturel plus élevé, de montrer ce que signifie le film, ce que représente fondamentalement ce film comme premier film d'auteur du Brésil, un film d'expérience, un film conséquent d'auteur, duquel nous retirons toute une perspective de Glauber en relation à la vie, sa vision du monde, et plus généralement son idéologie, l'influence qu'il a eu, tout cela amenant à la conscience du processus qu'il a utilisé. Il ne s'agit pas de « cinéma d'auteur » entre guillemets mais d'un homme conscient du processus et conséquent face au processus. C'est pour cela que, plus que n'importe quel autre, ce film réussit à refléter et à interpréter la réalité brésilienne. À part cela, le film soulève un autre problème : la diversification du produit cinématographique brésilien. Il y avait un danger de nous voir simplement rattachés au réalisme critique, cherchant à réaliser des films réalistes. *Le Dieu noir et le Diable blond* fait un bond, en relation à ce problème. C'est un autre

¹⁴⁰ Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003, pp.149-151.

phénomène qui doit être apprécié avec une plus grande profondeur. Le cinéma brésilien sort d'un ton mineur réaliste pour atteindre un cinéma épique. Il ne cite pas Ford, ni qui que ce soit. Il cite un moment que Glauber vit dans ce pays, il cite la vie de Glauber et il cite tout un processus du cinéma brésilien ».¹⁴¹

L'enracinement dans la culture brésilienne

Dans la *Révision critique* de Rocha on retrouve la préoccupation d'un enracinement dans la culture brésilienne, comme chez Alex Viany et Nelson Pereira dos Santos, depuis leur temps des congrès de cinéma dans les années cinquante¹⁴². Cela apparaît également dans les textes antérieurs du jeune cinéaste¹⁴³, et c'était une question fondamentale du projet des cinémanovistes. Ainsi Rocha élit, dans son livre, Humberto Mauro comme le « grand ancêtre » dans la ligne du choix d'Alex Viany, selon lequel « il était déjà temps que quelqu'un suive les enseignements de Mauro, tellement Brésil ».¹⁴⁴

Rocha analyse l'apport de Humberto Mauro au cinéma brésilien. Même s'il le trouve « idéologiquement diffus », « naïf » et « dénué d'une intentionnalité majeure », le cinémanoviste « déduit de la position de sa caméra » sa « compréhension des valeurs objectives du paysage physique et social », d'où le fait que le vieux cinéaste ne cache pas « la violence et la misère », et « obtient le cadre réel du Brésil », « sans démagogie ». À propos du petit documentaire *Engenhos e usinas* (Humberto Mauro, 1955), Rocha affirme : « la vérité avec laquelle Mauro pénètre dans le cadre est suffisante pour informer, sans détour, le problème social ». Dans « le moment majeur de tout le cinéma brésilien, c'est tout un cycle social », de « l'évolution économique et industrielle de la campagne » et de « l'inadaptation de l'homme primitif au progrès ». Dans ces quelques plans très forts, avec la roue du moulin et la turbine de l'usine de cane-à-sucre, est recensée « toute l'histoire de l'économie sucrière du Brésil ». On y trouve « la racine du cadrage du film brésilien (...) qui sera rétablie près de trente ans plus tard par Nelson Pereira dos Santos, Linduarte Noronha, Paulo Saraceni et Joaquim Pedro de Andrade »¹⁴⁵.

¹⁴¹ Leon Hirszman, Alex Viany, *O processo do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 71

¹⁴² Voir les mots de Pereira dos Santos à la page 63.

¹⁴³ Voir par exemple Glauber Rocha, « Bossa nova no cinema brasileiro », *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 de março de 1960, p.5. Nous avons commenté cet article à la page X ci-dessus.

¹⁴⁴ Alex Viany, *O processo do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 19

¹⁴⁵ Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003, pp.43-55.

Mais « l’auteur dans le cinéma brésilien se définit avec Nelson Pereira dos Santos », la grande référence des nouveaux cinéastes. Selon Rocha, *Couro de gato*, *Aruanda*, *Arraial do Cabo*, *Barravento*, *Escola de samba*, *alegria de viver* – presque tous les films de son groupe jusqu’à ce moment – sont « attachés au lignage » de Nelson Pereira dos Santos¹⁴⁶.

Toutefois l’enracinement dans la culture brésilienne ne se limite pas au seul cinéma, d’ailleurs encore tâtonnant, mais s’étend à tous les domaines. Ainsi Rocha analyse *O Canto do mar* (*Le Chant de la mer*, Alberto Cavalcanti, 1953), tourné à Recife, une ville du Nordeste brésilien en référence à la littérature brésilienne moderne. Il lui reproche la mise en scène de tendance académique, « dont la structure et les traitements dramatiques n’avaient, en plus, rien à voir avec les plus évidentes caractéristiques du roman du Nordeste, notre plus forte expression littéraire (...) Le traitement photographique stylisait le paysage - le grave erreur de l’esthétisation du social, de l’éloge des grandeurs de la misère » justement sur la région (« même espace et même fleuve ») où le poète João Cabral de Mello Neto avait écrit, dans une esthétique aux antipodes de cela, ses poèmes *Cão sem plumas* et *Morte e vida Sevenira*. Finalement Rocha conclue que « les conceptions de ‘film brésilien’ de Cavalcanti étaient en décalage avec l’état de la culture au Brésil »¹⁴⁷

Le désir de connaître le pays et la recherche d’une expression nationale n’a absolument pas signifié un enfermement sur soi-même chez les cinémanovistes – et cela, nous le croyons, est déjà clair dans les pages antérieures. Dans la *Révision critique du cinéma brésilien*, l’intérêt pour ce qui se fait dans le monde est explicite tout au long du livre, en commençant par les premiers paragraphes de l’introduction, où Rocha réclame les traductions des œuvres étrangères et la signature « des revues indispensables comme *Les Cahiers du Cinéma*, *Téléciné*, *Cinema Nuovo*, *Films and Filming* ou *Sight and Sound* ».¹⁴⁸ Dans les analyses des plusieurs films, à chaque chapitre, il cherche également des références et des analogies avec d’autres cinéastes et mouvements. Les techniques nouvelles, les nouvelles esthétiques l’intéressent. La question qui lui importe, et à ses collègues, c’est la liberté d’utiliser le répertoire d’expériences, techniques, idées cinématographiques à leurs manières, pour servir leur projet, pour créer, et également pour rendre au monde une expérience nouvelle. Ainsi, comme les meilleurs modernistes

¹⁴⁶ Ibidem, pp.104-110.

¹⁴⁷ Ibidem, pp.73-75.

¹⁴⁸ Ibidem, p.33.

brésiliens, c'est dans le dialogue avec le monde, que les cinémanovistes se lancent dans leur projet de création d'un nouveau cinéma brésilien.

L'HERITAGE MODERNISTE

Dans le chapitre « Origines d'un Cinema novo » de sa *Révision critique*, Rocha affirme que l'« Hommage au cinéma brésilien » organisé dans la Biennale de São Paulo en 1961 « a eu pour le nouveau cinéma brésilien l'importance de la Semaine d'Art Moderne en 1922 »¹⁴⁹. Par cette comparaison, il confirme le rôle symbolique de l'événement de 1961, et en même temps affirme l'importance de l'apparition du jeune mouvement du Cinema novo dans le contexte du cinéma brésilien. Mais l'évocation de la Semaine d'Art Moderne de 1922 dans son livre rappelle également qu'il y a eu, dès le début des années 1960, une perception des ressemblances entre les deux mouvements.

Paulo César Saraceni a publié dans sa biographie une lettre écrite par l'intellectuel portugais Joaquim Novais Teixeira. C'était encore fin 1961, et celui-ci venait de voir les deux films de Joaquim Pedro de Andrade, *O poeta do castelo* (*Le Poète du château*, 1959), sur le poète moderniste Manuel Bandeira, et *Couro de Gato* (*Cuir de chat*), et celui de Paulo César Saraceni, *Arraial do Cabo* « sur l'écran de l'Unesco ». Alors il écrit :

« La caractéristique la plus importante de ces deux garçons est leur 'brésilienneté', qui n'est pas, comme on le sait, synonyme de 'cangaço'¹⁵⁰, mais est l'acte d'intégration, dans l'art universel, de la sensibilité brésilienne et de tout ce qui la différencie et la particularise comme expression. Ce que la Semaine d'Art Moderne de São Paulo en 1922 a signifié pour les lettres et arts nationaux pourrait bien se répéter dans le cinéma, prévoyons-nous alors. Date de cette année là, de 1922, l'indépendance du Brésil. La boutade n'est pas nôtre, mais nous l'acceptons comme s'il en était ainsi. Le Mário de Andrade du celluloid se trouve-t-il peut-être parmi ces jeunes cinéastes ? Il est vrai qu'ils n'ont pas encore dans le cinéma, fin 1961, la même

¹⁴⁹ Ibidem, p.130.

¹⁵⁰ Le *cangaço* est le banditisme local du Nordeste, d'où est sorti Lampião et d'autres héros présents dans les légendes populaires. Les personnages du cangaço sont représentés au cinéma dans *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), entre autres, comme *Le Dieu noir et le diable blond* (Glauber Rocha, 1963).

importance que leurs précurseurs avaient en 1922 dans les lettres et arts, mais une étoile semblable les guide dans le chemin de l'expression. Ils appartiennent à la même famille. »¹⁵¹

Le même Paulo César Saraceni, dans un débat avec Alex Viary et d'autres collègues en 1965, rappelle la réaction de Murilo Mendes, poète brésilien de la deuxième génération du Modernisme, présent à la rétrospective du Cinema novo organisée par l'Institut Columbianum en janvier 1965 à Gênes, en Italie, à la « Rassegna del Cinema Latino Americano ». Selon Saraceni, à la suite des projections et de débats enflammés autour des films présentés, le poète « en est arrivé à comparer le mouvement du Cinema novo avec le mouvement moderniste de 1922. »¹⁵²

La proximité entre les deux mouvements est claire. Le Modernisme au Brésil a été un mouvement de libération culturelle. Il commence à se former quelques années avant 1922, date de la Semaine d'Art Moderne, qui lance le mouvement l'année où l'on fêtait le centenaire de l'indépendance du Brésil (1822). On a souvent joué avec les deux dates - comme en témoigne la boutade de Joaquim Novais Teixeira, dans la lettre citée ci-dessus -, en accordant à la deuxième, 100 ans après l'indépendance politique du pays, la valeur de repère de son « indépendance culturelle ».

Le Modernisme naît comme « une rupture (...) une révolte contre ce qui était l'*Intelligentsia* nationale », alors en décalage avec les changements dans la société : un esprit académique soumis à des modèles européens déjà consacrés étouffait alors l'ensemble des jeunes artistes brésiliens dans leur ferveur créative et leur impulsion d'indépendance. L'écrivain Mário de Andrade, leader du mouvement (avec Oswald de Andrade¹⁵³), rappelle que :

« Non seulement nous importions des techniques et des esthétiques, mais nous ne les importions qu'après une certaine stabilisation en Europe, souvent après qu'elles soient devenues académiques. C'était encore un phénomène complet de colonisation, imposé par

¹⁵¹ Lettre de Joaquim Novais Teixeira à Paulo César Saraceni dans Paulo César Saraceni, *Por dentro do Cinema Novo, minha viagem*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993, p.123. Nous n'avons pas trouvé d'autres informations autour de cette lettre : son destinataire, sa date précise, ou la ville de sa provenance.

¹⁵² Alex Viary, *O Processo do Cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p.112.

¹⁵³ Les deux ne sont pas de la même famille, il s'agit d'une coïncidence, le nom est très fréquent au Brésil.

notre asservissement économique et social. Pire que cela : cet esprit académique ne tendait vers aucune libération et aucune expression propre »¹⁵⁴.

Les contacts avec les avant-gardes européennes, en fait plus proches des sensibilités des jeunes poètes brésiliens et de leur désir d'actualité, d'expérimentation, de liberté, déclenchent alors le mouvement. Comme l'explique très bien le grand critique littéraire Antonio Candido, les rapports avec l'Europe se nouent cette fois-ci autrement. D'abord, la distance entre le Brésil et l'Europe diminuait symboliquement. La Première Guerre mondiale avait poussé le Brésil vers une flambée industrielle qui entraîne dans les principaux centres urbains des évolutions sociales proches de celles que l'on retrouvait en Europe. Ce sera une époque de changement rapide dans la société brésilienne, marquée par le développement technique, le progrès des communications, le développement urbain, mais aussi les révoltes sociales, les grèves ouvrières et la création du Parti Communiste brésilien en 1922.

Par ailleurs, l'art primitif, le folklore et l'ethnographie, très importants dans les recherches esthétiques modernes, avaient beaucoup de sens pour les artistes brésiliens. Le Noir, l'Indien, le Métis, auparavant ignorés ou représentés sous une forme idéalisée selon les modèles des métropoles, deviennent de sujets des recherches et des sources d'inspiration. Ce qui était considéré auparavant comme des handicaps est alors devenu de grands atouts. Il s'agit de « la libération d'une série de refoulés historiques, sociaux, ethniques, qui émergent triomphalement dans la conscience littéraire »¹⁵⁵, et dans les autres domaines artistiques. L'histoire et la littérature nationale sont relus sous la verve parodique et satirique des meilleurs modernistes dans des œuvres devenues classiques tels *Macunaima* (*Macounaima*, 1928) de Mario de Andrade, *Pau Brasil* (*Bois Brésil*, 1925) et *Le Manifeste anthropophage* (1928) de Oswald de Andrade, qui donnent lieu à une espèce de revanche des cultures marginalisées.

Il y a alors un effort vigoureux de recherches du pays et de sa culture. Les voyages de Mário et Oswald de Andrade au Minas Gerais, baptisés avec humour « Voyages de découverte du Brésil » pour y étudier son architecture baroque, à l'époque oubliée et délabrée, ouvrent le chemin à un vrai travail de redécouverte et de valorisation du patrimoine national. Sont devenus également célèbres les voyages de Mário de Andrade en quête des traditions populaires, comme

¹⁵⁴ Mário de Andrade, « O Movimento modernista » (1942), dans *Aspectos da literatura brasileira*, 5^a édition, São Paulo, Martins, 1974, p.249.

¹⁵⁵ Antonio Candido, « Literatura brasileira de 1900 a 1945 », dans *Literatura e sociedade*, 9^a édition, Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, pp. 126-127.

ceux effectués entre 1927 et 1929, au Nord et au Nordeste, d'où il ramène beaucoup de documents et sur lesquels il écrit des chroniques plus tard réunies sous le titre *L'Apprenti touriste*¹⁵⁶.

Si les historiens citent le mouvement moderniste parmi les turbulences de la classe moyenne croissante qui vont contribuer à la révolution de 1930, il faut souligner que les préoccupations des modernistes au début des années vingt n'était pas proprement politiques – à la différence du Cinema novo. En évoquant la rébellion des lieutenants qui, après celle de 1922 à Rio, éclate à São Paulo en 1924, Oswald de Andrade rappelle : « Toujours en 1924, quand les premières bombardées de la révolte pauliste tonnaient dans le ciel de la ville, personne ne comprenait rien. Les écrivains étaient absents du mouvement tellurique qui s'agitait. Ils étaient dans les salons »¹⁵⁷. « [Nous étions] des vrais inconscients »¹⁵⁸, affirme Mário de Andrade. Pourtant Oswald de Andrade pondère :

« Mais en 1924 ni le gouvernement, ni les révolutionnaires eux-mêmes ne comprenaient rien. C'est ainsi même que se développe l'histoire, elle prend du sens dans les répercussions et dans la somme des faits, dans ses décisions prophétiques, dans son bilan final idéologique et politique »¹⁵⁹.

Mário et Oswald de Andrade ont été les personnalités les plus influentes dans le mouvement, qui a pourtant été très hétérogène avec des artistes et des groupes très différents, et parfois complètement opposés. C'est le cas du groupe *Verde-Amarelo*¹⁶⁰, de plus en plus chauvin et xénophobe. Oswald de Andrade ne les épargnera pas et il aiguise sa verve sarcastique, acide dans ses références au groupe. Mário de Andrade, à plusieurs reprises, soulignera le sens de son nationalisme tout à fait fort distant de l'autre :

¹⁵⁶ Mário de Andrade, *O Turista aprendiz*, São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura Ciência e Tecnologia, 1976.

¹⁵⁷ Oswald de Andrade, « O Caminho percorrido » (1944), dans *Ponta de Lança*, 2^a edição, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, p.97.

¹⁵⁸ Mário de Andrade, « O Movimento modernista » (1942), dans *Aspectos da literatura brasileira*, 5^a edition, São Paulo, Martins, 1974, p.253, note 1.

¹⁵⁹ Oswald de Andrade, « O Caminho percorrido » (1944), dans *Ponta de Lança*, 2^a edição, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, p.97.

¹⁶⁰ « Vert et jaune » comme l'étendard de la République. Le groupe est formé par Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo et Plínio Salgado, en 1926 et il se scinde en 1927, quand Plínio Salgado l'abandonne pour créer un nouveau mouvement, l'Escola da Anta, et puis se dissout en 1929.

« Je dois avouer, même si cela te fait de la peine, que je n'ai aucune compréhension à ce que soit une 'patrie politique' une quantité limitée de terre appartenant à un peuple ou une race. J'ai horreur des frontières de toutes les espèces et je n'éprouve aucune pudeur patriotique qui m'amène à aimer plus ou à préférer un Brésilien à un Hottentot ou un Français. Ma doctrine est simple. Si je travaille pour le Brésil, c'est que je sais que l'homme doit être utile et il faut que ma plume serve à quelque chose. Et moi, je serais tout simplement inutile si, avec mes forces modestes et sans aucune projection internationale, je me mettais à travailler pour la Cochinchine ou pour l'Ethiopie. C'est celle-là la raison de mon 'nationalisme'. En fait je suis un homme-du-monde, mais décidé à profiter de ses propres possibilités »¹⁶¹

Ou dans une lettre à Carlos Drummond de Andrade :

« (...) tu dis : 'dilemme serré : nationalisme ou universalisme. Le nationalisme convient aux masses, l'universalisme convient aux élites.' Ce n'est rien de cela. Premièrement : cette opposition entre nationalisme et universalisme n'existe pas. Ce qui existe c'est du mauvais nationalisme : le Brésil pour les Brésiliens – ou le régionalisme exotique. Nationalisme signifie tout simplement : être national. Ce qui, encore plus simplement, signifie : être. Tous ceux qui sont vraiment, c'est dire, ceux qui vivent, qui sont en rapport avec leur passé, avec leurs nécessités immédiates pratiques ou spirituelles, qui sont en rapport avec l'environnement et le pays, avec la famille, etc., tous ceux qui sont vraiment sont nationaux. »¹⁶²

Ou encore à Manuel Bandeira :

« De quelle manière pouvons-nous concourir pour la grandeur de l'humanité ? En étant Français ou Allemands ? Non, car cela est déjà dans la civilisation. Il faut que notre contingent soit brésilien (...) Les peuples sont des accords musicaux. Un est élégant, discret, sceptique. L'autre est lyrique, sentimental, mystique, désordonné. L'autre est rude, sentimental, plein de souvenirs. L'autre est timide, humoristique et hypocrite. Quand nous réaliserons notre accord, alors nous serons intégrés dans l'harmonie de la civilisation »¹⁶³

Dans les années trente, le mouvement se politise, Oswald de Andrade entre au Parti Communiste. De l'autre bord politique, Plínio Salgado, un des créateurs du mouvement *Verde-Amarelo*, crée l'Action Intégraliste Brésilienne, organisation politique d'inspiration fasciste, en

¹⁶¹ Lettre de Mário de Andrade à Sousa da Silveira, daté de São Paulo le 26-04-1935, dans Lygia Fernandes (dir.), *"Mário de Andrade escreve cartas à Alceu Meyer e outros"*, Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1968, pp.164-165.

¹⁶² Lettre de Mário de Andrade à Carlos Drummond de Andrade, dans Carlos Drummond de Andrade, *"A lição do amigo"*, Rio de Janeiro, Record, 1988, p.30.

¹⁶³ Mário de Andrade & Manuel Bandeira, *Correspondência* (organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes), São Paulo, Edusp, IEB-USP 2000, p.218.

1932. Dans la deuxième génération moderniste, des grands poètes et romanciers vont surgir, comme Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Graciliano Ramos, Jorge Amado, puis João Cabral de Mello Neto et d'autres, et on verra apparaître la poésie et le roman social. Et des déclarations comme celle-ci de Jorge Amado vont de plus en plus se faire lire :

« Les nouveaux romanciers brésiliens (...) ont vu ce monde ignoré qu'est le Brésil. Et le Brésil est un cri, un cri au secours. (...) Cri, oui, des populations toutes entières, perdues, oubliées, des matériaux immenses pour des immenses livres. (...) un cri qui était méconnu et qui commence à être entendu »¹⁶⁴.

Ou encore, chez Peregrino Júnior, à propos de quelques romans de 1933 et 1934 : « Les petites villes modestes et tristes du *sertão*, les pauvres âmes rurales du nord, la vie de douleur et de misère de l'intérieur du pays – tout cela commençait évidemment à nous intéresser »¹⁶⁵.

Dans les années trente, l'intérêt pour la culture populaire gagne les sphères scientifiques et institutionnelles, avec le Département de Culture de São Paulo, sous la direction de Mário de Andrade, et la création de la Société d'Ethnographie et de folklore, par celui-ci avec les collaborations de Dina et Claude Lévi-Strauss. Les efforts de réinterprétation du Brésil vont produire des essais de caractère sociologique et anthropologique sur la formation du pays devenus des classiques, comme ceux de Gilberto Freyre et de Sérgio Buarque de Hollanda, dans les années 1930, tels *Casa Grande e Senzala (Maîtres et esclaves, 1933)* et *Raízes do Brasil (Les Racines du Brésil, 1936)*. L'« esprit moderniste » atteint profondément et durablement plusieurs secteurs de la société brésilienne, comme l'a bien souligné Mário de Andrade, « en marquant avec vigueur les coutumes sociales et politiques »¹⁶⁶.

L'esprit moderniste dans les années cinquante

Dans les années cinquante, avec l'intensification du développement industriel et les mouvements autour de l'indépendance économique du pays face aux intérêts d'un impérialisme

¹⁶⁴ Jorge Amado, « Apontamentos sobre o moderno romance brasileiro », dans *Lanterna Verde: Boletim da Sociedade Felipe de Oliveira*, n.1, maio, 1934, Rio de Janeiro, p.49.

¹⁶⁵ Peregrino Junior, « Sobre alguns romances », dans *Lanterna Verde: Boletim da Sociedade Felipe de Oliveira*, n.1, maio, 1934, Rio de Janeiro, p.56.

¹⁶⁶ Mário de Andrade, « O Movimento modernista » (1942), dans *Aspectos da literatura brasileira*, 5^a édition, São Paulo, Martins, 1974, p.231.

économique spécialement étranger, l'« esprit moderniste » est alors très vivant. Et parfois le Modernisme est évoqué comme un projet à achever. C'est la thèse que développe Roland Corbisier dans l'une de ses conférences, à l'Institut Supérieur d'Études Brésiliens – ISEB, prononcée en 1955, publiée en 1958 et rééditée plusieurs fois, avec une grande répercussion à l'époque¹⁶⁷. Nous citons ci-dessous Corbisier dans sa longueur en raison de l'intérêt de son texte :

Jusqu'à 1922, c'est-à-dire, jusqu'à la 'Semaine d'art moderne', il n'y a pas proprement d'histoire, mais une préhistoire du Brésil. Nous n'avions pas, jusque-là, une philosophie propre, une science notre, un art, une littérature et une poésie authentiques. Nous n'avions pas conscience de nous-mêmes, nous ne savions pas ce que nous étions, nous ne nous connaissions pas, nous étions un sous-produit, un reflet de la culture européenne. Nous ne nous voyions pas avec nos propres yeux mais avec les yeux des Européens. Nous avions honte de nous-mêmes, de notre pauvreté, de notre inculture, de notre infériorité. Trempés jusqu'aux os de culture européenne, nous étions aveugles et sourds dans nos rapports au Brésil. En fait, nous alimentions, par rapport à nous-mêmes, tous les préjugés qui caractérisent la psychologie des peuples colonisés. Il est inutile de souligner, encore une fois, la coïncidence entre cette vision pessimiste du pays et les intérêts de l'impérialisme, de l'entreprise colonisatrice. Les préjugés envers l'infériorité des Noirs, notre incapacité de travail régulier, de l'effort constructif, d'appropriation des techniques modernes, d'industrialisation, envers l'inaptitude pour l'exercice de la démocratie, l'incapacité d'organisation politique, de création artistique originale, les préjugés par rapport au sol et au climat, non favorables, théoriquement, à l'avènement d'une civilisation supérieure et propices qu'à l'exploitation des matières premières et aux plantations des genres alimentaires – tous ces préjugés, comme l'a bien observé Nelson Werneck Sodré, ont contribué à 'maintenir les anciennes relations, héritées des temps coloniaux'. Emprisonnés dans cette optique, nous regardant à travers l'idéologie des pays colonisateurs, nous ne pouvions pas nous découvrir et nous retrouver. L'image que nous nous faisons du Brésil était elle aussi importée et s'interposait comme un écran entre notre conscience et la réalité du pays. L'insertion dans le complexe colonial nous rendait incapables de nous 'découvrir', en nous empêchant d'avoir une image 'objective' du Brésil.

Nous lisions Eça de Queiroz, Anatole France, Oscar Wilde, nous étions déjà allés plusieurs fois dans le Vieux Monde, mais nous ne connaissions pas São Luiz do Maranhão, Recife, les églises de Bahia, le *sertão* de Crato, les vieilles villes de Minas. Nous ne savions sur nous-mêmes rien ou quasiment rien. Nous étions des étrangers dans notre terre. Le Brésil était un pays sans importance et sans destin – Qu'est-ce que nous produisions de valeur universelle, soit dans l'économie soit dans la culture ?

¹⁶⁷ Voir Sérgio Eduardo Montes Castanho, *Nasce a Nação; Roland Corbisier, o nacionalismo e a teoria da cultura brasileira*. Doutorado, Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993, p.78.

Nous sommes restés ainsi, dans cette position subalterne de colons, de simples consommateurs des produits industriels et culturels étrangers, sous la condition de 'prolétariat externe', pour utiliser l'expression de Toynbee, jusqu'à 1922. À partir de 1922, pourtant, et spécialement de 1930 qui a été également un prolongement de 1922 dans le plan politique, le Brésil a commencé à s'éveiller et prendre conscience de lui-même. Au procès d'industrialisation et de création du marché interne, qui a dû s'intensifier spécialement pendant la Deuxième Guerre mondiale, s'est ajouté parallèlement et simultanément tout un travail de recherche et de connaissance de la réalité et des problèmes brésiliens. Plus encore, ce que nous avons d'authentique en architecture, en peinture, en roman, en poésie date de 1930, de la crise et de la révolution de 1930. (...) Mais le fait est que le problème national n'est qu'un seul, et l'émancipation du pays ne pourra se faire dans le plan culturel, si elle ne se fait également dans le plan économique (...) Il nous semble que la mission des nouvelles générations brésiliennes n'est rien d'autre que cela : découvrir le pays, prendre conscience de sa réalité, de ses problèmes, et forger l'idéologie capable de configurer son avenir, en promouvant son développement et son émancipation. Nous n'avons pas d'autre chose à faire qu'inventer notre destin, construisant une culture qui soit l'expression, la forme adéquate du nouveau Brésil que nous devons créer »¹⁶⁸.

Du point de vue artistique, les conquêtes modernistes étaient déjà consolidées. Au moins parmi les écrivains, poètes, peintres, sculpteurs, musiciens, le combat des années vingt n'avait plus beaucoup de sens. Mais le cinéma était resté à l'écart du mouvement des années vingt. Dans le domaine du cinéma, où d'ailleurs les dimensions artistiques et industrielles se retrouvent, le combat moderniste restait encore à mener au début des années soixante. Comme l'a analysé Paulo Emilio Salles Gomes, dans toutes les sphères de l'activité, de la production à la distribution, de la réalisation à la critique, « s'esquissent avec précision les contours d'une situation coloniale »¹⁶⁹.

Cinema novo, le Modernisme au cinéma

En tenant compte de la différence entre les deux contextes, le Modernisme et le Cinema novo naissent d'un désir de rupture, d'une révolte contre l'*establishment* soumis à la domination

¹⁶⁸ Roland Corbisier, « Situação e alternativas da cultura brasileira », dans Roland Corbisier, *Formação e problema da cultura brasileira*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura/Instituto Superior de Estudos Brasileiros, 1960, pp.45-47, 49, 50 – conférence prononcée à l'Auditorium du Ministère de l'Éducation et Culture, en décembre 1955, dans le Cours d'Introduction aux Problèmes du Brésil, organisé par l'Institut Supérieur d'Études Brésiliens – ISEB.

¹⁶⁹ Paulo Emilio Salles Gomes « Une situation coloniale ? », *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 nov 1960.

impérialiste, justement à partir du contact avec d'autres références artistiques dans le monde. Mário de Andrade a synthétisé le Mouvement Moderniste comme la conjugaison de « trois principes fondamentaux : le droit à la recherche esthétique, l'actualisation de la pensée artistique brésilienne, l'établissement d'une conscience créatrice nationale »¹⁷⁰. Cette synthèse de Mário de Andrade se révèle être la parfaite définition du Cinema novo.

Comme l'affirme Ismail Xavier :

« Combinant nationalisme et refus du modèle de représentation dominant, le Cinema novo se rapproche du modernisme littéraire [brésilien] des années vingt. La notion d'avant-garde n'est pas la même et les coordonnées politiques de ces deux mouvements sont différentes, mais le pont entre les années vingt et les années soixante est net dans cette articulation du nationalisme, de l'attention à l'art populaire et de l'expérimentation esthétique »¹⁷¹.

Et encore :

« Inspiré en partie par les avant-gardes historiques européennes du début du XXème siècle, le Modernisme [brésilien] de 1920 a créé la matrice décisive de cette articulation entre nationalisme culturel et expérimentation esthétique qui a été retravaillée par le cinéma [brésilien] des années 1960 dans sa réponse aux défis du temps »¹⁷².

Et sur les adaptations cinémanovistes des œuvres littéraires modernistes :

« Le dialogue avec la littérature ne s'est pas limité à l'adaptation d'un ensemble de films notables comme *Vidas Secas* (*Sécheresse*, Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Porto das caixas* (Saraceni, 1963), *O Padre e a moça* (*Le Prêtre et la jeune fille*, Joaquim Pedro de Andrade, 1965), *Menino de Engenho* (*L'Enfant de la plantation*, Walter Lima Junior, 1965), *A Hora e a vez de Augusto Matraga* (Roberto Santos, 1966), *Macunaima* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969). Ce dialogue a exprimé une connexion plus profonde qui a fait que le Cinema novo, dans la même dynamique de sa militance politique, amène dans les débats certains thèmes

¹⁷⁰ Mário de Andrade, « O Movimento modernista » (1942), dans *Aspectos da literatura brasileira*, 5^a édition, São Paulo, Martins, 1974, p.242.

¹⁷¹ Ismail Xavier, « Critique, idéologies, manifestes », dans Paulo Antonio Paranaguá (dir.), *Le Cinéma brésilien*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, p.225.

¹⁷² Ismail Xavier, « Le cinéma brésilien moderne » (traduction de Mateus Araujo Silva), dans *Glauber Rocha, anthologie du cinéma brésilien des années 60 aux années 80*, Nelson Rodrigues, théâtres au cinéma, Bobigny, Magic Cinéma, 2005, p.151, traduction de Mateus Araujo Silva. En portugais, ce texte a été publié dans Ismail Xavier, *Cinema moderno brasileiro*, São Paulo, Paz e Terra, 2001, p.23.

d'une science sociale brésilienne, liés à la question d'identité et aux interprétations contradictoires du Brésil comme formation sociale »¹⁷³.

Les parallèles entre les deux mouvements ont été quelquefois examinés plus en détails, dans l'analyse des œuvres spécifiques. C'est le cas, par exemple, du travail de Randal Johnson, dans lequel il analyse les rapports entre le film *Macunaima* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, et l'œuvre homonyme de Mário de Andrade¹⁷⁴. Mais les relations entre les deux mouvements et ses œuvres n'ont pas encore été suffisamment étudiées et restent un champ de travail très riche, aussi vaste que la multiplicité des tendances et démarches présentes dans l'un et l'autre moment fondamental de la formation de la culture brésilienne.

¹⁷³ Ismail Xavier, « Cinema brasileiro moderno », dans *Cinema moderno brasileiro*, São Paulo, Paz e Terra, 2001, pp.18-19. Nous avons retraduit nous-même cet extrait, car dans la traduction française l'expression « la question d'identité », qui nous importe ici, n'apparaît pas.

¹⁷⁴ Randal Johnson, *Literatura e cinema ; Macunaíma : do modernismo na literatura ao cinema novo*, São Paulo, T. A. Queiroz editor, 1982. Ce livre a comme origine la thèse de l'auteur, soutenue à l'Université du Texas en 1977, et inspirée d'un cours sur le roman *Macunaima* offert par Haroldo de Campos à l'Université du Texas, en tant que professeur visitant (voir « Sobre letras e cinema, entretien de Randal Johnson » à Antônio Dimas, dans *Teresa*, revista de Literatura Brasileira [16], São Paulo, 2015, pp.277-285).

DEUXIÈME PARTIE : LEON HIRSZMAN, DES CINE-CLUBS AU CPC

Après avoir examiné le contexte politique et culturel dans lequel surgit le mouvement du Cinema novo, nous allons aborder ici, plus spécifiquement, la formation personnelle de Leon Hirszman, ses engagements de jeunesse dans la scène culturelle de Rio de Janeiro et ses premiers films, réalisés dans l'atmosphère qui a caractérisé la ville et le pays au début des années soixante, bouleversées ensuite par la dictature.

Le jeune Hirszman, passionné du cinéma depuis l'enfance, puis formé dans les ciné-clubs pendant sa vie universitaire, participe à la création du mouvement du Cinema novo. À la même époque, il suit des séminaires de dramaturgie et a d'autres activités au sein d'un mouvement lui aussi stimulant dans le champ du théâtre. Il se joint donc à ses amis du théâtre, du cinéma et des autres arts, pour créer, avec l'appui de l'Union Nationale des Étudiants (UNE), le Centre Populaire de Culture (CPC).

Pendant la courte période qui va de la fin des années cinquante au coup d'État du 1^{er} avril 1964, ces deux mouvements se développent. Ils sont distincts mais s'entremêlent pourtant puisque, d'une part, plusieurs personnes participent à l'un et à l'autre et que, d'autre part, les programmes de l'un et de l'autre se recouvrent partiellement sous certains aspects : faire de l'art politique, changer la réalité sociale par l'art et la culture, participer au processus révolutionnaire qu'ils croient être en marche.

Durant ces quelques années, le Cinema novo (alors dans sa phase initiale) arrive à produire un ensemble important de films, parmi lesquels quelques titres incontournables, devenus emblématiques de la cinématographie brésilienne : c'est le cas de *Sécheresse* (*Vidas Secas*, Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Les Fusils* (*Os Fuzis*, Ruy Guerra, 1964) et *Le Dieu noir et le diable blond* (*Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha, 1964), pour ne citer que les plus célèbres. Mais le mouvement produit d'autres longs et courts-métrages, très divers aussi bien dans leurs styles que dans leurs démarches qui, en général, traduiront chacun à leur manière la ferveur politique des cinéastes et leur engagement, à différents degrés.

« Le sentiment qui animait la main tenant la caméra au début des années soixante est celui qui saute aux yeux dans l'épisode dirigé par Leon Hirszman dans *Cinco vezes favela : Pedreira de*

São Diogo »¹⁷⁵, comme l'explique le critique José Carlos Avellar. Le protagoniste du film est ouvrier dans une carrière qu'il gravit pour appeler à la mobilisation les habitants d'une favela située au-dessus de celle-ci, autour d'un danger qui les menace. Avellar interprète ce personnage comme une métaphore du cinéaste (ou bien du cinéma lui-même proposé alors par le groupe du Cinema novo) qui appelle le public à se mobiliser pour transformer la société. Tels que, par exemple, les protagonistes d'autres films du groupe, à la même époque : le citadin Firmino de *Barravento* (Glauber Rocha, 1962) qui rentre dans son village natal pour inciter les pêcheurs à la révolte contre l'exploitation des capitalistes ; ou les esclaves évadés de *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1964) qui retournent libérer ceux d'entre eux qui sont restés dans le grand domaine de leur maître.

Au-delà de la métaphore, plusieurs artistes de domaines divers (cinéma, musique, théâtre, etc.) s'engagent en allant effectivement à la rencontre des classes populaires. C'était le programme du CPC, dont les participants sont allés concrètement sur les places publiques ou aux portes des usines avec leurs spectacles, pour débattre de films, présenter des pièces dans le cadre des activités des syndicats, etc.

Pour réaliser le premier projet cinématographique du CPC, le long métrage *Cinco vezes favela* (collectif, 1962), composés de cinq courts-métrages (*Pedreira de São Diogo*, premier film de Hirszman et quatre autres épisodes réalisés par ses collègues du Cinema novo, Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues et Joaquim Pedro de Andrade), les cinéastes sont allés à la rencontre des favelas cariocas¹⁷⁶. Puis, pour d'autres projets, les cinéastes sont allés vers les mouvements paysans du Nordeste du pays : de cette expérience est sorti *Maioria absoluta* (1964), le deuxième film de Hirszman, et les premiers rushes de *Cabra marcado para morrer* (1964-1984), d'Eduardo Coutinho, repris et finalisé vingt ans plus tard, dans la période d'ouverture politique, à la fin de la dictature.

Avec le coup d'État qui impose vingt et un ans de dictature au Brésil, ces expériences sont évidemment interrompues et tous ces jeunes artistes se voient obligés de chercher des voies alternatives pour poursuivre leur chemin.

¹⁷⁵ José Carlos Avellar, « Le Cinema Novo, années 60 », in *Le Cinéma Brésilien*, Paris, Éd. du Centre Georges Pompidou, 1987, p. 97.

¹⁷⁶ Carioca : relatif à Rio de Janeiro.

Nous allons aborder, dans les chapitres suivants, la jeunesse de Leon Hirszman, sa formation et son engagement dans le CPC, avec ses collègues du Cinema novo (chapitre 1) ; les analyses de ses deux premiers films, au sein des deux mouvements (chapitres 2 et 3).

CHAPITRE 1 – LE JEUNE HIRSZMAN, SUR LA VOIE DU « CINÉ-ACTIVISME »

NOTES BIOGRAPHIQUES ¹⁷⁷

Leon Hirszman, fils d'immigrés juifs polonais, est né le 22 novembre 1937, dans la banlieue de Rio de Janeiro¹⁷⁸, ville où il a toujours habité. Son père fut d'abord commerçant ambulant, puis propriétaire d'un magasin de chaussures. Enfant, Hirszman fréquentait déjà intensivement les cinémas de la ville – comme le racontent également tous ses collègues du Cinema novo -, arrivant à voir trois films par jour. L'intérêt pour la politique se manifeste également très tôt chez lui : avec un père communiste, il adhère au Parti Communiste dès l'âge de 14 ans. L'atmosphère d'une ambiance culturelle chaque fois plus politisée sera déterminante dans sa trajectoire : « C'est peut-être le plaisir de voir Chaplin qui m'a poussé vers le cinéma. Plus tard, c'étaient les batailles, la lutte politique du cinéma brésilien qui m'ont sensibilisé sur le plan politique et social »¹⁷⁹.

À l'université – où il entre en 1956, pour faire des études d'ingénieur, sous la pression de ses parents – il se plonge dans les activités des ciné-clubs aux côtés de Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Marcos Farias et d'autres, comme on l'a déjà vu dans le chapitre sur le Cinema novo. Il participe au célèbre ciné-club de la Faculté de Philosophie, puis crée le ciné-club de la Faculté d'Ingénieurs. Pour la séance inaugurale, il montre *Les sept samouraïs* (Akira Kurosawa, 1954), et distribue des tracts écrits par lui-même sur le film. D'après Dejean Pellegrin¹⁸⁰, c'était le film préféré de Hirszman, qui l'a vu à plusieurs reprises¹⁸¹.

¹⁷⁷ Pour ces notes biographiques, nous avons utilisé l'entretien de Leon Hirszman à Alex Viany dans Alex Viany, *O Processo do cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 283 ; la biographies de Helena Salem, *Leon Hirszman, o navegador das estrelas*, Rio de Janeiro, Rocco, 1997 ; la biographie sur sa page internet < <http://www.leonhirszman.com.br/>> ; et l'entretien avec Maria Hirszman, fille du cinéaste, que nous a accordé par téléphone et courrier électronique, les 29 et 30 septembre 2018.

¹⁷⁸ Conformément à son certificat de naissance, à la Rue Aquidabam, dans la Zone Boca do Mato, au quartier Lins de Vasconcelos.

¹⁷⁹ Entretien de Leon Hirszman à Alex Viany dans Alex Viany, *O Processo do cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 283.

¹⁸⁰ Dejean Pellegrin a été un des fondateurs de la Cinémathèque du Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro (MAM), très actif dans le mouvement des ciné-clubs et ami de Leon Hirszman (voir « O Cinema perde Dejean Pellegrin », 08-02-2012, sur le site de l'Association brésilienne de Presse (Associação Brasileira de Imprensa) < <http://www.abi.org.br/o-cinema-perde-dejean-pellegrin/>>

¹⁸¹ Les informations sur la séance inaugurale du Ciné-Club de la Faculté d'Ingénieurs et le témoignage de Pelegrin ont été fournies par Maria Hirszman, entretien par téléphone et courrier électronique, les 29 et 30 septembre 2018.

Hirszman aide encore à créer le ciné-club de la Faculté d'Architecture et la Fédération de Ciné-clubs de Rio de Janeiro. « Avec la Fédération, une grande discussion culturelle a été possible. Nous avons pris la détermination de ce que montrer des films n'était pas suffisant, il fallait aussi faire des films et faire du cinéma non pas sous le prisme d'une culture importée »¹⁸² et il fréquente avec ferveur tous les circuits des ciné-clubs de la ville. À ce moment, il se plonge également dans la lecture de la théorie cinématographique, stimulé par les débats dans les ciné-clubs, spécialement par ceux animés par le professeur Plínio Sussekind Rocha¹⁸³ :

« [J'ai commencé à étudier Eisenstein] à 18-19 ans. J'ai vu le *Cuirassé Potemkine* et je suis devenu fou ! J'ai cru être face à la Renaissance. Une Renaissance moderne. Un gars politique, révolutionnaire, qui a fait une telle chose avec une capacité extraordinaire d'émouvoir les personnes. Il s'agissait d'une valeur politique, sociale et esthétique de nature révolutionnaire. Alors, il a fallu que je lise sa théorie. Mais je n'ai pas lu qu'Eisenstein. (...) J'ai lu aussi Béla Balázs, Poudovkine, Koulechov... Mais Koulechov est déjà une lecture pragmatique, il est déjà une autre étape ; je voulais m'orienter, voir comment se pose le problème dans les termes philosophiques même. Les questions d'esthétique dans les termes sociaux, dans les termes d'un instrument qui permettrait de faire comprendre le monde dans sa totalité. Et cet instrument était le marxisme, qui illuminait la pensée d'Eisenstein, qui lui donnait une consistance considérable. Rudolf Arnheim était aussi présent, avec ses théories de la limite cinématographique, de la limite et de la rupture de la limite : comment l'acceptation de la limite ouvre la possibilité de la rupture de la limite et d'atteindre l'extase cinématographique et esthétique. Et Poudovkine... Le montage... Certaine vision du montage et du scénario comme les bases... Le montage comme centre de l'esthétique du film. Comme chez Eisenstein. Et Béla Balázs, en valorisant d'une façon très intéressante, à mon avis, le *close* [gros plan] (...) Eisenstein, je trouvais, avait une vision dynamique, très ouverte. Le montage était interprété par lui comme la totalité des choses. Ce n'était pas que le problème du montage du film, c'était le montage du spectacle tout entier. La composition était le montage, vous comprenez ? La direction des regards était du montage. Une série d'autres valeurs organisaient l'architecture proposée, comme les dessins et les ombres. Tout cela était nouveau, c'était beaucoup plus que les choses simples du montage métrique, rythmique et des règles de montage : il élargissait la compréhension du montage. La notion du montage tonal et du montage intellectuel... cela me fascinait. Et d'une certaine façon, je savais tout par cœur (...) Mon premier film est une copie, est un hommage complet à ses théories – car il existe plusieurs théories dans l'œuvre

¹⁸² Voir la Biographie du cinéaste dans son site internet < <http://www.leonhirszman.com.br/> >

¹⁸³ Nous avons fait de références à Plínio Sussekind Rocha dans la première partie de cette thèse aux pages 21 et 24.

d'Eisenstein, il n'existe pas *la Théorie*, n'est-ce pas ? (...) Je pense qu'Eisenstein a été un point d'unité entre nous [les cinéastes du Cinema novo]. Et je pense qu'il a été un point de départ important pour la compréhension théorique des questions du cinéma (...) Il a été fondamental pour le Cinema novo. Il comporte des discussions sur tout. Car Eisenstein nous bouleverse. Le génie d'Eisenstein, sa force créatrice, la capacité critique, la connaissance de la culture orientale, de la littérature, de la psychologie, de la Gestalt, du marxisme, de Hegel font de lui une personne extraordinaire¹⁸⁴ ».

La fascination d'Hirszman pour Eisenstein est devenue une légende parmi ses amis du Cinema novo. « Leon ne parlait que d'Eisenstein. Il savait toutes les règles d'Eisenstein par cœur »¹⁸⁵, raconte Glauber Rocha en rappelant les rencontres et discussions du groupe au début du mouvement. Saraceni se souvient des enseignements de son ami alors qu'il tournait *Arraial do Cabo*, en 1959, dans le village des pêcheurs qui prête son nom au film : « J'avais tout appris avec Leon Hirszman sur le montage intellectuel et d'attractions d'Eisenstein, j'avais l'intention de l'utiliser (...) pour raconter tout ce qu'on observait de cette pêche et de la vie d'Arraial en 25 minutes »¹⁸⁶.

Outre les mouvements des ciné-clubs, les séminaires de dramaturgie organisés à Rio de Janeiro par le Théâtre de Arena de São Paulo pendant les années 1959-1960 ont marqué la formation de Hirszman. Son contact avec le Théâtre de Arena s'est déroulé à partir des présentations du spectacle *Eles não usam black-tie* (*Ils ne portent pas de smoking*, 1958) écrit par Gianfrancesco Guarnieri en 1955 et mise en scène par le Théâtre de Arena (dont Guarnieri était membre) en 1958. À la suite du grand succès de la pièce à Rio de Janeiro, le Théâtre de Arena organise dans la ville de séminaires de dramaturgie auxquels Hirszman a participé.

« Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho [les trois faisaient partie du Théâtre de Arena] constituent des rencontres décisives pour ma formation. Voir *Eles não usam black-tie* sur les planches (1958) me bouleversait, à chaque fois. C'était pour moi une forme nouvelle de représentation, naturelle, spontanée, y compris dans l'ironie, que j'avais entre-aperçu dans Rio, 40 graus (Nelson Pereira dos Santos, 1955), parfois chez Humberto Mauro et même dans la 'chanchada' (...) J'ai donc suivi le séminaire de dramaturgie qui prépara

¹⁸⁴ Entretien de Leon Hirszman, dans Alex Viany, *O Processo do cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, opus cité, pp. 287-288.

¹⁸⁵ Entretien de Glauber Rocha dans Alex Viany, *O Processo do cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 88.

¹⁸⁶ Paulo Cesar Saraceni, *Por dentro do cinema novo – minha viagem*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, pp. 52-53.

Revolução na América do sul (Augusto Boal, 1958) et le montage de Chapetuba Futebol Clube (Oduvaldo Vianna Filho, 1959), à Rio. De toutes ces rencontres devait surgir le Centre Populaire de Culture ».¹⁸⁷

Ces séminaires discutaient alors des questions de la dramaturgie en général, du théâtre moderne, dont spécialement de Bertolt Brecht, auteur que le cinéaste indique comme très important dans sa formation. On y débattait également des problèmes autour de la consolidation d'un théâtre proprement brésilien¹⁸⁸.

C'est dans ces séminaires de dramaturgie du Théâtre de Arena que Hirszman rencontre les acteurs Oduvaldo Vianna Filho (dit Vianinha) et Chico de Assis, avec lesquels il va participer, ensuite, à la création du Centre Populaire de Culture, le CPC. Ces deux acteurs quitteront le Théâtre de Arena pour rester à Rio de Janeiro, avec pour projet de radicaliser leurs activités théâtrales dans le sens de l'engagement politique. À cette époque, ils mettent en scène la pièce *A mais valia vai acabar, seu Edgar*¹⁸⁹ (1961, en français : *La plus-value finira, monsieur Edgar*), de Vianinha, mise en scène de Chico de Assis, avec la participation de Hirszman.

Cette participation, que Hirszman considère comme son premier travail en tant que réalisateur, consistait à introduire dans la pièce les projections d'un collage d'images, des images de guerre, des fragments d'actualités cinématographiques françaises et de films de fiction. Il explique ainsi sa démarche :

« Je cherchais à représenter le monde du travail. Par exemple, quand l'ouvrier voulait découvrir où était la plus-value, le cinéma apportait une scène de la réalité. Il y avait une intégration

¹⁸⁷ Entretien avec Leon Hirszman, par Paulo Antonio Paranaguá, dans *Positif*, revue de cinéma, n.264, février 1983, Paris, p.11.

¹⁸⁸ Sábato Magaldi affirme que l'hégémonie de l'auteur brésilien ne se consolide qu'en 1958, avec *Eles não usam black-tie*, en ouvrant le chemin à des jeunes talentueux. D'après Magaldi, le théâtre était encore un champ artistique qui n'accompagne pas encore bien le Modernisme aux années vingt. (Sábato Magaldi, *Tendências contemporâneas do teatro brasileiro*, revista *Estudos avançado*, 10 (28), 1996, São Paulo, USP, p.277).

¹⁸⁹ Sur cette pièce, la professeure de théâtre Maria Sílvia Betti a écrit : « Le texte se caractérise par l'incursion radicale dans la forme épique [du théâtre de Brecht] autant dans la dramaturgie que dans la conception scénique. Les personnages allégorisés, les classes sociales en lutte et la narration mettaient en discussion le processus d'accumulation capitaliste, l'origine de l'intérêt et les mécanismes d'exploitation du travail et la concentration des richesses. » (Maria Sílvia Betti, « A politização do teatro : do Arena ao CPC », dans *História do teatro brasileiro*, São Paulo, SESC, 2013, p.19.

entre le texte et les films. Il fallait aussi développer un contrepoint en situant le problème de la guerre. Alors, pour cela, j'ai utilisé des images de plusieurs films et j'ai répété l'opération »¹⁹⁰.

Chico de Assis est alors allé chercher à l'Institut Supérieur d'Études Brésiliennes (Instituto Superior de Estudos Brasileiros - ISEB) le jeune sociologue Carlos Estêvam Martins, assistant du philosophe Álvaro Vieira Pinto, pour l'inviter lui aussi à participer au spectacle : il devait y intervenir au moment où les conflits dramatiques s'interrompaient pour donner place à l'explication de certains concepts marxistes au public¹⁹¹.

La pièce a été jouée pendant plusieurs mois au théâtre de la Faculté de l'Architecture de l'université de Rio de Janeiro, où les répétitions étaient ouvertes au public et fréquentées par des étudiants, des artistes, et par toute l'*intelligentsia* de gauche de la ville. Les manifestations et débats qui suivaient les répétitions et les représentations ont inspiré le projet du CPC, qui naît pendant la saison de cette pièce. Hirszman, Vianinha, Chico Assis et d'autres ont joué un rôle décisif pour sa création. Carlos Estêvam est le premier président du CPC. Hirszman, quant à lui, dirige le département de cinéma.

CINCO VEZES FAVELA : LE CINEMA AU CPC EST DU CINEMA NOVO

Le premier projet cinématographique du CPC sera le film collectif *Cinco vezes favela* (1962), réalisé par Hirszman et ses amis du groupe du Cinema novo, Marcos Farias, Miguel Borges et Carlos Diegues, tous également engagés au CPC. Hirszman raconte qu'à l'origine de l'idée il y a le court-métrage de Joaquim Pedro de Andrade, *Couro de Gato* (1961), tourné auparavant, en 1960, dans les favelas du Cantagalo et du Pavão.

L'histoire de la production de *Couro de gato* est antérieure à la fondation du CPC. Elle date de l'époque où le groupe cinémanoviste se réunissait chez Joaquim Pedro de Andrade pour organiser ses premières expériences comme réalisateurs. La dynamique était la suivante : chacun présentait un scénario qu'on discutait ensuite et seul un (parfois peut-être deux) était

¹⁹⁰ Entretien de Leon Hirszman, dans Alex Vianny, *O Processo do cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, opus cité, p. 289.

¹⁹¹ Entretien de Carlos Estêvam Martins à Jalusa Barcellos, dans Jalusa Barcellos, *CPC: uma história de paixão e consciência*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994, p. 76-77.

choisi. Tout le monde concentrait alors ses efforts pour la réalisation du scénario retenu. *Couro de gato* avait été alors sélectionné¹⁹².

Plusieurs cinémanovistes ont évoqué ces réunions chez Joaquim Pedro de Andrade, par exemple, Paulo César Saraceni qui, dans son livre autobiographique, évoque la réunion au cours de laquelle son scénario pour *Caminhos (Les Chemins, 1959)* – parmi les toutes premières expériences du groupe en 16mm - a été choisi en deuxième place¹⁹³. Saraceni était probablement déjà parti en Italie pour suivre les cours du Centro Sperimentale di Cinema, quand a eu lieu la réunion où le projet *Couro de gato* fut sélectionné. Quand le groupe conçoit le projet de *Cinco vezes favela*, en 1961, cette fois au sein du Centre Populaire de Culture, c'est Joaquim Pedro de Andrade qui est déjà à Paris pour faire ses études à l'IDHEC et à la Cinémathèque française – il était parti à la fin de 1960, avec les rushes de *Couro de gato* dans ses bagages¹⁹⁴.

Inversement, c'est Joaquim Pedro de Andrade qui raconte, quelques années plus tard, comment le mouvement (du Cinema novo), initié à l'époque des ciné-clubs et des rencontres du groupe chez lui, se poursuit plus tard dans le CPC :

« Nous nous y [au CPC] retrouvions, nous discussions, nous formions des équipes avec un sens professionnel qui n'existait pas à l'époque du ciné-club. Les discussions étaient faites à partir du CPC. Nous avons la préoccupation d'utiliser le cinéma comme instrument de transformation sociale, d'action politique même. Un instrument de conscientisation, et cela on le sent beaucoup dans les films »¹⁹⁵.

Le projet de *Cinco vezes favela* s'inspire alors de *Couro de gato*, conformément à ce qu'explique Hirszman, et donne une continuité aux expériences antérieures au CPC, initiées par le groupe du Cinema novo en 1959-1960.

Couro de gato raconte l'histoire de jeunes garçons de la favela carioca qui descendent dans la ville pour capturer des chats et les vendre à leurs voisins, artisans de *tamborim* (tambourin), à

¹⁹² Entretien de Leon Hirszman, dans Alex Viany, *O Processo do cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, opus cité, p.289.

¹⁹³ Paulo César Saraceni, *Por dentro do cinema novo – minha viagem*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993, pp.35 et 37-38.

¹⁹⁴ Entretien de Joaquim Pedro de Andrade, dans Alex Viany, *O Processo do cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999.

¹⁹⁵ Ibidem, p.266.

l'époque du carnaval. Tourné en décors naturels, comptant sur leurs habitants, spécialement les enfants comme acteurs, le film nous promène de la favela aux rues de la ville et vice-versa, et met en contraste les différences sociales. La gestion de production du film avait été assuré par Marcos Farias, dont la compagnie productrice était la petite Saga Film - acquise par celui-ci et Leon Hirszman, des mains de Joaquim Pedro de Andrade. Mário Carneiro, qui avait auparavant fait la photographie d'*Arraial do Cabo* de Saraceni, assume la photographie du film, avec David Neves comme assistant. Chico de Assis (un des acteurs du Théâtre de Arena et créateurs du CPC l'année suivante) a été invité pour jouer un rôle dans le film, pour participer à la composition du casting et aider la direction d'acteurs. Plusieurs autres collègues de Chico de Assis, du Teatro de Arena, ont également été invités à jouer des rôles dans le film¹⁹⁶.

¹⁹⁶ Voir Luciana Correa de Araujo, Joaquim Pedro de Andrade, primeiros tempos, São Paulo, Alameda, 2013, pp. 92-93.

CHAPITRE 2 - LE CINEMA DU CPC, UN MANIFESTE ESTHÉTIQUE ET POLITIQUE

Cinco vezes favela proposait alors quatre nouveaux regards sur la favela outre celui de Joaquim Pedro de Andrade, qui sera d'accord pour y intégrer *Couro de gato* au moment du montage, comme l'un des épisodes du film. Les autres épisodes qui composent le film sont : *Um favelado* de Marcos Farias, *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges, *Escola de samba, alegria de viver* de Carlos Diegues et *Pedreira de São Diogo* de Leon Hirszman. Selon Carlos Diegues et Eduardo Coutinho, en invitant ces collègues, Hirszman pensait essayer justement d'articuler plusieurs tendances politiques représentées au sein du CPC : lui-même, qui était membre du Parti Communiste Brésilien (Partido Comunista Brasileiro - PCB) ; Cacá Diegues, qui était de la Jeunesse Universitaire Catholique (Juventude Universitária Católica - JUC), mouvement catholique de gauche ; Miguel Borges, de l'Organisation Révolutionnaire Marxiste Politique Ouvrière (Organização Revolucionária Marxista Política Operária - POLOP) ; et Marcos Faria, qui n'était affilié à aucune organisation¹⁹⁷.

Les cinq films sont tous des fictions. Mais leurs tournages se font dans des décors naturels, celui des favelas des quatre coins de Rio de Janeiro – aux *morros*¹⁹⁸ du Cantagalo, du Pavão, du Cabuçu, du Borel et de la Providência – dont ils font participer les habitants au film. Quelques acteurs et collaborateurs de *Couro de Gato* participent eux aussi aux autres épisodes.

Hirszman assume la direction de la production, à côté de Marcos Faria. Eduardo Coutinho a assuré la gestion de l'ensemble de la production du long-métrage. Flávio Migliaccio¹⁹⁹ a écrit avec Hirszman le scénario de *Pedreira de São Diogo*. Carlos Estêvam signe l'argument d'*Escola de samba: alegria de viver*, et Luiz Carlos Saldanha la continuité. Ruy Guerra monte l'épisode de Carlos Diegues et Nelson Pereira dos Santos, celui de Hirszman. Parmi les acteurs, on retrouve Chico de Assis, Vianinha, Joel Barcellos, Cecil Thiré, Flávio Migliaccio, Glauce

¹⁹⁷ Reinaldo Cardenuto Filho, *Discursos de intervenção : o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipes, às vésperas do Golpe de 1964*, Mestrado em Ciências da Comunicação, Escola de Comunicação e Artes – ECA da Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2008, pp.79 et 82.

¹⁹⁸ Les « morros » sont des monts escarpés au bord des falaises, là où en général se sont développées les favelas.

¹⁹⁹ Plusieurs de ces noms apparaissent également, tous ensemble, par exemple, dans le film *Os mendigos* (1962), de Migliaccio (montage de Ruy Guerra ; et Leon Hirszman, Joel Barcellos, Eduardo Coutinho, Carlos Estêvam, Luiz Carlos Saldanha, Vianinha, Cecil Thiré au casting).

Rocha, Sady Cabral, Waldir Onofre, Abdias do Nascimento, entre autres²⁰⁰. Les participants – dont la majeure partie est liée au CPC à l'époque – n'ont collaboré que par identification au projet ou par sympathie, car le budget du film était très précaire, comme l'était auparavant celui de *Couro de gato*.

C'est Hirszman qui s'est occupé de chercher le financement pour la production du projet. Il le trouve auprès du ministère de l'Éducation et Culture, par l'entremise du poète Ferreira Gullar, alors à la direction de la Fondation Culturelle de Brasília²⁰¹. Un rapport du CPC indique un budget initial de 3 millions de *cruzeiros*, offert par l'État, plus tard complété par des parts de participations distribuées entre les acteurs, réalisateurs, techniciens²⁰².

Eduardo Coutinho évoque les paroles de Hirszman, lorsque celui-ci l'a invité à faire la gestion de la production : « Tiens, on va commencer le film dans trois jours, mais on n'a pas d'administrateur de production. Cela est la seule fonction que l'on peut payer. Peu, mais on peut payer »²⁰³. À une autre occasion, Coutinho explique que même son salaire était symbolique, « correspondant à dix jours de travail »²⁰⁴. Il rappelle encore que pour les tournages du premier épisode, *Zé da cachorra*, l'équipe ne disposait même pas d'une voiture. C'est Aloísio Leite Garcia, lié au CPC, qui en a prêté une, lors du tournage au quartier de la Gávea, pour y conduire les habitants de la favela du Borel. En dehors de cela, on se déplaçait en bus. Puis la situation s'est un peu améliorée, on a pu avoir un camion prêté par la Fondation Sara Kubitschek et on a pu, par exemple, payer un salaire symbolique à Migliaccio comme acteur de *O Favelado*. Mais seuls les chefs opérateurs ont été embauchés dans un système proprement professionnel. En effet, Hirszman, soucieux de la qualité technique des images, s'obstine à engager des professionnels expérimentés pour faire la photographie, et ce malgré les arguments de Carlos Diegues en faveur de Mário Carneiro, qui comptait parmi ses amis et avait déjà montré sa valeur

²⁰⁰ Tous ces noms sont devenus (ou étaient déjà) notables dans la culture brésilienne.

²⁰¹ Helena Salem, *Leon Hirszman, o navegador de estrelas*, 1997, p.105. Voir également l'entretien de Ferreira Gullar dans Jalusa Barcellos, *CPC, uma história de paixão e consciência*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994, p.209.

²⁰² Relatório do Centro Popular de Cultura, dans Jalusa Barcellos, *CPC, uma história de paixão e consciência*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994, pp.443 et 452.

²⁰³ Entretien de Eduardo Coutinho, dans Jalusa Barcellos, *CPC, uma história de paixão e consciência*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994, pp.183-184.

²⁰⁴ Entretien de Eduardo Coutinho à Reinaldo Cardenuto Filho, en mars 2007, cité dans Reinaldo Cardenuto Filho, *Discursos de intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipês às vésperas do Golpe de 1964*, Maîtrise à l'École de Communication et Arts de l'Université de São Paulo, 2008, p.78.

comme photographe de *Arraial do Cabo* et de *Couro de gato*²⁰⁵. Jiri Dusek fera la photographie de *Zé da Cachorra*, et Ozen Sermet celle des autres épisodes.

Les cinq films sont très différents et inégaux, témoignant de la diversité des regards ainsi que de l'inexpérience des réalisateurs, dans leur début. *Pedreira de São Diogo* est tourné en dernier, après la fin du tournage des trois autres épisodes, que Hirszman a accompagnés en tant que directeur de production. Nous allons l'examiner en détail.

PEDREIRA DE SÃO DIOGO

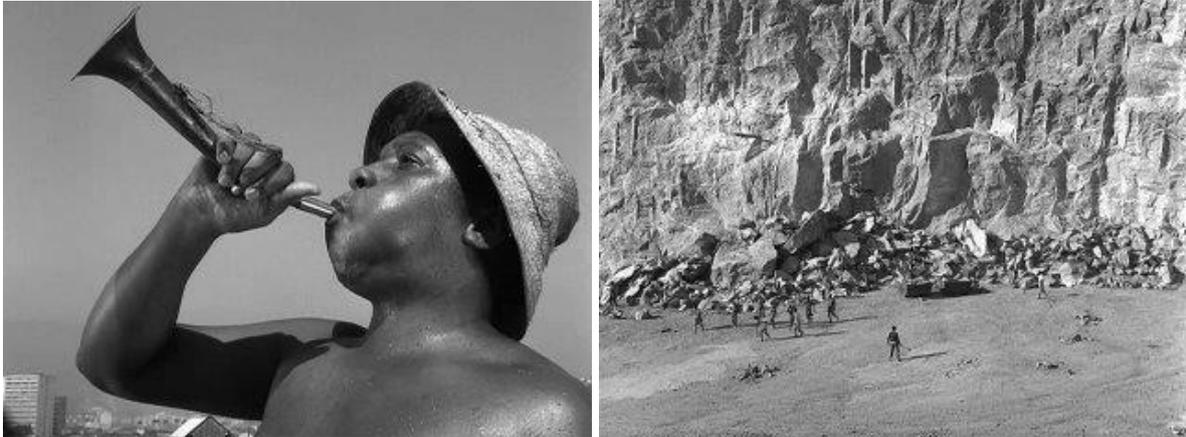
Pedreira de São Diogo, le premier film de Leon Hirszman, est tourné au Morro da Providência (appelé également « Morro da Favela »), à Gamboa, zone portuaire de Rio de Janeiro, dans la région centrale de la ville. Le film est le récit d'une mobilisation bien réussie. Le contremaître d'une carrière ordonne à ses ouvriers de faire exploser une lourde charge de dynamite pour augmenter le rendement de l'extraction de pierres. Mais en haut de la carrière est implantée une favela et l'activité de la carrière met en danger ses habitations. Les ouvriers, qui le savent, décident d'organiser une mobilisation des habitants de la favela. Le mouvement réussit, l'explosion n'a pas lieu.

Le scénario est simple, les actions réduites au minimum nécessaire. Les dialogues sont succincts et pourraient être remplacés par des cartons à la façon des films muets. L'image serait suffisante, ou presque, pour porter le récit. Le jeu d'acteurs est stylisé. Les plans sont très expressifs et contrastés en termes de lumière et de profondeur de champ, organisés dans un montage qui oppose des gros plans des visages ou de détails à des plans d'ensemble des groupes ou du décor, souvent en plongées ou contre-plongées (voir les photos ci-dessous), caméras fixes (le plus souvent) et mouvements de caméra en travelling latéral (surtout). Mais la bande son, également concise, joue aussi un rôle significatif dans la composition, avec les instruments de percussions et quelques lignes mélodiques à la flûte, ainsi que les bruits d'ambiance.

Après les génériques d'ouverture, le premier plan du film montre un homme, cadré de profil de la poitrine à la tête, torse nu, qui souffle par deux fois dans une corne. Le regard, le visage, la

²⁰⁵ Ibidem, pp. 78-80. Voir également José Carlos Avellar, « A palavra que provoca a imagem e o vazio no quintal – entrevista com Eduardo Coutinho », dans *Revista Cinemas*, n. 22, Rio de Janeiro, mar-avr 2000, pp.41-42.

poitrine, le bras, la corne, tout pointé vers le haut, contre un ciel clair. Le personnage occupe la presque totalité du cadre et ce n'est qu'à l'étroite marge inférieure que l'on voit, tout au loin, en profondeur de champ, la ville. Ce personnage, qui flotte dans le ciel sur toutes les choses, sonne comme un ange annonciateur.



Ensuite, un plan général en plongée montre, très loin, un groupe de personnages minuscules devant une énorme roche. Ils marchent vers le dehors du cadre à gauche, pendant qu'au centre du cadre un autre personnage, de dos, porte un objet à la main droite. Au son, une troisième note de la corne, plus aigüe et soutenue, comme une réponse aux deux premières notes entendues au plan antérieur. On va ensuite voir de près tous les éléments de la scène. D'abord, en plan rapproché, des hommes marchent vers la gauche, en passant devant le cadre parmi les pierres, munis de leurs outils de travail : nous sommes dans une carrière, parmi des ouvriers. Au son, un commentaire musical *over* : une petite phrase du *reco-reco*²⁰⁶.



²⁰⁶ Instrument de percussion qui fait partie de la batterie de samba.



Pendant que ces ouvriers marchent, on voit en montage alterné un homme cadré de face en plan rapproché. Il tient dans sa main droite une torche. Il la lève et l'allume. Au fond du champ, un hangar, des bennes, l'ensemble qui abrite les matériaux et les activités administratives concernant la carrière ; au loin la ville de Rio de Janeiro, le *morro* du Corcovado, la sculpture du Christ au sommet. L'homme brandit la torche allumée, la regarde fixement, puis dirige son regard élevé vers l'avant. Le montage inscrit en plan rapproché la torche allumée au milieu du cadre, contre le Christ au sommet du Corcovado, bien lointain à gauche, déjà presque hors-champ (voir la photo ci-dessus). Si le caractère symbolique de cette torche prométhéenne est déjà évident ici, plus tard elle prendra tout son sens. Au son, le commentaire musical *over* : une autre petite phrase du *reco-reco*.



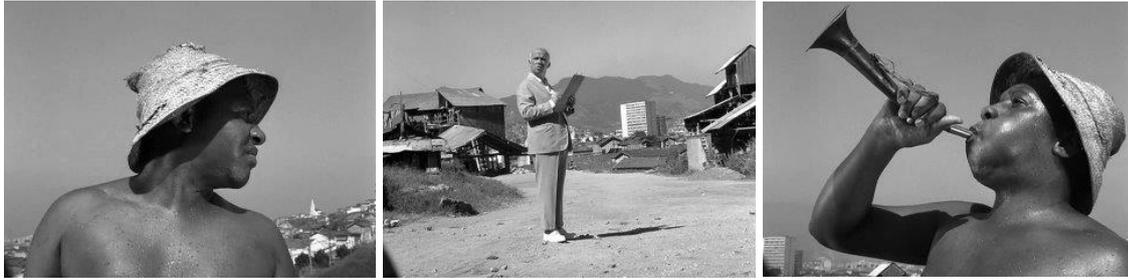
Avant que cet homme à la torche revienne à l'écran, l'image cadre le contremaître, à l'avant-plan à gauche, de dos, sa planchette de notes dans les mains. Il regarde le groupe d'ouvriers avancer et s'éloigner de la roche. La présentation des personnages de la carrière est faite.

L'homme à la torche réapparaît, cette fois debout sur le fond vide du sol en terre, vu en plongée, la torche à la main, regardant vers le haut. Son regard déclenche une série de trois plans courts : le premier, des baraques en haut de la roche, vues partiellement, de son point de vue, en contre-plongée, en contre-champ, au son d'une brève réplique du tambourin *over* ; le deuxième, quelques baraques à l'extrémité droite de la falaise ; le troisième, en plongée, la ville et ses grands immeubles pleins de lumière, vue par derrière les

piquets de soutien d'une baraque, en contraste avec celle-ci, qui demeure en contrejour.
Commentaire sonore *over* : un bref tintement de cymbale.



Cette séquence toute entière, qui nous présente, de nouveau de manière énigmatique, les personnages, les espaces, les points de vue, nous amène finalement à l'action : le contremaître donne l'ordre, l'homme à la corne fait sonner son instrument, l'homme à la torche tire la mèche. La pierre explose.



Dans cette séquence de l'explosion, l'homme à la corne est cette fois intégré à l'engrenage du travail de la carrière. Il est cadré comme dans le plan d'ouverture du film, mais ici, avant de souffler dans la corne, il tourne la tête vers la gauche en cherchant des yeux le contremaître. Ce dernier prend des notes sur sa planchette, puis s'arrête, tourne la tête et regarde l'homme à la corne qui, comprenant le signe, se remet dans sa position initiale et, comme dans le plan d'ouverture, souffle par deux fois dans sa corne. Dans le plan suivant, un personnage minuscule, en plongée, lointain, devant l'énorme carrière apparaît au son d'un troisième souffle de la corne. La succession de ces deux derniers plans est comme une répétition presque exacte de la scène d'ouverture du film. Mais, si d'un côté maintenant on reconnaît ces figures – qui au début restaient énigmatiques – dans le contexte du quotidien ordinaire du travail dans une carrière (on peut dire : oui, nous sommes dans une carrière, là ce sont les ouvriers), par ailleurs l'atmosphère mystérieuse, extraordinaire, solennelle, symbolique se maintient par la force de ces images individuelles, leur composition et leur lumière.

La même atmosphère se maintient et s'amplifie, quand l'homme brandissant la torche réapparaît, cette fois-ci en contre-plongée radicale contre le fond éthéré du ciel – et ainsi détaché du contexte, mis en relief comme symbole.



Dans le plan suivant, encore une fois en plongée et en plan général, on le voit tirer la mèche des cartouches de dynamite puis courir pour rejoindre ses camarades qui se sont mis à l'abri. Coupe : le feu parcourt la mèche en travelling latéral rapproché. En parallèle, l'homme à la torche vient se placer à côté de ceux de ses camarades. Nous le voyons arriver en reprenant son souffle et s'aligner à leur côté. La caméra en travelling latéral commence, à partir de son visage, à parcourir, un par un, tous les visages des ouvriers, immobiles, en une image parallèle à celle du feu qui brûle la mèche, comme si les visages étaient chacun un nœud de cette mèche qui amène le feu et fera exploser la dynamite à l'intérieur de la roche. Du début du film jusqu'à ce moment, sont concentrés les éléments allégoriques du film, de l'Ange annonciateur au feu de Prométhée – et l'explosion, elle-même assume là son aspect symbolique. Tous ces éléments sont personnifiés par les ouvriers, qui incarnent donc les rôles de messager et le pouvoir du feu, nécessaires pour faire éclater la conscience populaire et l'émeute.



Dans cette séquence, la caméra parcourt les visages immobiles des travailleurs alignés (comme le feu sur la mèche), puis une coupe : l'explosion. Sur l'explosion, nous voyons pour la première fois, en plan d'ensemble, fixe, la favela : au haut de la roche, de l'extrémité gauche à l'extrémité droite, demeurent les baraques ; au centre du cadre, la pierre explose. Trois plans brefs s'enchaînent : un coq se retourne, alarmé ; une femme qui lave du linge dans une bassine devant une baraque lève la tête, surprise ; un enfant lève la tête, surpris lui aussi. Le coq, annonciateur du lever du soleil, évoque l'idée d'un messager mais aussi le réveil de la conscience, entre autres significations symboliques qu'il a de bon augure, du courage. Il est pourtant un personnage familier des favelas brésiliennes où les habitants souvent élèvent des poules entre les barraques. Mais il n'est pas là que pour illustrer l'ambiance, il intervient juste entre l'image et le bruit de l'explosion et celle de la femme qui s'éveille avec ce fracas ; il est là avec toutes ses significations. Et la femme et l'enfant évoquent la naissance, la fertilité, la vie, la vigueur du peuple qui s'éveille.





Cette première partie du film est une synthèse, une allégorie concentrée, qui, dirions-nous, explose aussi en semant du sens dans le film tout entier. Il faut souligner toutefois que cette allégorie est construite en n'utilisant que les éléments concrets et réels : le décor est naturel, les costumes, les objets et la dynamique du travail sont ceux que l'on trouve dans la réalité. Le caractère allégorique de la représentation se fait par le jeu des acteurs, les cadrages, le montage.

Le plan de l'explosion se répète, mais cette fois, il ne s'interrompt pas : c'est un plan séquence plus long : la caméra y suit, sans aucune coupe, la chute des éclats des roches jusqu'au sol et l'écran est peu à peu envahi par la fumée jusqu'à être entièrement recouvert par le brouillard, rideau de fumée, « fondu ». Fin de la première partie.



La séquence suivante va décrire les travaux de la carrière de façon plus réaliste. Un ouvrier lime les pierres, d'autres cassent les roches, en remplissent des bennes, transportent la benne sur un camion. On voit fonctionner les machines, on entend leurs bruits. Le tournage a été fait en décor naturel, dans une *vraie* carrière au-dessus de laquelle existaient *vraiment* une favela et des baraques – on découvrira plus tard ses habitants entre les baraques. Il n'est pas impossible que cette séquence – où l'on ne voit que les pieds, les bras ou les dos des ouvriers, de manière à ce qu'on ne puisse pas identifier l'acteur qui joue – soit un enregistrement documentaire, la carrière fonctionnant normalement avec ses ouvriers réels à l'image. La réversibilité entre les registres allégorique et documentaire imprime sur l'image de la réalité quotidienne des

travailleurs toute la charge symbolique de la représentation allégorique : ce sont eux, ces travailleurs réels, les éveilleurs de la conscience révolutionnaire.



Dans cette deuxième partie du film, se déroule l'événement central de l'intrigue. Pendant que les travailleurs cassent la pierre, le contremaître décide d'intensifier la production : son auxiliaire transmet donc aux ouvriers l'ordre d'augmenter la charge de dynamite. Les ouvriers, comprenant le risque d'écroulement des baraques de la favela, discutent de ce problème entre eux. Ils considèrent la possibilité de paralyser les travaux – mais cela ne serait pas une solution, car ils seraient aussitôt remplacés : il y a trop de main d'œuvre disponible. Émerge alors l'idée d'organiser une mobilisation des habitants de la favela. Nous allons voir quelques plans des habitants, les habitants réels, jouant spontanément. Ils s'agitent, courent, s'informent les uns les autres, au sommet de la carrière, à la favela, entre les baraques, à côté des acteurs professionnels : Glaucé Rocha parmi eux en haut, et les autres en bas, dans la carrière. L'image est éloquente : ce sont les jeunes artistes qui viennent au milieu des habitants du *morro* pour les aider à s'organiser. C'est le film qui parle ainsi de lui-même.

Au moment de l'explosion, les habitants vont tous se masser au bord de la roche, créant ainsi une situation si embarrassante qu'elle justifiera le refus par les ouvriers de faire exploser la dynamite. Le stratagème réussit, la concertation entre les ouvriers et les habitants de la favela est victorieuse, le film se termine dans la joie. Mais s'il est évident que le problème n'est pas réglé, l'important est la leçon apprise.

Cette leçon, qui inclut autant un discours autour de l'importance de garder le sens stratégique dans les luttes sociales, se traduit avec clarté par la maxime très connue « l'union fait la force ». Et elle est corroborée par le commentaire sonore *over*. La flûte solo et d'autres instruments de percussion interviennent chacun isolément tout au long du film, en de petites phrases musicales qui s'interrompent, qui n'avancent pas, ne se développent pas, et ainsi ces sons se présentent chacun comme une voix individuelle et fragmentaire. Ce n'est qu'à la fin du film que ces instruments interviennent de concert, formant une batterie de samba, qui avance et se développe précisément au moment où les habitants de la favela entrent en scène, tous ensemble, unis et victorieux, en haut de la carrière. L'action coordonnée entre plusieurs groupes de personnages, les ouvriers de la carrière et les habitants de la favela, a réussi à faire éviter l'explosion, et les instruments de samba démarrent une « batucada », couronnant la réussite en explosion de joie.

L'idée d'union, de démarche collective, d'association d'efforts, de solidarité, opposée à la morale bourgeoise individualiste, n'était pas étrangère aux classes populaires brésiliennes, à la campagne comme dans les banlieues des grandes villes et dans les favelas – bien au contraire. Cela est illustré par exemple dans les « mutirões » que Hirszman filme en 1974 (*Chants de Travail - Mutirão*), où les habitants d'une localité rurale se réunissent pour bâtir ensemble, solidairement, la maisonnette de l'une des familles. Dans *Pedreira de São Diogo*, Hirszman a recours à la force de la samba, une création des classes populaires cariocas, une pratique musicale essentiellement collective, comme élément de construction de la leçon centrale du film : c'est ensemble que nous jouons.

Pedreira de São Diogo porte à l'écran quelques éléments réels très représentatifs du paysage social de Rio de Janeiro, jusque-là rares dans le cinéma national. La favela, dans sa précarité, ses habitants, dont quelques visages sont cadrés de près, le lieu de travail rude de la carrière dont l'activité réelle est documentée dans le film à côté des scènes fictionnelles. Il faut remarquer également qu'environ la moitié des acteurs sont de Noirs. Et nous rappelons qu'encore aujourd'hui l'absence des Noirs dans les grands médias au Brésil est l'enjeu des

luttons des mouvements sociaux contre la discrimination raciale. Dans *Pedreira de São Diogo*, les acteurs noirs, comme les blancs, torse nu au travail, évoquent naturellement le passé esclavagiste du pays. Mais par ailleurs les cadrages en contre-plongée, les gros plans des visages multiplient des images très belles et vigoureuses de ces personnages qui se dirigent vers l'issue victorieuse de leur combat.

En février 1983, à la fin de la dictature, fin encore lointaine à l'époque où le film a été réalisé, Hirszman, parle de *Pedreira de São Diogo* :

« C'était une sorte d'hommage, de "trip" vis-à-vis de la littérature théorique du cinéma, un exercice eisensteinien sur le plan de la composition et du rythme. J'étais très intéressé aussi par un modèle de représentation japonais, leur façon de mettre en évidence les liens avec la sphère du travail. Je crois avoir exagéré en matière de distanciation. C'était une œuvre délirante pour un débutant. Mais ma vision était aussi idéalisée, à la Mao, comme si l'art devait donner confiance au peuple. Le dénouement [du film], avec les habitants du bidonville perché sur une carrière, qui se regroupent au bord de l'abîme pour éviter une nouvelle explosion, forçait une victoire. Quelques années plus tard, j'appris qu'il y a eu une quinzaine de morts lors de l'écroulement de la carrière où j'avais tourné... »²⁰⁷.

Cependant, le cinéaste ne regrette pas ces années d'activisme artistique :

« Malgré l'idéalisation, je revendique cette période d'enthousiasme, de participation intense de plusieurs tendances, sans division, ce moment de profonde confiance dans la vie. Aujourd'hui, la peur n'a pas été éliminée : l'autocensure est un résidu de la difficulté de vivre dans ce pays, toujours sur le fil du rasoir »²⁰⁸.

Dans l'ère d'agit-prop qui marquait alors l'atmosphère du CPC, Hirszman construit ce petit récit en deux temps, concis et complexe, une fable enracinée dans la réalité urbaine de Rio de

²⁰⁷ Entretien de Leon Hirszman à Paulo Antonio Paranagua, dans *Positif, revue de cinéma*, n. 264, Paris, février 1983, p. 11. En référence au cinéma japonais, l'acteur Joel Barcellos, qui a joué dans *Pedreira de São Diogo*, raconte que pendant le tournage : « On a surnommé Chico [de Assis, l'acteur qui joue le rôle principal dans le film] Toshico de Assis », en référence à Toshiro Mifune, l'acteur des *Sept samourais*, que Hirszman adorait (entretien de Joel Barcellos à Helena Salem, dans *Leon Hirszman, o navegador de estrelas*, Rio de Janeiro, Rocco, 1997, 143 ; sur la passion du cinéaste pour *Les Sept samourais*, voir ci-dessus la page XYZ).

²⁰⁸ Entretien de Leon Hirszman à Paulo Antonio Paranagua, dans *Positif, revue de cinéma*, n. 264, Paris, février 1983, pp.11-12.

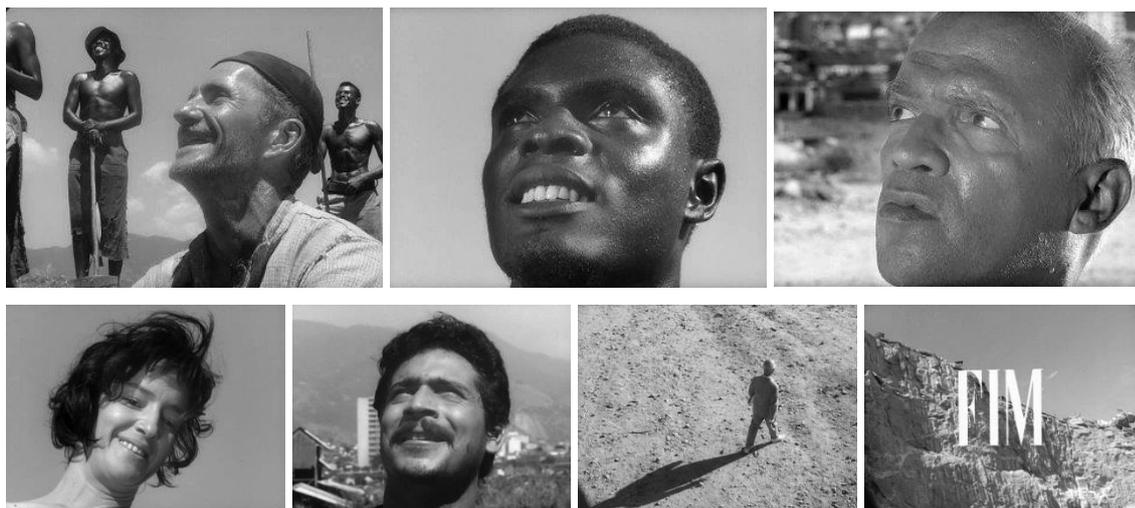
Janeiro, portant dans son intérieur le tableau d'un Prométhée du Nouveau Monde. Le film-fable de Leon Hirszman apporte une morale simple et connue, l'union fait la force, mais apprend également le sens de la prudence, de la stratégie. Simultanément, il peint la puissance de l'ouvrier et le stimule. Le film peut être lu dans sa dimension narrative la plus directe ou dans toute sa complexité allégorique. Le projet et la réalisation sont soigneusement pensés dans toutes leurs étapes²⁰⁹ où le réalisateur applique consciemment ses études de théorie du cinéma, en cherchant à parler au peuple par la force de l'expérience esthétique. La richesse du travail esthétique est évidente et le réalisateur « cepeciste » (du CPC) témoigne de son habileté à unir ici esthétique et politique, à l'instar de son illustre modèle, S. M. Eisenstein.



²⁰⁹ Selon Nelson Pereira dos Santos, monteur du film, son travail s'est réduit à « coller la pellicule », « exécuter physiquement le montage », car Hirszman « savait déjà ce qu'il fallait faire », « tout était déjà pensé et décidé » par rapport au montage (entretien de Nelson Pereira dos Santos à Pablo da Cunha, le 5-11-2013, dans *Leon Hirszman e o registro da memória da criação: análise do processo de gênese à recepção crítica em pedra de são diogo* (1962), Maitrise en Arts Visuels, Institut d'Arts, Université de Campinas – UNICAMP, Campinas, 2014, note de bas de page 190, pp.91-92).







LA QUETE DU PUBLIC ET LE REVEIL D'UNE POLEMIQUE

Le film collectif *Cinco vezes favela*, (formé, on le rappelle, de l'épisode *Pedreira de São Diogo* de Hirszman, et de ceux de Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Marcos Faria et Miguel Borges), a été la première expérience cinématographique du CPC, et tenait à réveiller les masses, comme on l'a vu. Il fallait donc créer les conditions pour l'accès des couches populaires au film. Pour cela, ces jeunes cinéastes, d'abord formés dans les ciné-clubs puis impliqués dans la fondation et l'animation de ciné-clubs universitaires, étaient préalablement armés d'une expérience considérable et avaient des dispositions pour établir un travail systématique de formation de public au sein des classes populaires. De plus, en contact avec celles-ci, ils avaient l'occasion d'étudier et de connaître ces publics, d'échanger avec eux.

« Nous ne nous limitons pas à faire des films, nous cherchions à organiser des débats, animer des ciné-clubs dans les banlieues, principalement associés aux syndicats, dans lesquels l'activité cinématographique pouvait être intégrée. C'est dire que l'on voulait que le cinéma fasse partie de cet univers, que le public populaire débattre des films. Nous avons alors organisé un débat sur *Cinco vezes favela*, par exemple. Je ne me souviens pas de tout ce qui s'est passé, mais les discussions étaient formidables, la façon dont les personnes ont vu le film – le refus de voir leur propre misère, que le syndicat lui-même n'assumait pas. À cette époque-là, même dans le syndicat qu'on pouvait considérer le plus engagé, le plus conscient, [on se rendait compte du] refus de ces personnes à assumer cette réalité-là qui était là devant elles ! Vivre

dans cette favela, qu'est-ce que cela signifiait pour les personnes, vivre dans les favelas et la représentation de ce fait au cinéma ? »²¹⁰

Carlos Diegues avait tourné son épisode pour *Cinco vezes favela, Escola de Samba, alegria de viver*, au morro du Cabuçu, dans le quartier Lins e Vasconcelos, comme on l'a déjà vu. Il avait invité des membres de l'Escola de Samba Unidos do Cabuçu, pour jouer dans le film. C'est dans cette favela qu'il était allé alors organiser sa première projection :

« J'ai tourné pendant des mois dans la favela avec les habitants. Quand les tournages ont été terminés, j'ai voulu que les premiers à voir le film fussent eux (...) Ils ont vu le film et à la fin ils se sont beaucoup marré, car c'était leurs amis qui étaient sur l'écran (...) "Ah ! très bien ! Mais, bah, ce truc-là, ce n'est pas du cinéma !" [a dit le directeur de l'Escola de Samba]. J'ai compris alors, au cours de la discussion, qu'à son avis, le cinéma, c'était un homme sur un cheval, une femme qui se promène sur les quais de la Seine, etc. Il existait alors vraiment une forme de colonisation visuelle, audiovisuelle ».²¹¹

Le rapport du CPC sur les activités du secteur de cinéma (élaboré entre fin 1963 et début 1964) témoigne encore des activités des cinéastes auprès des classes populaires :

« Outre la production du long-métrage [*Cinco vezes favela*], le CPC de l'UNE a réalisé quelques projections de films au Syndicat des Métallurgiques de la Guanabara, en présentant des films classiques, suivis de débats. Le manque de cadres et de fonds n'a pas permis la continuation de l'expérience qui pourtant s'est montrée comme un élément d'action positif »²¹².

L'expérience d'échange avec les publics des syndicats, ou des favelas, « s'est montré un élément d'action positif ». Malgré les difficultés matérielles indiquées dans le rapport du CPC ou les problèmes identifiés par les cinéastes entre public et œuvre (tel que Hirszman et Diegues les décrivent ci-dessus), la disposition de ces jeunes artistes pour en trouver les chemins, pour

²¹⁰ Témoignage de Leon Hirszman à Fundação Nacional das Artes – FUNARTE, dans Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet, *Cinema, repercussões em caixa de eco ideológica*, São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 241.

²¹¹ Témoignage de Carlos Diegues à Fundação Nacional das Artes – FUNARTE, dans Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet, *Cinema, repercussões em caixa de eco ideológica*, São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 242. Carlos Diegues raconte cette même histoire, en mai 2006, dans un entretien à Reinaldo Cardenuto Filho, dans: Reinaldo Cardenuto Filho, *Discursos de intervenção : o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipês, às vésperas do Golpe de 1964*, Mestrado em Ciências da Comunicação, Escola de Comunicação e Artes – ECA da Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2008, p. 86.

²¹² Relatório do Centro Popular de Cultura, dans Jalusa Barcellos, *CPC da UNE, uma história de paixão e consciência* (depoimentos), Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1994, p. 452.

faire des expériences, pour en étudier les résultats, pour essayer des nouvelles voies, etc., était grande, comme on le sait. Alors, nous ne pouvons pas prévoir ce qui aurait pu résulter de la probable continuité de leurs efforts si le coup d'État n'était pas intervenu et si la dictature n'avait pas été installée dans le pays à partir de 1964.

Pourtant l'expérience du CPC (et des cinéastes du Cinema novo, particulièrement dans la période de la pré-dictature) est fréquemment citée comme une *expérience de l'échec* : en effet, le CPC n'a pas vraiment atteint son objectif : toucher les couches populaires, éveiller leurs consciences. Cet échec est souvent présenté comme dû à une faiblesse interne du projet même du CPC, de ses méthodes et des manifestations artistiques produites en son sein. Or, l'expérience du CPC n'a pas duré trois ans, de sa fondation en mars 1961 à sa disparition en avril 1964. Sans pouvoir affirmer, sans jamais savoir ce que serait advenu son destin dans d'autres conditions, en ne nous limitant qu'aux faits, ceux qui ont vraiment eu lieu dans notre histoire, il est évident que la seule raison de l'échec du projet du CPC est l'intervention du Coup d'État et l'installation de la dictature dans le pays.

La distribution de *Cinco vezes favela* a été très faible. Le film n'a pas pu avoir de distribution commerciale hors de Rio de Janeiro. D'après le rapport même du CPC déjà cité ci-dessus :

« Le film a été montré au Guanabara [Rio de Janeiro], dans des avant-premières dans les États visités par l'UNE-volante [programme d'itinérance de l'Union nationale des étudiants] et au Festival de cinéma national de Florianópolis. Les difficultés dues au monopole de la distribution cinématographique au Brésil n'ont pas permis la distribution commerciale de *Cinco vezes favela* dans les autres États [le Brésil est une fédération d'États]. Le film, avec lequel le CPC croyait pouvoir financer ses autres activités, n'est pas encore arrivé à s'amortir »²¹³

Même à Rio de Janeiro, sa distribution a été limitée à certains horaires dans quelques salles de la ville et de ses alentours, pendant une seule semaine, en décembre 1962. À São Paulo, après l'avant-première, une critique dans un grand journal a démolit féroce le film, dans tous les sens, spécialement en l'accusant de « *pamphlétarisme* » politique et de négligence des « normes

²¹³ Relatório do Centro Popular de Cultura, dans Jalusa Barcellos, CPC da UNE, uma história de paixão e consciência (depoimentos), Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1994, p. 452.

et des conceptions de l'art cinématographique universellement valides »²¹⁴. La critique carioca, à l'occasion du lancement du film a été partagée, motivée fréquemment par les sympathies ou les antipathies politiques, mais ce sont surtout les accusations de dogmatisme politique qui ont joué un rôle dans la réception du film, resté par la suite sous-estimé et tombé dans l'oubli.

Mais il faut rappeler les propres mots de Hirszman, qui note que l'échec public ne détermine pas la valeur de l'œuvre quant à ses objectifs. Dans un entretien de 1974, à propos de *Pedreira de São Diogo*, il souligne l'aspect de la « virtualité » d'un film :

« Il existe un truc concret, c'est la question de la virtualité du film. Considérons, par exemple, un film qui sert d'une façon évidente une certaine classe sociale : les paysans. Pourtant, ce "servir" ne se réalise pas, car les paysans ne vont pas au cinéma, et nous n'avons pas les conditions pour aller à leur rencontre. Mais l'œuvre d'art a souvent, historiquement, un caractère virtuel. (...) Je pense que cette liaison [entre l'œuvre d'art et la société] se fait d'une façon plus dialectique qu'on ne croit. Souvent, on plonge dans un dogmatisme et on voit l'art comme une pure médiation d'effet : il y a eu un effet "x", c'est bon, il n'y a pas eu cet effet, ce n'est pas bon. Mais on ne doit pas perdre de vue la virtualité ; en considérant principalement les conditions historiques trop impératives du moment actuel »²¹⁵.

La polémique au sein du CPC

Avant sa sortie dans les salles de cinéma de Rio, *Cinco vezes favela* a fait l'objet de conflit entre les cinéastes et Carlos Estêvam. Celui-ci avait participé à l'épisode de Carlos Diegues, *Escola de samba, alegria de viver*, dans *Cinco vezes favela*. Celui-ci raconte qu'il est parti d'un scénario écrit et proposé par Estêvam : « J'ai accepté de partir de son scénario et je l'ai aidé à le réécrire »²¹⁶. Même si, au moment du tournage (comme le cinéaste l'ajoute ensuite), les difficultés diverses ont imposé la suppression de quelques scènes. Mais Estêvam n'a aimé ni

²¹⁴ Voir Reinaldo Cardenuto Filho, *Discursos de intervenção : o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipes, às vésperas do Golpe de 1964*, Mestrado em Ciências da Comunicação, Escola de Comunicação e Artes – ECA da Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2008, pp.87-89. Voir aussi Pablo da Cunha, *Leon Hirszman e o registro da memória da criação: análise do processo de gênese à recepção crítica em Pedreira de São Diogo (1962)*, Maitrise en Arts Visuelles, Institut d'Arts, Université de Campinas – UNICAMP, Campinas, 2014.

²¹⁵ Témoignage de Leon Hirszman dans *Revista Cinema*, n.3, FCB, janeiro 1974, cité dans Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet, *Cinema, repercussões em caixa de eco ideológica*, São Paulo, Brasiliense, 1983, pp. 244-245.

²¹⁶ Carlos Diegues, *Vida de cinema*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2014, p.127.

cet épisode, ni l'ensemble du long-métrage. Lors de son avant-première²¹⁷, Estêvam attaque le film, en l'accusant d'élitisme, puis, il continue dans la presse, en l'estimant digne de « moquerie »²¹⁸. Carlos Estêvam était encore président du CPC à cette époque, mais il avait déjà provoqué des réactions à l'intérieur de l'association avec un article publié en mai 1962, dans la revue *Movimento* : « Por uma arte popular revolucionária »²¹⁹ (« Pour un art populaire révolutionnaire »).

Dans cet article où il a prétendu définir le concept d'« art populaire révolutionnaire », Estêvam refusait l'art fait par le peuple, considéré comme l'« activité primaire des consciences en retard ». Par ailleurs, il refusait aussi la recherche d'expression personnelle et la liberté d'expérimentation formelle : il s'agissait là, selon lui, de « vanités », d'attitudes « élitistes », de la « manutention de l'art comme domination culturelle »²²⁰. Estêvam soutient surtout dans son texte le recours à un langage conventionnel et à des formes artistiques largement répandues, en vue d'une communication immédiate avec les masses populaires et pour apporter ainsi au peuple les messages révolutionnaires.

Cet article, où Estêvam écrit à la première personne du pluriel, au nom du CPC qu'il dirigeait alors avec la prétention d'orienter la production des artistes liés à l'association, a été surnommé a posteriori par la tradition critique le « Manifeste du CPC », et il est régulièrement cité sous ce nom. Pourtant, il a en réalité déclenché de grandes polémiques et des désaccords, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur même du CPC. Si, traditionnellement, le nom de CPC est resté

²¹⁷ Carlos Diegues fait référence à une première projection publique de *Cinco vezes favela*, pour des invités, avec la salle pleine d'étudiants et jeunes cinéphiles à qui « Carlos Estêvam n'a manqué qu'à demander des excuses pour le film au moment de le présenter » (Carlos Diegues, *Vida de cinema*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2014, p.136). Voir également Reinaldo Cardenuto Filho, *Discursos de intervenção : o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipes, às vésperas do Golpe de 1964*, Mestrado em Ciências da Comunicação, Escola de Comunicação e Artes – ECA da Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2008, p.86). Il faut pourtant signaler qu'il y a des informations contradictoires autour des dates, locaux, événements entre ces deux sources (le livre de Diegues indique comme lieu de cet événement un cinéma de Copacabana, et le manuscrit de Cardenuto indique que l'épisode a eu lieu dans le cadre des commémorations des 25 ans de l'UNE à Petrópolis. Diegues fait référence à une projection postérieure du film au Congrès de l'UNE à Petrópolis, où « le film a été la grande attraction et a reçu la consécration des congressistes » (Carlos Diegues, *Op. cit.* p.86). Le journal des étudiants *O Metropolitano* a annoncé l'avant-première du film à Petrópolis (la « serra ») : « As cinco favelas estréiam na serra », *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 14 juin 1962.

²¹⁸ Carlos Estêvam, « Artigo vulgar sobre aristocratas », *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 3 out 1962.

²¹⁹ Carlos Estêvam, « Por uma arte popular revolucionária », *Movimento*, Rio de Janeiro, mai 1962, reproduit comme « ébauche du manifeste du CPC », dans Heloisa Buarque de Hollanda, *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960-1970)*, 4^a ed. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2004, pp.135-168 (le livre a été écrit en 1979 et la première édition est de 1980).

²²⁰ Ibidem.

associé aux idées manifestées par Estêvam, il y eut cependant des positions bien divergentes parmi les membres de l'association – et cela, jusqu'au sein de sa direction.

Dans le cas des cinéastes, la polémique entre Carlos Estêvam et les cinémanovistes – spécialement Glauber Rocha et Carlos Diegues – est devenue célèbre à travers les pages des journaux universitaires. Estêvam dénonça leur cinéma, le qualifiant d'élitiste, d'hermétique et d'antirévolutionnaire, traitant les cinéastes de « prétentieux ». Par ailleurs, il se moqua de leurs ambitions, affirmant que les seuls films socialement révolutionnaires produits par le nouveau cinéma au Brésil étaient *O Pagador de promessas (La Parole donnée, Anselmo Duarte, 1962)* et *Assalto ao trem pagador (L'Attaque du train postal, Roberto Farias, 1962)*²²¹ – précisément les films que Rocha donnait comme l'illustration d'un cinéma commercial, « d'effet facile, [...] au service d'une idéologie de la torpeur »²²².

À propos des déclarations d'Estêvam, Diegues écrit :

« Certains intellectuels, liés pourtant à des groupes et à des entités du plus grand sérieux et de la plus grande respectabilité, n'hésitent pas à remettre en question leur sérieux et leur respectabilité (ce qu'ils ne vont pas réussir à faire, car ces groupes et ces entités sont plus grands que ces quelques intellectuels), par des déclarations qui ne sont que, tactiquement et essentiellement, tout simplement primaires, dans le pire et le plus vaste sens du terme »²²³.

Diegues a utilisé les termes justes. Les positions d'Estêvam révèlent chez lui (qui n'était pas un artiste, comme il se justifie plus tard²²⁴, mais un jeune sociologue) une frappante absence de familiarité avec les débats esthétiques, incluant ceux relevant de la philosophie marxiste. Les disputes et les affrontements au sein du CPC ont fini par provoquer l'abandon de l'association par Carlos Diegues et quelques autres. À propos de Hirszman, qui est resté au CPC jusqu'à la disparition de l'association en avril 1964, quand éclate le Coup d'état et que s'impose la dictature, Diegues dit :

²²¹ Carlos Estêvam, « Artigo vulgar sobre aristocratas », *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 3 out 1962.

²²² Glauber Rocha, Cinema novo, fase morta [e crítica] – *O Metropolitano*, 26 sept 1962.

²²³ Carlos Diegues, "Cultura popular e cinema de autor", *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 3 out 1962, texte publié dans la même édition où a été publié celui de Estêvam.

²²⁴ Entretien de Carlos Estêvam à Jalusa Barcellos, dans Jalusa Barcellos, *CPC da UNE : uma história de paixão e consciência*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994, p.90.

« Leon [Hirszman] était du CPC et était totalement notre allié [en référence aux collègues cinémanovistes]. Leon avait des conceptions plus proches des nôtres. Mais la pensée hégémonique [dans le CPC] à ce moment-là était celle de Carlos Estêvam, qui dominait le CPC »²²⁵.

Pourtant, suite aux polémiques avec Estêvam, la présidence du CPC fut changée. Ferreira Gullar, élu président à sa place, explique pourquoi c'est lui qui fut alors choisi. D'un côté, il était plus âgé et plus expérimenté que la majorité des autres associés et était déjà un poète connu à l'époque. Par ailleurs :

« il fallait trouver quelqu'un éloigné des conflits qui avaient déjà surgi entre Vianinha [Oduvaldo Vianna Filho] et Carlos Estêvam. Car Estêvam avait une position plutôt fermée – même s'il était, comme il est encore, une personne « intelligentissime », d'une vision théorique très élaborée. Mais il était évident que Vianinha, Leon [Hirszman], et moi-même y compris, nous étions plutôt des artistes – ce qui veut dire que notre vision était un peu différente. Nous ne voulions pas que le CPC deviennent un truc dogmatique, enfermé dans une théorie, obligé de s'enfermer dans cette théorie-là, comme dans une camisole de force (...) Mais il était clair que la présidence n'était qu'une chose essentiellement nominale. Nous tous travaillions ensemble, collectivement. La direction du CPC était vraiment collective. Tout était décidé par le groupe qui l'intégrait. [Mon élection à la présidence a été] un choix du groupe qui dirigeait le CPC, qui était composé de six ou sept personnes : à peu près un représentant pour chaque secteur. En fait, ceux-là étaient les personnes qui travaillaient vraiment là-bas, car au sein du CPC il n'y avait pas ce truc d'avoir de la voix à cause de la fonction représentative. Là-bas, les gens s'imposaient par le travail, s'imposaient par leur contribution au centre. C'est le cas de Vianinha, qui y restait jour et nuit, d'Armando Costa, de Leon, de Teresa même et quelques autres. Il n'y avait pas de hiérarchie. C'était un truc d'amis, de collègues, qui fraternisaient par leur présence, travaillant et discutant la propre pratique de ce qu'ils faisaient »²²⁶.

Interrogé au début des années 1980 dans un entretien sur la prééminence de la politique dans la création artistique au CPC, Hirszman répond :

²²⁵ Entretien de Carlos Diegues, dans Jalusa Barcellos, *CPC da UNE, uma história de paixão e consciência*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994, p.41.

²²⁶ Entretien de Ferreira Gullar, dans Jalusa Barcellos, *CPC da UNE, uma história de paixão e consciência*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994, p.213.

« La contradiction principale se situait ailleurs : liberté pour l'artiste. (...) Le dirigisme était une contradiction réelle, qui fut débattue. D'où la proposition de monter des pièces qui ne soient pas de la simple *agit-prop*. La discussion était donc posée dans des termes trop étroits, qui éclatent avec une conception pluraliste et moderne, forcément (...) Je crois que Carlos Diegues [dans ses positions publiques autour de la question] s'attaque surtout au dogmatisme. Plutôt que de renforcer une foi dans des lois préétablies chez des gens ne connaissant rien au marxisme, il stimule la liberté de l'individu. Le pluralisme du cinéma brésilien a toujours été une forme de résistance »²²⁷.

Diegues appelle Hirszman « le couturier », celui qui essayait de rassembler les gens, et dit que « si le CPC a survécu le temps qu'il a survécu, c'était grâce à Hirszman »²²⁸. Hirszman, à son tour, rappelle le rôle rassembleur et dynamiseur du CPC :

« Le Centre Populaire de Culture, en quelque façon, a attiré les personnes qui étaient en train de penser des mêmes choses, qui voulaient faire de choses ensemble, qui coopéraient en quelque façon les unes avec les autres. Le CPC en a principalement attiré quelques-uns, mais il a aussi formé certains autres – qui seront des cinéastes, comme c'est le cas de [Antonio Carlos] Fontoura, de [Arnaldo] Jabor. Le CPC était un espace où l'on pouvait expérimenter cinéma, théâtre, littérature “de *cordel*”²²⁹, musique populaire, arts plastiques, alphabétisation... C'était un espace dynamique. Le cinéma en faisait partie et cela était fascinant ».²³⁰

L'historienne Miliandre Garcia signale que dans les révisions critiques de l'histoire récente du Brésil, surtout celles des années 1980, « les débats, les divergences et les contradictions du CPC n'ont pas été considérées avec une précision suffisante »²³¹. Garcia examine, entre autres, les positions de Vianinha, fondateur du CPC et sans doute l'artiste qui fut le plus fortement attaché à l'association. Elle démontre également par l'analyse de l'œuvre de Carlos Lyra, musicien de la Bossa Nova qui fit partie du CPC depuis sa fondation, comment les positions et les œuvres

²²⁷ Entretien de Leon Hirszman à Paulo Paranaguá, dans *Positif*, revue de cinéma, n.264, Paris, février 1983, p.11.

²²⁸ Entretien de Carlos Diegues, dans Jalusa Barcellos, *CPC da UNE, uma história de paixão e consciência*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994, p.48.

²²⁹ *Cordel* : littérature de colportage du Nordeste, dont les brochures suspendues à une corde sont vendues sur les marchés.

²³⁰ Entretien de Leon Hirszman, dans Alex Viany, *O Processo do cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p.288-289.

²³¹ Miliandre Garcia, « A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) », *Revista Brasileira de História*, v.24, n.47, São Paulo, 2004, version électronique, p.2.

de celui-ci s'éloignent des idées d'Estêvam²³². Auparavant, l'historien Marcos Napolitano, en étudiant la musique engagée des années soixante, conclut que l'article d'Estêvam, surnommé « Manifeste du CPC », n'a pas joué un rôle « déterminant dans les démarches techniques-esthétiques »²³³ des œuvres des musiciens liés à l'association. Miliandre Garcia signale que les idées d'Estêvam

« (...) ont été transformées en une synthèse de la production artistique-culturelle liée au CPC et celle-ci a été étiquetée comme pamphlétaire, dépourvue de qualité artistique, reflet du populisme et du nationalisme, sans que les œuvres des artistes qui ont participé à ce processus aient nécessairement été étudiées »²³⁴.

Le fait est que Hirszman est resté engagé au CPC jusqu'à sa fin, y jouant un rôle important, avec beaucoup d'enthousiasme. Dans un des débats très animés de 1962, il affirmait : « notre théorisation est notre pratique »²³⁵.

²³² Miliandre Garcia, *Do teatro militante à música engajada, a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*, São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

²³³ Marcos Napolitano, *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB*, São Paulo, Anablume/FAPESP, 2001, p.44. (Dans la version électronique, p.31).

²³⁴ Miliandre Garcia, *Do teatro militante à música engajada, a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*, São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p.10.

²³⁵ Leon Hirszman cité dans "Introdução ao (novo) cinema brasileiro", dans Flávio Moreira da Costa, *Cinema moderno, Cinema novo*, Rio de Janeiro: José Álvaro Editor S.A., 1966, p.165.

CHAPITRE 3 – LE TOURNANT DU DIRECT ET LA DECOUVERTE DE LA PAROLE DE LA MAJORITE ABSOLUE

PROJET, PRODUCTION ET TOURNAGE

Maioria absoluta (Leon Hirszman, 1964) a été produit par la compagnie Leon Hirszman Produções et c'est Leon Hirszman lui-même qui est indiqué comme producteur sur la base de données de la Cinémathèque brésilienne²³⁶. Eduardo Coutinho, dans un entretien, affirme que « bien que ce film ait souvent été associé au CPC et à l'UNE, Hirszman aurait directement obtenu son financement auprès du Ministère de l'Éducation, sans médiation »²³⁷. Toutefois, indépendamment de ce fait, il est évident que *Maioria absoluta* est un projet conçu dans la sphère des activités du CPC, comme nous allons le voir – de même que Leon Hirszman y est resté engagé, et très actif²³⁸, jusqu'à la dissolution de l'institution en raison du coup d'État du 1er avril 1964 et de la dictature qui s'installe au pouvoir à partir de cette date.

« *Maioria absoluta* est très CPC, alors que *Pedreira de São Diogo* est un travail assez personnel, même s'il a une dimension politique : tout mon travail est lié à mes convictions »²³⁹, a affirmé Hirszman - en inversant les faits, si l'on se rappelle que *Pedreira de São Diogo* a été produit, officiellement, par le CPC, ce qui n'est pas le cas de *Maioria absoluta*. Cette réversibilité entre la sphère du personnel et celle du CPC montre à quel point ses intérêts personnels, comme cinéaste, s'identifiaient aux objectifs du CPC, dont il était une voix active et où il se maintenait en toute indépendance.

L'Éducation était l'une des priorités du gouvernement João Goulart, et l'une des principales mesures du Ministère de l'Éducation était l'alphabétisation de la population, qui au début des années soixante était pour moitié analphabète. Le Ministère devait encore, en 1964, lancer un

²³⁶ Voir la base de données de la Cinemateca Brasileira. Voir aussi la page internet officielle du projet de restauration de l'œuvre du cinéaste : <<http://www.leonhirszman.com.br/>> (projet de restauration mise en place par la Cinefilmes Ltda, à partir de 2005-2006, financé par le programme Petrobras Culturel, avec l'appui du Ministère de la Culture et de la Cinemateca Brasileira). La copie restaurée du film n'indique pas la compagnie productrice.

²³⁷ Témoignage de Eduardo Coutinho à Bertrand Ficomos, dans Bertrand Ficomos, *Cinema novo : avant-garde et révolution*, Paris, Nouveau monde éditions, 2013, p.165.

²³⁸ Voir Jalusa Barcellos, *CPC, uma história de paixão e consciência*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994.

²³⁹ Entretien de Leon Hirszman à Paulo Antonio Paranaguá dans *Positif*, revue de cinéma, n. 264, Paris, février 1983, p.12.

Programme National d'Alphabétisation²⁴⁰. En accord alors avec le Mouvement de Culture Populaire (MCP) du Pernambouc²⁴¹, dont l'activité principale était l'alphabétisation des adultes par la méthode Paulo Freire²⁴², le Ministère de l'Éducation et de la Culture convoque la Ière Rencontre Nationale de l'Alphabétisation et de la Culture. Cette Rencontre a réuni près de 200 mouvements d'éducation et culture populaire, parmi lesquels le CPC et le Mouvement Populaire d'Alphabétisation, tous deux liés à l'Union Nationale des Etudiants (UNE), dans la ville de Recife²⁴³ du 15 au 21 septembre 1963.

À cette même époque, Hirszman se lance dans la réalisation de *Maioria absoluta* - un film qui devait aborder l'alphabétisation des adultes dans la zone rurale du *Nordeste*. Luiz Carlos Saldanha et Arnaldo Jabor, ses collègues du CPC, intègrent l'équipe de tournage. Ceux-ci signent la co-scénarisation du film à côté de Hirszman et d'un troisième collègue : Aron Abend. Le journal de tournage, sous la responsabilité de Jabor, enregistre la « bande magnétique 1 » à la date du 15 septembre 1963, avec le titre : « tournage à l'ouverture de la Rencontre »²⁴⁴.

Parmi les représentants des mouvements qui participaient à la Ière Rencontre Nationale d'Alphabétisation et de la Culture Populaire, on trouve justement Aron Abend, crédité comme président du Mouvement Populaire d'Alphabétisation de l'UNE²⁴⁵. Abend est donné dans des entretiens comme la personne du CPC qui s'occupait des actions sur l'alphabétisation et comme un collègue qui était « figure de proue » dans le Ministère de l'Éducation²⁴⁶. Le « Rapport du Centre Populaire de Culture », informe que l'organisme de l'UNE chargé spécifiquement de

²⁴⁰ Voir, entre autres, Cassio Silva Moreira, *O Projeto de nação do governo João Goulart: o plano trienal e as reformas de base*, Doutorado, Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Sur João Goulart, voir aussi Luiz Alberto Moniz Bandeira, *O Governo João Goulart*, 8^e ed., São Paulo, Unesp, 2010.

²⁴¹ Voir Leôncio Soares et Osmar Fávero, *I Encontro Nacional de Alfabetização e Cultura Popular*, Brasília, Ministério da Educação, UNESCO, 2009.

²⁴² Nous avons abordé le Mouvement de Culture Populaire de Pernambouc, et la méthode Paulo Freire dans la Partie I de cette thèse, chapitre 2, p.39-40 ci-dessus.

²⁴³ Recife est la capitale de l'État du Pernambouc – État de la Fédération brésilienne gouverné à l'époque par Miguel Arraes.

²⁴⁴ Le journal de tournage de *Maioria absoluta* est conservé dans le Fond Leon Hirszman, de l'archive Edgar Leuenroth à l'Université d'État de Campinas – UNICAMP, Campinas, São Paulo.

²⁴⁵ Voir Leôncio Soares et Osmar Fávero, *I Encontro Nacional de Alfabetização e Cultura Popular*, Brasília, Ministério da Educação, UNESCO, 2009.

²⁴⁶ Entretien de Marcos Jaimovich et entretien de Luiz Carlos Saldanha, tous les deux dans Jalusa Barcellos, *CPC da UNE, uma história de paixão e consciência*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994, p.336 et p.325 respectivement.

la Campagne d'Alphabétisation et le CPC « travaillent intimement liés, même s'ils sont autonomes »²⁴⁷.

Luiz Carlos Saldanha affirme que le projet original du film, sur la méthode d'alphabétisation Paulo Freire, avait été proposé par Darcy Ribeiro (Ministre de l'Éducation jusqu'à janvier 1963, puis Ministre de la « Casa Civil »²⁴⁸, jusqu'au coup d'État). Mais Saldanha explique qu'il n'avait pas des contraintes strictes autour du contrat concernant au film : « Non, ce temps-là, c'était le temps du 'allez-y, fait ! Vous savez faire, allez-y'. Je ne me souviens pas d'avoir vu aucun scénario, rien ! »²⁴⁹. Il n'y avait que l'idée d'aller au Pernambouc, retrouver le Mouvement de Culture Populaire (MCP), qui travaillait avec la méthode Paulo Freire et après, on verra. Ce qui explique le fait que Hirszman ait pu changer sans problème le projet original.

C'est alors dans l'univers d'activisme du CPC et de l'UNE que le projet de *Maioria absoluta* est conçu. Le tournage de *Maioria absoluta* comptera également l'appui du MCP du Pernambouc. Et il va croiser un autre projet, produit justement par le CPC de l'UNE, et bénéficiant lui aussi de l'appui du MCP : *Cabra marcado para morrer* (1964-1984), réalisé par Eduardo Coutinho (c'était le deuxième film produit par le CPC, à la suite de *Cinco vezes favela*) : sur les mouvements paysans et les *Ligas Camponesas*²⁵⁰. Eduardo Coutinho, qui avait déjà été le gérant de production de *Cinco vezes favela*, va à nouveau collaborer avec Hirszman pour *Maioria absoluta*. Il préparait alors ses tournages au Pernambouc et au Paraíba quand Hirszman y arrive pour commencer les siens. Coutinho guide Hirszman dans la région, lui présente les paysans et participe à quelques entretiens²⁵¹. Même s'il n'apparaît pas dans le

²⁴⁷ « Rapport du Centre Populaire de Culture », dans Jalusa Barcellos, *CPC da UNE, uma história de paixão e consciência*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994, p.447. Ce document, publié comme annexe dans le livre, ne présente pas de date, mais en tenant compte des activités qui y sont décrites, avec ses dates, qui vont de la fondation en mars 1961 à septembre de 1963, et les références faites à deux ans et demi de fonctionnement, la date d'élaboration du document est sûrement entre la fin 1963 et le début 1964.

²⁴⁸ Le Ministère de la « Casa Civil » est le Ministère le plus proche de la Présidence de la République, avec les fonctions de coordination des actions du gouvernement et de tous les Ministères.

²⁴⁹ Entretien que Luiz Carlos Saldanha nous a accordé le 06 septembre 2019, depuis Pedra de Guaratiba, Rio de Janeiro, par internet.

²⁵⁰ Les *Ligas Camponesas* étaient des organisations des travailleurs paysans, qui surgissent d'abord au Pernambouc, à partir de 1955, puis se multiplient dans d'autres états de la Fédération brésilienne. Elles seront, évidemment, violemment réprimées par la dictature (élimination physique des leaders paysans, dissolution des organisations).

²⁵¹ Reinaldo Cardenuto Filho, *Discursos de intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o IPES às vésperas do golpe de 1964*, Mestrado em Ciências da Comunicação, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, São Paulo, 2008, pp.90-91, d'après le témoignage de Eduardo Coutinho à l'auteur en mai 2007.

générique du film, on le voit dans les photos des tournages. Hirszman le cite parmi les membres de l'équipe, comme participant à la production²⁵².

Le cinéma en son direct

Les motivations politiques étaient toujours prédominantes, mais, pour son deuxième film, Hirszman se lance dans une expérience cinématographique bien différente de la première, en passant de la fiction au documentaire et en utilisant les techniques du cinéma direct – ce qui était tout à fait nouveau pour le cinéma brésilien. Cela lui permet de dépasser le modèle eisensteinien initial à l'œuvre dans son premier film tout en restant fidèle à la conception globale du montage, enrichi par l'apport des techniques du cinéma direct.

Parmi les « cinémanovistes », c'est Joaquim Pedro de Andrade qui aborde le premier le cinéma direct, pendant son séjour d'études en France, puis aux États-Unis avec les frères Maysles. Selon David Neves, dans son « Bref historique du cinéma direct au Brésil », de Andrade envoyait des lettres aux amis, où « il expliquait en détail le fonctionnement d'un magnétophone suisse au nom bizarre : Nagra »²⁵³. Puis, en rentrant au Brésil, en 1962, il essaye de se servir de ce qu'il a appris pour réaliser son documentaire sur le maître footballeur Garrincha, surnommé « le roi du dribble », mais son projet se ressent de l'absence d'équipements spécifiques, ce qui a été un obstacle l'empêchant de réaliser le film en son direct. Ce film, d'après Neves, « est devenu une œuvre freinée, à mi-chemin entre le film-direct-actuel et le film-de-montage-historique »²⁵⁴.

Ce qui va permettre par la suite la réalisation des documentaires en direct au Brésil sera l'action du Département du Patrimoine Historique et Artistique National – DPHAN, ainsi que les initiatives du département culturel de l'Itamaraty (Ministère des Affaires Étrangères) et l'appui de l'UNESCO. La même année 1962 de tournage de *Garrincha, a alegria do povo* (*Garrincha, la joie du peuple*, Joaquim Pedro de Andrade, 1962), le DPHAN acquit des équipements de son direct, censés être les premiers qui arrivent au Brésil. Selon Joaquim Pedro de Andrade, il

²⁵² Entretien de Leon Hirszman, dans Alex Viany, *O Processo do cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p.293.

²⁵³ David Neves, « A descoberta da espontaneidade (breve histórico do cinema direto no Brasil) », dans Flávio Moreira da Costa (org.), Rio de Janeiro, José Álvaro Editor, 1966, p.256.

²⁵⁴ David Neves, « A descoberta da espontaneidade (breve histórico do cinema direto no Brasil) », dans Flávio Moreira da Costa (org.), Rio de Janeiro, José Álvaro Editor, 1966.

s'agissait d'une caméra Arriflex 35mm et d'un Nagra obtenu comme donation de la Fondation Rockefeller, par son intermédiaire, à la fin de son séjour d'études aux États Unis. Cet équipement, complété ensuite par une moviola²⁵⁵, va permettre au DPHAN la création d'un secteur de films documentaires. Par la suite, le département culturel de l'Itamaraty et l'UNESCO organisent au DPHAN un cours de cinéma direct à Rio de Janeiro, avec le documentariste suédois Arne Sucksdorff, afin d'apprendre ces techniques aux Brésiliens²⁵⁶. Ce cours, célèbre pour avoir initié toute une génération du Cinema novo aux techniques du cinéma direct, est fréquenté, entre plusieurs autres, par Luiz Carlos Saldanha et Arnaldo Jabor.

Saldanha entre très jeune au CPC dans le secteur du théâtre – comme Jabor – puis migre vers le cinéma, après avoir participé un peu par hasard, au tournage de *Cinco vezes favela*. Il décrit son parcours, en passant par le cours de Arne Sucksdorff²⁵⁷ jusqu'à *Maioria absoluta* :

« (...) Je suis allé dire à Leon [Hirszman] que je voulais faire partie du secteur de cinéma. Leon, toujours très vif, a adoré l'idée. Précisément parce que le secteur de cinéma, au moins à ce moment-là, n'avait pas beaucoup de monde. (...) Juste ensuite, Leon m'a dit d'aller suivre le cours du suédois Arne Sucksdorff, qui a été une merveille (...) puis je suis devenu responsable pour tout ce que concernait les équipements du secteur de cinéma du CPC. À cette époque, Leon m'a donné une caméra 16mm et m'a envoyé à l'intérieur de l'État de Rio pour filmer les Ligas Camponeses (Ligues paysannes) (...) Puis, j'ai été l'assistant d'Aranovich pour un film de Sucksdorff, *Meu lar é Copacabana* (1965), et juste ensuite, j'ai reçu l'appel de Leon pour faire *Maioria absoluta*. À ce moment-là, j'avais déjà très bien compris le système du son direct et ses possibilités, et je me suis mis à inventer un système pour que nous puissions l'utiliser nous aussi. C'était comme ça : il y avait tout un attirail, on devait tourner avec quelques objectifs énormes, les claquettes étaient faites avec un câble immense, le système de synchronisme était lâche, et plus tard il serait resynchronisé en moviola... Bref, on a fait cela. Et ça a marché ! C'était un système bien différent, mais il a fonctionné de façon satisfaisante. Et puis nous avons fait le court-métrage *Maioria absoluta*, le premier film en son direct fait ici, au Brésil. Et après cela, c'est clair, nous étions très enthousiastes. Leon et moi avons décidé de former une entreprise, nous avons acheté une caméra et sommes partis faire nos projets (...)

²⁵⁵ Moviola : visionneuse sonore nord-américaine utilisée pour l'examen des films, notamment en ce qui concerne les prises de vues, les trucages, les effets spéciaux et qui sert au montage.

²⁵⁶ Voir David Neves, « A descoberta da espontaneidade (breve histórico do cinema direto no Brasil) », dans Flávio Moreira da Costa (org.), Rio de Janeiro, José Álvaro Editor, 1966; voir aussi l'entretien de Joaquim Pedro de Andrade dans Alex Viany, *O Processo do cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p.259.

²⁵⁷ Arne Sucksdorff (1917-2001) réalisateur suédois de films documentaires, a vécu plusieurs années au Brésil comme représentant de l'Unesco. A réalisé un film sur les enfants des favelas (1965).

Nous avons acheté cette caméra pour nous, pour nous établir comme des professionnels. Il y avait une série de films que nous allions faire avec le Ministère de l'Éducation, à travers Aron Abend, qui était notre copain au CPC et, à ce moment-là, était également une figure de proue dans le Ministère. La vérité est que, quand le coup d'État est arrivé, les châssis de cette caméra ont été volés. Ils ont été volés le jour même du coup d'État. Ils étaient dans le coffre de la voiture. De fait, l'histoire du secteur de cinéma du CPC est très courte. Elle commence et se termine là. Elle passe très vite »²⁵⁸.

David Neves, qui a, lui aussi, participé à l'équipe de réalisation de *Maioria absoluta*, attribue l'option de Hirszman pour l'utilisation du direct à « une paresse initiale » et à la collaboration de Saldanha :

« Le réalisateur [Hirszman], jusqu'ici un amant de la rigueur, ne connaît pas les 'fantaisies' de la caméra libre, du son transportable, et se désintéresse un peu de cela. D'une certaine façon, la paresse initiale le rapproche du problème. Un technicien universel et obsessionnel (Luiz Carlos Saldanha) l'encourage »²⁵⁹.

Neves ajoute que la rigueur du réalisateur (observée dans le cas de *Pedreira de São Diogo* dès l'écriture du scénario), on la verra dans le travail de montage : « La paresse évoquée libère du travail d'écriture *in abstracto*, mais exige le double de rigueur dans le montage. On recourt à Nelson Pereira dos Santos ; le film est cartésien »²⁶⁰.

Neves fait référence au film comme à une « œuvre de transition » dans la filmographie de l'auteur. Hirszman s'y réfère comme « un saut de côté » par rapport à son premier film, ce qu'il explique :

« *Pedreira de São Diogo*, c'était ça : je captuais dans la réalité l'image que j'avais déjà en moi, qui était dans ma tête, dans mon cœur, dans ma façon de sentir. Pour *Maioria absoluta*, j'ai laissé la réalité arriver. Je n'avais aucune idée – sauf quelques idées politiques et sociales autour de la question – aucune attitude conçue préalablement par rapport à l'esthétique. C'est un cinéma de caractère direct, en son direct, fait pour donner la voix aux autres. Ça ne veut

²⁵⁸ Entretien de Luiz Carlos Saldanha dans Jalusa Barcellos, CPC da UNE, *uma história de paixão e consciência*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994, p.325-326.

²⁵⁹ David Neves, « A descoberta da espontaneidade (breve histórico do cinema direto no Brasil) », dans Flávio Moreira da Costa (org.), Rio de Janeiro, José Álvaro Editor, 1966, p.259.

²⁶⁰ Ibidem.

pas dire que je n'y inclus pas la mienne, qui imitait Eisenstein, mais il s'agissait de donner la voix aux autres. Ces autres étaient les analphabètes, des gens dont... normalement, les gens lettrés disent qu'ils ne savent pas parler : comme ils ne savent pas écrire, ils ne savent pas s'exprimer. Et moi, tout au long du processus de réalisation du film, je découvrais la poésie qu'il y avait dans le parler du pauvre, de l'analphabète. Principalement au *Nordeste* où j'ai tourné au deuxième semestre de 1963 (...) *Maioria absoluta* est un film très aimé, il marque le CPC, il marque le Cinema novo, car il cristallise une attitude critique. À la place d'un film sur la méthode Paulo Freire d'alphabétisation – c'était cela la proposition au départ – j'ai voulu faire un film pour donner la voix aux analphabètes. Au lieu de faire de la propagande sur ce qui est bon, sur la façon dont il faut s'y prendre pour alphabétiser, j'ai voulu enquêter sur les conditions sociales des analphabètes, les conditions matérielles de la vie des analphabètes. Et les conditions spirituelles aussi. Ils parlent de l'éducation, de la santé, de leurs enfants et indiquent des solutions pour le monde. Ils parlent avec une précision poétique. Ils ont une expression radicale de la langue. Une capacité de disposer la pensée, avec beauté même, avec force »²⁶¹.

Luiz Carlos Saldanha parle de l'enthousiasme de Hirszman et de toute l'équipe pendant le tournage au Nordeste :

« Nous étions fascinés par la possibilité de faire du cinéma avec les personnes de l'intérieur du Brésil ! Plus les paysans parlaient, plus c'était incroyable, car c'était la première fois qu'on faisait cela, il n'y avait pas auparavant la possibilité de donner la parole à ces gens ! Donc notre sujet de discussion pendant les tournages, c'était d'obtenir ces entretiens. Avec des paysans, avec de coupeurs de canne à sucre, avec... aujourd'hui ça peut se faire, mais à cette époque-là... »²⁶².

Maioria absoluta est donc le premier film brésilien en cinéma direct. Et c'est là qu'on rencontre par la première fois dans le cinéma brésilien « la parole populaire, dans son rythme et sa syntaxe »²⁶³. Que le film soit parti d'un projet sur l'alphabétisation est un fait plein de sens.

Après *Maioria absoluta* suivent une série de films en direct produits, encore en 1964, par le secteur de films documentaires du DPHAN, où David Neves travaillait dès sa création :

²⁶¹ Entretien de Leon Hirszman dans Alex Viany, *O Processo do cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, pp.292-294.

²⁶² Entretien que Luiz Carlos Saldanha nous a accordé le 06 septembre 2019, depuis la Pedra de Guaratiba, Rio de Janeiro, par internet.

²⁶³ Fernão Ramos, *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*, São Paulo: Senac, 2008, p.357.

Integração racial (Intégration raciale), de Paulo César Saraceni, avec Jabor toujours comme technicien du son, *O Circo (Le Cirque)*, de Jabor lui-même, *Memória do Cangaço (Mémoire de Cangaço)*, de Paulo Gil Soares. Le film de Hirszman, au moins officiellement, ne fait pas figurer le nom du secteur de films documentaires du DPHAN dans les crédits de sa production. Mais, il a reçu également l'appui du DPHAN, selon David Neves²⁶⁴.

Maioria absoluta est ainsi produit avec un financement du Ministère de l'Éducation et Culture, l'appui du MCP de Pernambouc et du secteur de films documentaires du DPHAN. Hirszman signe la réalisation et le scénario du film. Luiz Carlos Saldanha, Arnaldo Jabor et Aron Abend sont crédités comme co-scénaristes. Luiz Carlos Saldanha signe également l'image et la synchronisation, et Arnaldo Jabor la production exécutive et le son direct. Parmi les collègues du CPC, Hirszman compte également sur le poète Ferreira Gullar, qui y participait depuis 1962 et, en 1963, en devient le président. La voix du narrateur *off* du film est celle de Gullar. Figurent également dans l'équipe du film David Neves, en tant que coordinateur de la production, Nelson Pereira dos Santos, une fois de plus comme monteur, avec l'assistance de l'artiste plastique Lygia Pape – qui fait également les cartons du générique.

LE FILM

Le film est structuré en 3 parties. Un prélude, puis la partie centrale et un épilogue. La partie centrale est elle-même divisée en deux séries d'entretiens en direct : la première, avec les témoignages des bourgeois, à Rio de Janeiro ; et la seconde avec ceux des paysans, des ouvriers agricoles, au Nordeste. Un narrateur en *off* accompagne le spectateur tout au long du film.

Prélude

L'ouverture du film est musicale. À l'image, le tableau de la classe, le « b-a-ba » écrit sur le tableau, le doigt du professeur, comme la baguette du maestro, indique les groupes de lettres à lire.

²⁶⁴ Voir David Neves dans Alex Viany, *O Processo do cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p.273.



Dans le son, les voix en chœur : les paysans et paysannes répètent le « b-a-ba » qui résonne comme un prélude : un prélude au sens musical, comme des exercices vocaux avant que ne débute la pièce principale – car un chant va suivre. Ce chant intervient alors, en interrompant la séquence de la classe : c’est une litanie, chantée avec les voix des paysans, la population locale, enregistrée également sur les lieux des tournages :

*« Dis un A...ve Marie
 Dis un B: Bonté et Belle
 Dis un C: Coffret de Grâce
 et un D: Divine Étoile
 Espoooir nooo...tre... »
 Etc.*

À l’image, pendant que le chant se déroule - ce chant qui chante pour chaque lettre de l’alphabet une phrase de louange à la vierge Marie -, apparaît l’écran noir sur lequel se dérouleront les crédits du générique. La scène de la classe reviendra à l’écran après l’interruption, dès que la présentation du générique s’achève, en se prolongeant quelques secondes, pour finalement donner la place à la voix du narrateur *off*. Celui-ci intervient et expose au spectateur le thème du film :

« Le thème de ce film n’est pas l’alphabétisation, mais l’analphabétisme, qui marginalise quarante millions de nos frères. Nous avons décidé de rechercher les causes de cet analphabétisme à partir de l’opinion et du témoignage de personnes qui vivent à différents niveaux le problème brésilien ».

Un clap dans l'image introduit la scène suivante, qui se déroule sur une plage de Rio de Janeiro, sous le soleil, en fort contraste avec les plans antérieurs, nocturnes, à l'intérieur de la classe, très sombres. Tout cela, le clap, les contrastes, les mots du narrateur, marquent la segmentation du film et délimitent avec clarté cette introduction du film, qui commence avec cette séquence et se termine avec le commentaire du narrateur : « le thème du film n'est pas l'alphabétisation, mais l'analphabétisme etc. » ²⁶⁵

Dans cette introduction, tout s'harmonise par le rythme, à l'image et au son, autour de l'alphabétisation : la classe, le chœur en b-a-ba, la chanson populaire, qui chante également le « ABC » - et même le générique du film, qui n'est composé que des lettres sur un tableau noir et évoque le tableau de la classe. Mais ici, si tout s'harmonise, c'est par la négation que s'achève l'ouverture du film, avec l'intervention d'une voix dissonante, détachée des autres : « l'alphabétisation N'EST PAS le thème de ce film ». Nous allons revenir sur cette introduction plus tard.

Partie centrale : La première série des témoignages

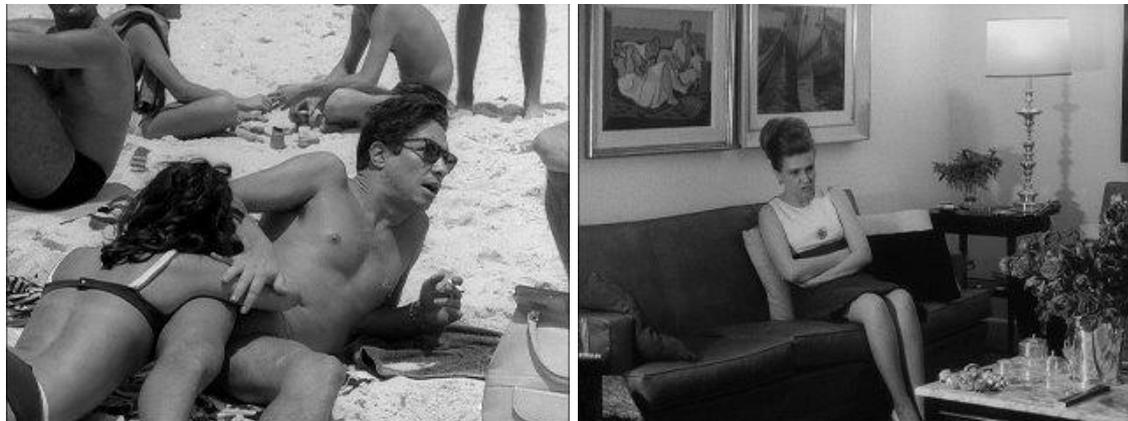


La partie centrale du film est organisée selon une logique d'oppositions entre les deux séries. Nous allons alors décrire les séquences avant de les commenter. Nous sommes déjà avertis : le thème de ce film n'est pas l'alphabétisation mais « l'analphabétisme, qui marginalise quarante millions de nos frères ». On va « rechercher ses causes à travers l'opinion et le témoignage de personnes qui vivent à différents niveaux le problème brésilien ».

²⁶⁵ Cité plus haut.

Les bourgeois cariocas à la plage commentent, donc, « le problème brésilien ». L'équipe de tournage aborde d'abord une jeune fille souriante devant la mer : « ... Parler de quoi ? ... On enregistre déjà ?... C'est quoi la cause du problème brésilien, Fernandinho ? », et quelqu'un ajoute : « Il n'y a pas de crise ». « La grande crise brésilienne est une crise morale », dénonce, d'un ton moraliste, un jeune homme en maillot de bain et lunettes de soleil, allongé sur la plage en caressant le bras d'une femme à côté de lui et appuyée sur sa cuisse ; il continue : « La Constitution brésilienne ne devrait comporter qu'un seul article et un seul paragraphe : tous les Brésiliens doivent avoir un minimum de honte ! ». « Le problème est l'indolence du peuple », explique avec nonchalance une dame assise poliment sur son canapé dans son salon dans le plan suivant.

Ces phrases ne sont pas surprenantes, elles n'ont rien d'original. Ce sont des idées reçues qui circulaient alors dans la société, fondées sur des préjugés autour de la formation métissée du peuple brésilien. Cela témoigne du regard stéréotypé lancé sur les gens du peuple – car « les Brésiliens » dont parlent les personnages ne renvoient évidemment pas à eux-mêmes. Mais la séquence est cependant organisée pour déstabiliser ces discours.

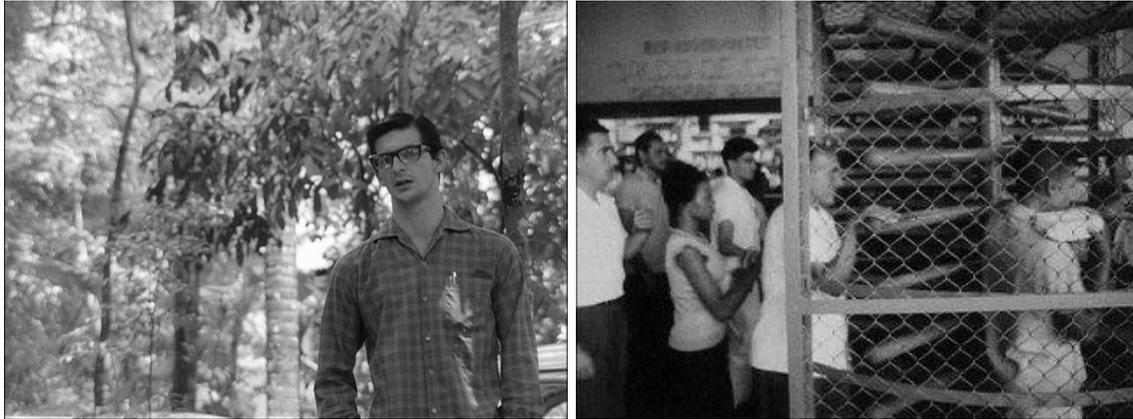


D'abord, les plans sélectionnés pour cette séquence sont réflexifs en eux-mêmes. La belle fille, blonde et souriante, en lunette de soleil et bikini, cadré en plan poitrine très ensoleillé devant la mer, à la plage de Copacabana, en style publicitaire, ne peut voir aucune crise. Ce qu'elle dit traduit sa propre image. La séquence suit en exploitant l'accumulation de cet effet réflexif : le jeune moraliste qui accuse « le Brésilien [du peuple] » de « n'avoir pas la moindre honte » présente une image qui n'est pas tout à fait pudibonde de lui-même ; la femme qui incrimine

l'indolence du peuple se montre elle-même sans aucune vivacité (voir les photos ci-dessus). Ces personnages, qui songent à décrire l'autre classe, ne se voient donc pas eux-mêmes.

Ici et là, en parallèle, le montage interpose quelques plans du peuple dont l'on parle, alors que les personnages interrogés continuent à parler en voix *off*. Les images du peuple semblent totalement étrangères aux discours que l'on est en train d'entendre. Ces plans montrent la foule, les ouvriers très nombreux en mouvement, marchant vite, pressés, dans la rue ou entrant dans de grandes stations de transport public – alors vont-ils au travail ? Dans une grande place, le marché, quelques gros plans de visages, des hommes qui regardent la caméra, des enfants qui regardent la caméra - instrument inhabituel parmi eux -, des regards interrogatifs, parfois défensifs. Tous plans tournés selon les techniques et l'esthétique du cinéma direct.





Le quatrième personnage bourgeois, un jeune homme à grosses lunettes dans un jardin, sous les arbres (peut-être le jardin botanique ? le jardin de l'université ? c'est un étudiant ?) affirme : « Quelqu'un qui ne sait qu'écrire son nom ne peut pas voter, celui-ci n'en a pas la capacité, il ne peut pas lire un journal, il ne peut pas s'orienter pour donner une bonne voix ». De qui parle-t-il ? On se souvient du thème annoncé au début du film : l'analphabétisme. Mais dans le contexte de cette série, juste après avoir entendu les trois témoignages antérieurs, ces affirmations créent un trouble.

Le cinquième et dernier témoignage de la séquence nie enfin, tout court, le peuple brésilien et fait augmenter encore ce trouble ; nous nous demandons : est-ce que tous ces personnages, apparemment scolarisés, savent s'orienter ? Il dit « Il faut importer des gens ! Vingt mille Allemands, soixante mille Anglais, des Nord-Américains (...) un grand nombre de gens ! Honnêtes ! Des Anglais, des Allemands, des Néerlandais, et même des Nord-Américains... ». De ce dernier témoin, l'on n'entend que sa voix, tandis que la foule d'ouvriers marche dans l'image.

Pendant cette série de témoignages, le narrateur fait deux très brèves interventions, entre l'un et l'autre personnage : « Mais ils ne sont pas tous à penser cela » et « Il y a d'autres préoccupations ». Il ne s'agit ici, de la part du narrateur, que de la fonction phatique du langage, pour garantir l'attention du public, sans ajouter des explications sur ce qu'on voit ou entend. Tout le sens ici émane des témoignages et de leurs articulations par le montage.

La série des témoignages de la classe moyenne s'achève par une séquence de foire populaire au Nordeste. Le peuple, dont les images avaient déjà été insérées ci et là dans les séquences

antérieures, va alors envahir complètement l'écran. Des images de la foule, également de place publique, des rues, des magasins populaires autour de la place, du marché des produits agricoles, tout cela nous amène au Nordeste, où se déroulera la deuxième partie du film.

Un musicien joue de l'harmonica et des percussions. Puis un marchand annonce la « *garrafada* » (potion) - une décoction de plantes et racines, recette thérapeutique populaire - pour soigner toutes les sortes de maladies, comme « la syphilis, le rhumatisme, des inflammations des yeux, le mal à la tête, la constipation... » etc.



Le narrateur reprend la parole : « Les problèmes sont multiples, et multiples sont les opinions. Contre la syphilis, le mal au ventre et la chute des cheveux, il y a celui qui recommande le même et seul remède : la *garrafada*. »

Ce commentaire est teinté d'humour. La « *garrafada* » est un terme très connu dans la société brésilienne qu'on utilise génériquement pour désigner tous les types de décoction de plantes, produits d'un savoir populaire sur leurs propriétés thérapeutiques, mais il est entouré de préjugés. Il incarne ici un savoir populaire méprisé par le milieu dit cultivé, qui l'identifie aux croyances magiques, sans fondement scientifique, ou tout simplement à l'ignorance : c'est un autre cliché répété *ad infinitum* dans la société – comme ceux que l'on vient d'entendre de la bouche des premiers intervenants interrogés au début du film. L'effet réflexif qui domine la série des témoignages antérieurs éclate ici dans le commentaire ironique du narrateur. Est-ce que celui-ci s'adresse à ces premiers intervenants ? Ce sont peut-être les mots de ces personnages - des clichés noyés dans les préjugés – qui sont des croyances sans fondement, des recettes absurdes pour résoudre « le problème brésilien ».

Ensuite, le commentaire s'assume sérieux, explicitement didactique ; mais il ne perd pas sa couleur ironique (de quel analphabétisme parle le narrateur ensuite ? L'analphabétisme strict sens ? L'analphabète social ?) :

« Et contre l'analphabétisme ? Les maladies, comme les maux sociaux ont des causes, et c'est parce qu'on les méconnaît qu'on cherche des remèdes miraculeux, des solutions absurdes, seulement pour échapper à la réalité dont le poids nous oppresse. L'analphabétisme n'existe pas par hasard. Dans les grands centres urbains où la richesse est plus élevée et les niveaux des maladies sont plus bas, il y a moins d'analphabètes. C'est dans les petites villes et villages, où la moyenne de vie est plus basse, que l'analphabétisme arrive à des pourcentages écrasants. Est-ce que c'est une coïncidence ? De 3.500 communes et villes brésiliennes, 2.700 n'ont aucune espèce d'assistance médicale. Au Nordeste, où vivent 25 millions de personnes, 60 pour cent des familles ne mangent pas de viande, 80 pour cent ne mangent pas d'œufs, 50 pour cent ne boivent pas de lait. Passons la parole aux analphabètes, ils sont la majorité absolue ».

Partie centrale : La deuxième série des témoignages

Ici commence la série des témoignages des paysans au Nordeste. Avant de retrouver les ouvriers agricoles, le film montre quelques images de la misère extrême. Le plan qui suit cadre un homme assis, malade, qui tremble et ne peut pas parler. Celle qui va parler sera une femme à son côté, que l'on va voir ensuite, au fur et à mesure que la caméra s'éloigne et que le champ cadré s'élargit, montrant également plusieurs enfants à leurs côtés, devant la porte d'une baraque très pauvre. Elle raconte comment la maladie a atteint petit à petit tout le corps de cet homme²⁶⁶.

²⁶⁶ Cette séquence-là, avec ces images de la misère extrême du film de Hirszman ont été reprises dans la première partie de *L'Heure des brasiers* de Fernando Solanas et Octavio Getino (1968).



Cette séquence enchaîne sur le témoignage d'une autre femme, dans une baraque en paille, qui vit de mendicité :

« Un me donne dix sous, un me donne vingt sous, un autre me donne cent sous (...) et ainsi j'amène ma vie jusqu'à quand ce que Dieu veuille. Ma vie est cela. Je n'ai pas de père, je n'ai pas de mère, j'ai un fils qui est parti à São Paulo et m'a exprimé du mépris. Il y a 13 ans. Ma situation est celle-là (...) ».

Ces deux premières interventions, avec l'image de la maladie et celle de la vieillesse, témoignent des conditions de la misère extrême au Brésil, qui provoquent la dégradation des forces et des possibilités d'action, atteignant leur paroxysme. Les personnes dans une telle condition de misère perdent alors toute possibilité de réaction.





L'image de la misère se prolonge dans la séquence suivante, avec des plans d'enfants, puis des intérieurs des baraques. « Huit millions d'enfants comme ceux-là n'ont pas d'école pour apprendre à lire », affirme le narrateur *off*.

Pendant que la caméra parcourt l'intérieur des baraques, le narrateur *off* observe :

« Ici habite l'analphabétisme. Et pas dans les résidences aérées, et pas dans les immeubles de ciment et de vitre. C'est dans les baraques au sol humide, les pauvres cabanes de matériaux récupérés. C'est là sa maison. Sous ces toits en paille, sur ce sol en terre, entre ces murs en

ruine, l'analphabétisme se réfugie et prolifère. Depuis l'ombre il observe ses victimes, comme la maladie de Chagas, les parasites, et la faim ».

Le narrateur se sert ici de la prosopopée pour investir l'« analphabétisme » d'un caractère actif, comparé aux maladies et aux parasites, ce qui contraste avec l'impuissance des personnages qui viennent d'intervenir, et en même temps fait démultiplier les significations du terme dans le contexte du film. Annoncé au départ comme sujet du film, puis pratiquement abandonné dans les discours des personnages, ensuite repris ironiquement par le narrateur dans le sens de faiblesse d'information sociale (dans la séquence de la foire), et maintenant utilisé métaphoriquement, le mot « analphabétisme » se transforme comme un caméléon, son sens se déplace, surprend le spectateur et lui demande une attention particulière.



Dans la séquence suivante, un homme de la région parle des habitations qu'on vient de voir à l'image :

« Ici au Nordeste, on utilise une toiture de paille – je ne sais pas si là-bas pour les cabanes, on utilise cela aussi. Et quand cette paille, disons, qui a une durabilité de trois ans, passe parfois trois, quatre ans sans refaire cette toiture, croyez-nous, ça devient une passoire, et tellement qu'on voit tout ce que l'astre nous offre : si il est de la pluie, si il est du soleil, si il est de la rosée, si il est d'étoile, nuit, lune - on observe tout ».

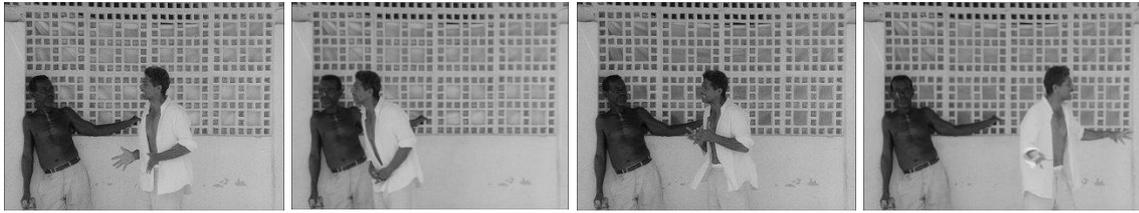


La misère extrême continue sur l'écran et comme centre de la discussion. Cette fois-ci, c'est le personnage qui présente, lui-même, avec plus de précision, quelques aspects des bâtiments du lieu (photos ci-dessus). Les conditions matérielles sont misérables, mais l'homme démontre sa connaissance de l'architecture locale, et ce n'est pas sans poésie qu'il décrit l'inconfort, ou le supplice, d'une telle situation. L'homme limité dans sa condition matérielle misérable, transforme, dans son langage, ce qui peut être son outil de travail, la passoire, en instrument pour tamiser la réalité, reçoit ce que « l'astre lui offre » et se met à observer le ciel. Mais bien entendu, si la parole est pleine de suggestions poétiques, rien ne minimise la dureté des conditions matérielles observées, la misère reste au centre de la discussion, ce que le témoignage suivant va souligner et, là encore, la situation de misère contraste avec la force de la parole.

« L'homme n'entreprend pas, l'homme n'étudie pas, l'homme ne confectionne pas, l'homme n'administre pas, l'homme n'exécute pas, l'homme n'aime pas, l'homme qui a faim n'aime pas ! Mais non, cet homme à l'estomac vide, il ne veut rien savoir de la femme, il n'aime pas ! Il peut être dans une région, même avec la femme la plus belle de la terre ! Mais quand il sent la nécessité de se nourrir, cet homme qui alors la regardait, dit : - ma belle, tu restes là que moi je vais me débrouiller pour trouver de quoi manger - il la laisse tomber purement et simplement. Je veux dire : ce qui est utile, ce qui est nécessaire à une personne humaine, comme à un animal, c'est la nourriture ».

Ce paysan est cadré contre un mur, en gesticulant, adressant sa parole à chacun, d'un côté et de l'autre, comme un professeur au fond d'une classe, qui parle à des étudiants et explique sa leçon. C'est une leçon qu'il nous donne à nous, le public, ou encore aux personnages qui ont témoigné dans la première partie, mais également à l'équipe de tournage, qui est effectivement

devant lui, *sur place*, et sûrement au réalisateur, comme celui-ci en témoigne à propos de sa surprise face à la parole du peuple pendant le tournage du film²⁶⁷.



À ce qu'on vient d'entendre, le narrateur *off* enchaîne, en répétant le dernier mot : « Nourriture. On ne plante des aliments que dans 3% des terres cultivées au Brésil ».

Ensuite, un ouvrier agricole, entouré de camarades, apporte son témoignage :

« C'est ce que les hommes veulent : canne à sucre, canne à sucre, canne à sucre, canne à sucre. Dans des plantations comme celles-là, jetez un coup d'œil, on ne voit pas un seul morceau de manioc, on ne voit pas un seul carré de maïs, un seul de coton. C'est ça. Mais des gens nus, vous allez en voir assez. De gens nus, dans la situation la pire, cela il y en a beaucoup, c'est cela qu'on voit dans la classe ouvrière de la canne à sucre. ... Et dedans, nous n'avons pas de la valeur ! Si j'avais un morceau de terre moins étroit, irrigué, quelque chose que je pourrais faire pousser ici l'année toute entière, ma vie serait beaucoup moins étroite, elle ne serait pas de vivre pour travailler pour le patron des plantations, que pour les plantations, que pour le patron des plantations. La vie de travailler pour soi-même est une vie plus satisfaisante, c'est une vie plus reposée, c'est une vie plus prolongée que cette vie où nous vivons. Cette vie où nous vivons, c'est une vie d'inquiétude, c'est une vie désagréable, c'est une vie contrariée. Le jour se lève, très tôt au matin, il faut partir très tôt, si il pleut ou si il y a du soleil. Celui-là qui travaille dans la production agricole, en tant que classe autonome, quand le jour se lève, très tôt, si le matin se lève sous la pluie, celui-là, il a le droit de boire son café, de laisser le jour se lever un tout petit peu encore, pour alors se mettre au travail. Mais notre classe ne peut pas. Pluie ou soleil, hiver ou été, il faut que le gars commence, tout de suite, sous la pluie, sous le soleil, sous la rosée. Très bien ! Il faut dire alors : ce gain est un gain qu'on gagne forcé ».

Le collègue à côté ajoute : « Notre vie est comme celle du prisonnier. Le prisonnier, quelle liberté a-t-il ? ». « C'est celle-là la vie que nous vivons ».

²⁶⁷ La citation de Leon Hirszman à propos de la parole des interrogés au Nordeste est, ci-dessus, aux pages 115-116.

Dans la séquence suivante, un autre ouvrier agricole se plaint et se révolte contre ses employeurs et les hommes à qui il a donné son vote :

« Il y a des années que je travaille pour ces hommes. Je suis électeur et j'ai donné mon vote plusieurs fois tous les ans, à ces hommes, mais je n'ai rien pu acquérir. Ni même mes cinq enfants, je n'ai jamais eu le droit d'enregistrer aucun d'eux pour recevoir un droit reconnu de la part de ces hommes (...) je subis la faim, la nudité, avec ma famille, mes cinq enfants ».

Le narrateur *off* intervient alors avec des informations historiques :

« C'est en l'année 1500 que le Brésil a été découvert. En 1534, D. João III de Portugal a partagé le Brésil en capitaineries héréditaires, qui ont été offertes aux personnes de sa cour (...) Pour travailler la terre, ils ont importé des esclaves auxquels étaient déniés tous les droits ».

On entend encore la parole d'une agricultrice puis le narrateur ajoute :

« En 1876, le Brésil comptait 10 millions d'habitants, parmi lesquels il n'y avait que 20 000 propriétaires. En 1964, nous sommes 80 millions, parmi lesquels seuls 70 000 ont la possession de 60% de la terre toute entière du pays. 12 millions de paysans n'ont aucun morceau de terre. 6 millions parmi eux n'ont jamais mis la main sur une pièce de monnaie ».

À partir de là, on n'entendra plus le narrateur jusqu'à la fin de la série des témoignages des ouvriers agricoles, qui pourtant se multiplient, s'imposent, prennent encore la parole pendant près de 5 minutes sans aucune intervention. Ce qui n'est pas peu dans un film de 18 minutes. Parle alors un agriculteur qui a un petit morceau de terre et arrive donc à partager son temps entre le travail salarié et le travail de subsistance dans sa propre terre, un ouvrier du bâtiment qui a bâti sa propre maison et d'autres bâtiments du lieu, un autre agriculteur à la verve humoristique qui fait rire ceux qui sont à ses côtés, en racontant pourtant sa condition de vie pénible. Quelques autres témoignages, et la série va se terminer à nouveau sur la revendication des droits. Une femme à l'enfant parle de son mari ou de son voisin qui est allé frapper à la porte du syndicat à propos d'un conflit avec le patron. Puis un agriculteur salarié, qui essaye de compléter son salaire par un petit potager pour nourrir ses enfants, décrit son combat :

« (...) mourir de faim, car ce que je gagne n'est pas suffisant pour me maintenir. Mon bonheur est ma diligence, car j'ai toujours la disposition pour travailler. Ces derniers temps, je plante un, deux mètres de potager. L'année dernière même, j'ai fait un petit potager dans un coin, et l'administrateur qui est ici, un certain Galvão, a essayé de l'arracher, il a dit qu'il allait là-bas avec quelques policiers pour arracher mon potager. Alors j'ai attendu qu'il arrache, je n'allais rien dire. Après qu'il ait arraché, là j'allais prendre des mesures. Je n'allais pas me disputer avec lui, mais il fallait faire reconnaître mes droits, car planter quelque chose pour calmer ma faim, la faim de mes enfants, de ma femme, pour alors après voir un administrateur d'une grande ferme tout arracher ! Plein de terres non cultivées ! Car les terres non cultivées là-dedans, c'est égal aux herbes folles. »







Enfin, un dernier agriculteur dénonce le latifundiaire comme agent de l'exploitation sociale, en bouclant la série :

« Père de sept enfants, habitant de la terre, agriculteur de la terre, il faut qu'il achète lui-même un kilo de farine pour déjeuner ?! C'est une horreur ! C'est de l'impudeur ! C'est une honte, une horreur ! Alors, nous [sommes] tous des agriculteurs, ici [il y a] ce monde de terre, et moi je vais acheter un kilo de farine ?! Qui doit acheter un kilo de farine ? C'est le peuple de la ville ! Car l'ouvrier de la ville ne plante pas. Mais l'agriculteur ici dans la campagne ?! C'est quoi ce qui se passe ? C'est le latifundiaire qui nous prive de la terre, on la met dans ses mains et il ne laisse pas le travailleur planter ! »

L'analyse des oppositions

Les deux séries des témoignages, celle de la bourgeoisie et celle des ouvriers agricoles, assument des fonctions nettement différentes dans le film. Comme on l'a vu ci-dessus, la série des bourgeois présente une collection d'idées reçues qui circulent au sein de la société à propos du peuple brésilien. La manière dont elles sont mises en scène vise, en même temps, à les interroger et à les mettre en doute. Pour cela, le film met en place deux dispositifs complémentaires, comme l'on a déjà décrit. Un dispositif réflexif, mis en évidence par le montage, qui s'achève par l'ironie dans le commentaire du narrateur dans la scène de la foire

populaire. Et, au fur et à mesure que la série se déroule, un dispositif de confrontation, obtenu par la désynchronisation entre le son et l'image, qui oppose les affirmations des personnages que l'on entend dans la bande son et des images du peuple qui défile sur l'écran. Les images du peuple sont confrontées aux discours des bourgeois, mais également aux images des bourgeois – qui d'ailleurs reflètent leurs propres discours. Le film tient ainsi, en démontant ce qui a été dit jusqu'ici, à déstabiliser le spectateur, spécialement ceux qui s'identifient aux idées exprimées par les personnages de cette série, à le mettre en garde, à stimuler chez lui l'attention et l'attitude critique.

La série des témoignages des paysans commence à ce moment-là, quand le spectateur est, on l'espère, surpris et déstabilisé mais ainsi plus attentif au déroulement du film. Pour introduire cette partie du film, avant que les paysans commencent à intervenir, le narrateur rappelle la complexité de la réalité : il faut considérer plusieurs aspects de la réalité, les mettre en relation - ce qu'il va faire, dans son commentaire *off*, en croisant les données de l'analphabétisme avec celles des conditions nutritionnelles et médicales de la population. C'est un rappel important, d'autant plus là où il apparaît, entre les deux séries de témoignages, en les articulant : le principe de construction du film est dialectique et la première série des témoignages est confrontée à la deuxième. Il faut, également, les mettre en relation. Avant, à l'intérieur même de la première série, les témoignages des bourgeois ont été confrontés aux images du peuple. Ensuite, c'est l'ensemble des témoignages des bourgeois qui sera confronté à l'ensemble des témoignages des paysans ; et plus encore, ce sont ces deux parties du film que l'on doit confronter.

Dans cette démarche, le réalisateur arrive même à trouver parmi les témoignages des ouvriers agricoles des mots qui réfutent avec une précision diamétralement opposée les thèses des premiers intervenants. Par exemple, les mots de l'avant dernier ouvrier semblent répondre à la femme assise sur le canapé qui dénonce l'« indolence »²⁶⁸ du peuple au début du film : « ... ce que je gagne n'est pas suffisant pour me maintenir. Mon bonheur est ma *diligence*, car j'ai toujours la disposition pour travailler »²⁶⁹, dit l'ouvrier, qui explique comment il se débrouille pour arriver à nourrir la famille, en multipliant ses efforts, au-delà de son horaire de travail comme employé d'une grande plantation, en opposant sa « diligence » à l'accusation d'« indolence ».

²⁶⁸ Voir le témoignage complet de la femme au canapé ci-dessus à la page 120.

²⁶⁹ Voir le témoignage complet de l'ouvrier ci-dessus à la page 131.

De même, le dernier paysan à intervenir semble répondre exactement au jeune homme à la plage qui est intervenu dans la première série de témoignages, juste avant la femme assise sur le canapé. Ce paysan considère ‘honteux’ qu’un ouvrier agricole, comme lui-même, doive aller au marché acheter à manger, car il sait planter, il vit dans des zones agricoles, il peut alors garnir le panier lui-même pour sa famille ! – mais le système latifundiaire ne permet pas cela. Ici, dans son discours, le paysan utilise exactement les mêmes termes utilisés auparavant par le jeune à la plage : « *vergonha na cara* », en portugais (littéralement : honte au visage). Ce dernier, on le rappelle, affirmait au début du film : « La grande crise brésilienne est une crise morale (...) La Constitution brésilienne ne devrait comporter qu’un seul article et un seul paragraphe : tous les brésiliens doivent avoir un minimum de honte (*vergonha na cara*) »²⁷⁰. Le paysan à la fin de la deuxième série répond : « Père de sept enfants, habitant de la terre, agriculteur de la terre, il faut qu’il achète un kilo de farine pour déjeuner ?! Cela est une horreur ! C’est une honte, une horreur ! (En portugais : *Isso é uma vergonha para a minha cara*) »²⁷¹.

Mais la réponse de la deuxième série à la première ne se réduit pas à ces quelques mots ou phrases ponctuelles. Elle est plus complexe. Les interventions des ouvriers sont plus riches et apportent plus d’éléments, plus de précisions. Les témoignages d’ouvriers agricoles sont beaucoup plus nombreux que ceux des bourgeois et chaque ouvrier a plus de temps, on les entend parler bien plus largement que les premiers intervenants : la série de la classe moyenne présente cinq témoignages, avec une durée totale de 1,50 minutes ; celle des ouvriers agricoles en présente quatorze, avec une durée totale d’environ 11 minutes. Enfin, les deux séries ne sont pas du tout symétriques.

En fait la série de la classe moyenne se configure comme une représentation stylisée de la réalité : les personnages ne sont présentés que comme porteurs des idées reçues présentes dans leur milieu. Leurs interventions sont minimales, c’est dire que le montage ne retient que le strict nécessaire pour énoncer ces phrases-types. Ce qui est important là sont plutôt les préjugés eux-mêmes. Les préjugés que le film tient à démonter, à détruire.

Les séquences des témoignages des paysans constituent la partie la plus longue du film. La caméra contemple les gestes des paysans, les écoute, découvre leurs manières de parler. Les paysans parlent de leurs conditions de vie, de leurs travaux, de leurs aspirations, des problèmes

²⁷⁰ Voir le témoignage complet du jeune à la plage ci-dessus à la page 120.

²⁷¹ On vient de citer le témoignage complet de l’ouvrier ci-dessus à la page 133.

de classe, du système en vigueur, entourés de leurs camarades, leurs voisins, les enfants qui jouent à côté. La caméra met en valeur des regards très expressifs, des sourires - le ton est plutôt lyrique. Là se trouvent des images du peuple brésilien, mais aussi sa parole – ce qui n'avait pas de place dans le cinéma brésilien jusqu'alors. Ces séquences de témoignages ont un sens en elles-mêmes. Mais le film propose de les mettre en relation avec les autres parties.

L'espace donné dans le film aux témoignages des ouvriers (plus nombreuses et se déroulant pendant beaucoup plus de temps) insiste sur l'idée que ceux-ci sont la majorité absolue, mais il inverse la logique habituelle de la société brésilienne, où cette classe n'a pas de voix. En même temps, plusieurs paramètres du film convergent pour mettre en valeur cette voix – soit les commentaires du narrateur, la sélection des témoignages ou les choix du montage, qui ne se présentent pas de la même façon d'une série à l'autre.

Dans la première série, les interventions du narrateur se réduisent à une fonction strictement informative, on l'a déjà dit, mais elles laissent au montage les commentaires suggestifs qui engendrent la déstabilisation des thèses des personnages. Le narrateur, à la fin des interventions, avec son commentaire ironique qui achève cette première série, renforce encore l'effet de méfiance à l'égard de ce que viennent de dire les bourgeois. Différemment, dans la série des témoignages des paysans, ni le narrateur *off* ni le montage ne jouent sur la déstabilisation des affirmations des personnages. Au contraire. Parfois, la caméra suit, *tout au long* de leurs discours, les paysans qui parlent en direct ; d'autres fois, le montage dissocie par non synchronisme l'image et le son, pour montrer leur environnement ou bien les paysans eux-mêmes au travail – et les images s'harmonisent à leurs discours. Plus encore, les interventions des paysans et du narrateur vont dans le même sens et se renforcent mutuellement. Montage et voix *off* du narrateur, tout au long de la série, appuient ce que disent les ouvriers, leurs donnent de la crédibilité.

Les différences entre les deux séries s'imposent par plusieurs traits en renforçant l'idée d'inégalité sociale, très marquée dans l'image par le contraste entre le confort d'une classe aisée, d'un côté, et les conditions matérielles dures ou misérables des classes populaires, de l'autre ; entre le loisir et l'oisiveté de l'une face au travail exténuant et très mal rémunéré de l'autre – il y a même l'évocation de l'esclavage dans l'une des interventions du narrateur. L'inégalité sociale sur l'écran est autant évidente que frappante, et même si cela est connu - plus par les uns, moins par les autres – le contraste est éloquent. Ces divers aspects renforcent

encore le contraste entre les deux séries à l'égard de l'expression et de la pensée, mais en contrariant le sens convenu, celui des idées reçues : les ouvriers agricoles témoignent de la force de leur parole, de leur vigueur d'esprit, de leur réflexion et de leur conscience. Cela est d'autant plus éclatant quand on le confronte aux clichés que les personnages plus aisés répètent.

L'analphabétisme et le vote

À la fin du film, juste avant l'épilogue, le narrateur met en question le « vote de l'analphabète » : « Parmi 40 millions de Brésiliens analphabètes, 25 millions, âgés de plus de 18 ans, sont interdits de voter. Cependant, ils produisent votre sucre, votre café, votre déjeuner quotidien. Ils donnent au pays leur vie et leurs enfants. Et le pays, qu'est-ce qu'il leur donne ? » Cette question est soulignée par l'insertion de l'image de l'édifice du Congrès National à Brasília, en plongée, sous un brouhaha chaotique des voix des congressistes en fond. Un cri résonne au milieu du bruit qui vient du Congrès : « ATTENTION ! »

Le thème du vote de l'analphabète à la fin du film rappelle les mots du jeune universitaire de la première série de témoignages, et la scène qu'on vient de décrire, à la fin du film, nous oblige à y revenir. La thèse du jeune universitaire gagne alors une place centrale dans l'organisation du film. Parmi plusieurs interventions des bourgeois, celle-ci se détache. Si les mots du jeune universitaire créaient déjà un trouble dans la première séquence de témoignages en elle-même, ici à la fin du film, en relation avec le film tout entier, ils créent un trouble encore plus fort et les contradictions ressortent de manière encore plus nette. Tout nous appelle à réfuter cette thèse.

Le narrateur ne le dit pas, mais ce que le film montre, c'est que les bourgeois alphabétisés, scolarisés, dans leur confort, sont, malgré leur scolarisation, aliénés à la réalité brésilienne et répètent des idées qui circulent dans l'opinion publique, mais qui ne correspondent pas à ce que vivent, pensent et aspirent les classes populaires. Par contre, les ouvriers agricoles, en substance, témoignent qu'ils ont la conscience des contradictions du système latifundiaire, de l'exploitation sociale à laquelle ils sont soumis. De plus, parmi les ouvriers, il y a celui qui parle de son vote et le met en relation avec la réalité qu'il expérimente : ceux qu'il a aidés à élire n'ont pas présentés ses revendications, mais il en a conscience, il le vit dans son quotidien. Les ouvriers vivent dans la misère, ils savent réfléchir sur elle, ils peuvent la dénoncer et désirent

le changement. Pourquoi les priver du vote ? L'inconfort, la faim et le désir de changement, d'un côté ; le confort de l'autre. Tout cela est suffisamment explicite dans le film pour que le spectateur se mette à y réfléchir.

En définitive, le terme d'analphabétisme dans le film est surtout utilisé comme une métonymie. L'analphabétisme est une partie du problème que le film va discuter : les contradictions et les inégalités de la société brésilienne, et particulièrement le système latifundiaire et la nécessité de la réforme agraire. L'analphabétisme fait partie de l'engrenage du système d'exploitation sociale. Comme également l'aliénation et la manipulation de l'opinion publique font partie du système. Le réalisateur a certainement par son film l'intention de mettre ce système en cause.

Le narrateur s'adresse, spécialement, aux classes moyennes, aux strates de la population favorisées par rapport aux paysans que l'on voit sur l'écran. C'est clair dans les commentaires du narrateur, qui s'adresse aux spectateurs, au début, à la première personne du pluriel, en démarquant deux groupes sociaux : « nous », d'un côté, et de l'autre les analphabètes : « (...) l'analphabétisme, qui marginalise 40 millions de nos frères ». Puis, à la fin du film, le narrateur s'adresse aux spectateurs à la deuxième personne, en démarquant les ouvriers agricoles nommés à la troisième personne, comme « Ils » : « Ils produisent votre sucre, votre café, votre déjeuner quotidien ». La fracture sociale est explicitée par le narrateur tout comme par les autres éléments du film. L'abîme qui oppose les groupes sociaux est montré sous plusieurs aspects : l'alphabétisation, la nourriture, l'habitation, la possession des terres, la santé et les droits, etc. - même là où le « nous/eux » ne s'explique pas dans le commentaire du narrateur. Mais, en même temps, le commentaire stimule l'empathie chez le spectateur brésilien de l'époque par l'utilisation du « nous », du « frère »²⁷², d'appel au sentiment national.²⁷³

²⁷² « Frères » renvoie aussi évidemment aux intertitres du *Cuirassé Potemkine*, lorsque les marins révoltés interpellent les fusiliers-marins qui les tiennent en joue.

²⁷³ Jean-Claude Bernardet, dans un chapitre d'un livre devenu une référence pour les études du documentaire brésilien des années 1960-1980, commente le statut de la voix *off* dans *Maioria absoluta*. Il considère l'utilisation des pronoms personnels dans les commentaires du narrateur, modulant le statut de la voix *off* par rapport aux modèles des commentaires du documentaire traditionnel. Il souligne également l'alignement du narrateur « aux bénéficiaires du travail de l'autre groupe » et ses appels au sentiment de l'unité nationale lancés au spectateur, et conclue que le film prend le parti des votes pour les analphabètes. Son analyse de *Maioria absoluta* est faite dans une perspective tout à fait autre que celle que nous développons ici, voire à l'opposé. Bernardet identifie dans *Maioria absoluta* les caractéristiques de ce qu'il appelle « le modèle sociologique » du documentaire, dans lequel le narrateur se positionne comme sujet du savoir, un savoir scientifique, en utilisant plein de chiffres, des pourcentages et généralisations, en opposition aux personnages du film, qui n'offrent que leur expérience individuelle, dont l'image et la parole ne serviront que d'exemples ou des données pour démontrer le discours du premier. Il reconnaît que dans *Maioria absoluta* les témoignages des paysans évoluent et arrivent « à un niveau indiscutable de conscience ». Mais cet aspect reste latéral dans son analyse, il n'est pas développé – ce qui pourtant

Le narrateur

Nous avons pris le parti de nommer « narrateur » celui qui énonce le commentaire en voix *off*. L'utilisation de la première personne du pluriel, ainsi que la façon comme il s'adresse directement au public, l'engage comme personnage du film. Outre cela cette voix *off* porte évidemment les positions du cinéaste lui-même, publiquement explicitées et connues à l'époque au moins dans son milieu culturel. Mais elle coïncide également avec l'entité du CPC, représentée par le cinéaste lui-même et l'équipe de réalisation du film, mais aussi par le poète Ferreira Goulart, alors président du CPC, qui est la personne qui interprète le texte de la narration.

Dans la « Carta de Alforria do Camponês (Lettre d'affranchissement du paysan), écrite en 1961 par Francisco Julião, le leader des Ligas Camponesas, pour être lue aux paysans, nous retrouvons les termes suivants : « Tu es avec tes frères presque tout le Brésil. Tu es celui qui satisfait notre faim. Et tu crève de faim. Tu es celui qui nous vêt. Et tu vis en haillons. Tu donnes le soldat pour défendre la Patrie. Et la Patrie t'oublie. Tu donnes l'homme de main au latifundio. Et l'homme de main t'écrase. »²⁷⁴ Or, ces termes sont repris presque identiquement par le narrateur du film, et nous les citons à nouveau : « Parmi 40 millions de Brésiliens analphabètes, 25 millions, âgés de plus de 18 ans, sont interdits de voter. Cependant, ils produisent votre sucre, votre café, votre déjeuner quotidien. Ils donnent au pays leur vie et leurs enfants. Et le pays, qu'est-ce qu'il leur donne ? » Ce narrateur nous semble porter donc également, quelque part, la voix de Francisco Julião, qui s'efforçait de convaincre les paysans de rejoindre les luttes²⁷⁵.

Les interventions du narrateur *off*, qui traverse tout le film, de son apparition à la fin du prélude jusqu'au début de l'épilogue, n'ont pas toujours la même tonalité ni les mêmes fonctions, comme on l'a vu. Il faut les/leur examiner à chaque apparition en rapports aux autres éléments du film.

nous semble essentiel dans l'analyse du film, comme plusieurs autres questions que nous avons discuté. (Voir Jean-Claude Bernardet, *Cineastas e imagens do povo*, 1985, pp.33-40).

²⁷⁴ Francisco Julião, *Que são as Ligas Camponesas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1962, pp.69-71.

²⁷⁵ Márcia Motta & Carlos Leandro Esteves, *Ligas camponesas, história de uma luta desconhecida*.

Le narrateur intervient la première fois pour annoncer le sujet du film : l'analphabétisme. Il le fait à la fin de la séquence initiale (que nous avons nommée prélude) par *négation* du sens de celle-ci, très harmonieusement composée jusqu'à ce moment-là. Ainsi le narrateur intervient d'emblée comme le premier élément de trouble dans le film, bouleversant les idées que le spectateur commençait à former sur ce qu'il était en train de voir. Ensuite, le thème annoncé par le narrateur disparaît momentanément et est remplacé par « le problème brésilien » ou « la crise ». Dans la première série de témoignage, il est évoqué par les mots du jeune universitaire, qui aborde la question du vote des analphabètes. Le narrateur reprend alors le thème à la fin de cette première série de témoignages, il l'utilise ironiquement pour évoquer « l'analphabétisme social » de la société brésilienne. Puis il l'utilise comme figure rhétorique en le comparant aux virus, aux parasites ou à la faim, ou encore aux agents de l'exploitation sociale, qui provoquent la dégradation de la condition humaine.

Ainsi, parfois le narrateur présente les sujets, d'autres fois il produit de l'ironie, crée des troubles, d'autres fois encore, il donne des informations historiques précises ou bien joue avec le mot-clé thème du film, demandant toujours l'attention du spectateur, et ouvrant l'espace pour la réflexion sur les contradictions de la société brésilienne. Nous sommes convaincus que Hirszman a conçu ce narrateur inspiré par le modèle brechtien, qu'il avait déjà pratiqué avec Vianinha et Chico de Assis dans la pièce *A mais valia vai acabar, seu Edgar (La plus-value finira, monsieur Edgar)*²⁷⁶, qui est à l'origine du CPC.

Les campagnes d'alphabétisation et pour le vote des analphabètes

Le CPC, comme nous l'avons vu plus haut, était impliqué dans les mouvements de l'alphabétisation avec l'UNE, le MCP du Pernambouc, et plusieurs autres associations de la société civile. Les rapports finaux de la Ière Rencontre Nationale de l'Alphabétisation et Culture Populaire enregistrent, parmi d'autres, la recommandation suivante : « que les mouvements d'alphabétisation, à côté de son action spécifique, travaillent pour la formation de l'opinion publique dans le sens de l'extension du droit de vote aux analphabètes »²⁷⁷. Le droit de vote aux analphabètes faisait également partie des revendications des Ligas Camponesas²⁷⁸. Les deux

²⁷⁶ Nous abordons la pièce *A mais valia vai acabar, seu Edgar* dans le premier chapitre, à la page 81.

²⁷⁷ Leôncio Soares et Osmar Fávero, *I Encontro Nacional de Alfabetização e Cultura Popular*, Brasília, Ministério da Educação, UNESCO, 2009, p.27 et 316.

²⁷⁸ Voir la Lettre d'Alphorie des Campesins, écrite par Francisco Julião, Président Honorifique des Ligas Camponesas de Pernambouc, le 12 février 1961, dans Francisco Julião, *Que são as Ligas Camponesas*, Rio de

points, enrayer l'analphabétisme et étendre le droit de vote aux analphabètes, étaient prévus dans le programme des Réformes de Bases proposées par le gouvernement de João Goulart²⁷⁹.

La convergence entre les revendications du mouvement des étudiants et le programme du gouvernement pour certains thèmes a donné la possibilité au CPC et à ses participants, comme cela a été le cas de Hirszman avec son film, de compter sur l'appui de l'État. Chico Néelson, alors étudiant de philosophie et participant à l'UNE quand a été créé le CPC, rappelle :

« Je ne me souvient pas très bien comment j'ai commencé à travailler dans le CPC. Mais je me souviens que, quand je me suis rendu compte, j'étais en train d'avoir des réunions avec Jango... J'avais des réunions avec le président de la République ! Nous traitons de la 'Lei de Diretrizes e Bases' (Loi des Directives et Bases), qui était en discussion dans le Congrès National. Et nous proposons des amendements. Je me souviens que nous avons discuté quelques amendements avec Darcy Ribeiro. Pas qu'avec lui, mais également avec des députés liés à cela ».²⁸⁰

L'épilogue ou la coda

À l'image, des plans d'un ou d'autres hommes ou femmes à la campagne, marchant, traversant les champs, partant au travail, ou rentrant. Au son, les voix du peuple local qui chantent, en vocalise, la même mélodie entendue à l'ouverture du film. Le narrateur fait son dernier commentaire : « Le film finit ici. En dehors, la vie de ces hommes, comme la vôtre, continue ». Le chant se prolonge au-delà des derniers mots du narrateur jusqu'à la fin. À la place du mot « fin », le carton final indique l'année où nous sommes : 1964.

Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1962 (Cadernos do Povo Brasileiro), p.69-80. Voir également Reginaldo José da Silva, *A Cartilha do camponês, o documento 'Bença, mãe' e sua recepção pela Liga Camponesa do Engenho Galiléia*, Mestrado em Educação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

²⁷⁹ Voir, entre autres, Cassio Silva Moreira, *O Projeto de nação do governo João Goulart: o plano trienal e as reformas de base*, Doutorado, Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011, p.272-275. Entre autres thèmes, le gouvernement Goulart avait aussi élargi la législation du travail à la campagne, avec le Statut du Travailleur Ruraux de 1963 et allait donner suite au projet de réforme agraire, quand le coup d'État de 1964 le dépose. Parmi les mouvements représentés dans la base d'appui au gouvernement Goulart ont figuré l'UNE, les syndicats ruraux et les Ligas Camponesas, entre autres. Selon Cassio Silva Moreira, l'utilisation du terme « populisme » pour expliquer la période Goulart « a été une invention des forces conservatrices dans leurs tentatives de destruction du projet travailliste, en le rebaptisant « populisme ». (voir Cassio Silva Moreira, *idem*, p.72).

²⁸⁰ Entretien avec Chico Néelson, dans Jalusa Barcellos, *CPC, uma história de paixão e consciência*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1994, p.156.

Le film était encore dans la phase de finalisation lorsque éclate le coup d'État, en avril 1964. À la suite de l'événement, naturellement, la date gagne une très forte charge dramatique, et indique le bouleversement du contexte où la réalisation du film a été possible et où se développaient les campagnes soit autour de l'alphabétisation, soit autour du vote des analphabètes ou encore celle de la réforme agraire. Le dernier commentaire du narrateur nous pousse vers le réel, mais l'inscription de l'année 1964, plus encore, nous frappe face au réel, et le film gagne encore plus de force par là-même dans sa dimension de mémoire historique. Mais revenons, pour finir, à l'épilogue.

Le chant de l'épilogue nous ramène au début du film. Ici et là, c'est la même mélodie, le même chant des paysans. Ce chant ouvre et ferme le film, l'entourant d'une atmosphère lyrique qui imprègne la sensibilité du spectateur. Une atmosphère lyrique qu'on va retrouver encore plus ou moins dans quelques moments au long des séquences des paysans, dans leurs paroles, regards, sourires.

Selon Lygia Pape, qui faisait partie de l'équipe, c'est un chant de travail, découvert par Leon Hirszman dans la région pendant le tournage du film. Plus tard, Hirszman en enregistrera d'autres, et on les trouvera dans d'autres de ses films, d'abord dans *São Bernardo* (1973), puis dans la trilogie *Chants de travail* (1974-1976) :

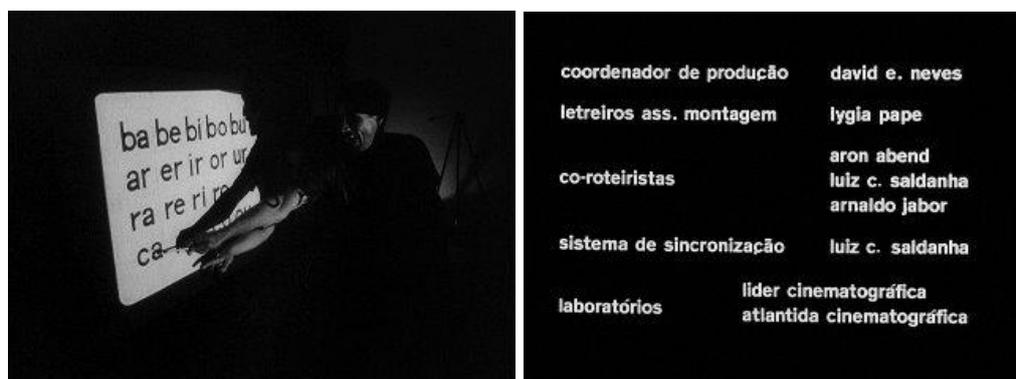
« Il avait enregistré les chansons de travail – une chose très belle. Je me rappelle que Leon voulait même faire éditer un disque de ces enregistrements qu'il avait fait là-bas. Il y avait une chose très belle, ce truc des lettres, cela commençait ainsi : 'Dis un A : *Ave Maria*, dis un B...' Ils chantaient cela pendant une célébration religieuse du Nordeste, de lettre en lettre, et pour chacune de ces lettres, il y avait une phrase. Une chose très belle, cette musique, je ne l'ai jamais oubliée. Lui, il a mis cela dans *Maioria absoluta* (...) C'est là, en tournant *Maioria absoluta*, qu'il a découvert ces chants de travail (...) C'était si important qu'il a fini par en mettre dans plusieurs films »²⁸¹.

Selon Luiz Carlos Saldanha, intégrant lui aussi de l'équipe du film, il s'agit d'une « *Incelença* », chant populaire pour préparer les défunts pour les veiller puis enterrer²⁸². En tout cas, il s'agit d'un chant avec les voix des paysannes enregistrées dans la région du tournage.

²⁸¹ Lygia Pape, témoignage recueilli par Helena Salem, dans *O Navegador de estrelas*, p.150-151, note 205.

²⁸² Entretien que Luiz Carlos Saldanha nous a accordé le 21 mai 2019, depuis Rio de Janeiro, par internet.

Dans l'introduction de *Maioria absoluta*, qui consiste en quelques plans d'une classe d'alphabétisation, interrompus quelques secondes par le générique, ce chant est un élément très expressif, marquant, dans la bande-son, la forme de transmission orale du savoir populaire, pendant que les lettres défilent sur l'écran.



La méthode d'organisation du film, dialectique, est présentée ainsi dès l'introduction, dans cette première paire d'opposition, entre « oralité - écriture », en proposant également une question qui traverse le film tout entier, soit sur le plan du sujet, soit sur le plan du processus technique et ses implications. Sur le plan du sujet, nous avons largement discuté de la façon dont le film met en valeur l'expression orale des ouvriers agricoles, leur pensée, leur conscience – ce qui constitue un argument pour le vote de l'analphabète. Selon le réalisateur, *Maioria absoluta* montre

« la relation entre la condition sociale réelle de la personne et sa situation culturelle. Ainsi, on démystifie l'idée que l'analphabète n'est pas en condition de discuter des questions sociales, qu'il ne serait pas capable de participer au vote, pour défendre ses intérêts, spécialement le paysan »²⁸³.

Sur le plan technique, il rend évident le rôle de l'expression orale dans le cinéma en son direct. De plus, c'est justement la spécificité du cinéma direct qui a joué dans l'évolution du projet, qui, selon le réalisateur, au départ aurait dû traiter au départ de la méthode Paulo Freire d'alphabétisation. Cependant, si le projet initial évolue, le film garde les traces de ce tournant.

²⁸³ Leon Hirszman, entretien à Fernando Morais, Cláudio Khans, Sérgio Gomes, Adrian Cooper et Uli Bruhn, le 3 avril 1979, publié dans *Leon Hirszman, ABC da Greve, documentário inédito de Leon Hirszman sobre a origem do moderno sindicalismo brasileiro*, São Paulo, Cinemateca Brasileira, 1991, p.10.

La séquence initiale, avec le cours d’alphabétisation est conservée. Mais la valorisation de la culture des analphabètes est également fondamentale dans la méthode Paulo Freire d’alphabétisation, qui politise le processus²⁸⁴. Ici, l’analphabétisme est également vu comme partie du système de domination sociale, et l’éducation doit libérer, non pas reproduire ce système. Le processus d’alphabétisation se propose alors dans une dynamique de discussion, d’échange entre les élèves et l’alphabétisateur, qui lui aussi doit apprendre avec les élèves, prendre en compte leur culture, leurs paroles, leur savoir. Bref, il y a plus de proximité entre le film de Hirszman et la méthode Paulo Freire que la courte séquence initiale l’indique. Luiz Carlos Saldanha qualifie *Maioria absoluta* de « un film *paulofreiriano* (...) non un film sur la méthode Paulo Freire, mais un Paulo Freire du cinéma »²⁸⁵.

Enfin, la réalisation de *Maioria absoluta* représente chez le réalisateur une autre expérience d’art engagé, après *Pedreira de São Diogo*. Différente en plusieurs aspects de la première, elle représente une nouvelle expérience pour le cinéma brésilien, avec l’utilisation des techniques du son direct et la représentation de la parole des paysans du Nordeste. Elle est aussi une expérience personnelle très importante dans l’évolution de l’œuvre de Leon Hirszman par la découverte et la captation de la voix du peuple brésilien. Cela se développera dans d’autres films plus tard, déjà sous la dictature militaire, qui ne tardera pas à éclater.

²⁸⁴ Paulo Freire est connu pour ses efforts d’alphabétisation visant les adultes de milieux pauvres, une alphabétisation militante, conçue comme un moyen de lutter contre l’oppression. Nous l’avons évoqué auparavant aux pages 139-140.

²⁸⁵ Entretien que Luiz Carlos Saldanha nous a accordé le 06 septembre 2019, depuis la Pedra de Guaratiba, Rio de Janeiro, par internet.

PARTIE 3 - LA VOIX DU PEUPLE : LE CHANT DE LA RESISTANCE

Cette troisième partie est consacrée à l'analyse des films que Leon Hirszman parvient à réaliser dans la période difficile de sa vie après le durcissement de la dictature militaire à la suite de l'Acte Institutionnel n.5, de décembre 1968, et sa politique très répressive vis à vis des opposants qui sont alors poursuivis et persécutés.

Cette partie regroupe 4 chapitres successifs dont un premier sur le contexte politique, indispensable pour comprendre le sens de la lutte du cinéaste pour pouvoir prolonger autant que possible ses projets. Les trois chapitres qui suivent sont consacrés à ses courts-métrages sur la musique brésilienne d'origine populaire, l'une des passions du réalisateur. Le premier, produit par sa société Saga filmes, est un magnifique portrait du compositeur chanteur Nelson Cavaquinho, dont on ressent la complicité affective très forte avec le cinéaste. Nous abordons, dans le chapitre suivant, les Chants du travail, un exemple remarquable d'œuvre patrimoniale par la rigueur de sa démarche. Le chapitre 4 est consacré au second volet de l'étude ethnographique de la samba avec *Partido Alto*. Hirszman est assisté pour ce film par le sambiste Paulinho da Viola. La figure majeure de ce *Partido Alto* est le sambiste Candéia qui expose magistralement les techniques musicales enregistrées lors du tournage. Mais le film rassemble également tout un florilège des sambistes cariocas tels Manacéia, Wilson Moreira, Joãozinho de Pacadora, jusqu'au jeune Paulino da Viola lui-même. Candéia décède peu de temps après le tournage et les images enregistrées pour le film sont d'autant plus précieuses.

Dans ces trois chapitres successifs, nous avons privilégié un examen formel des structures des films en croisant les approches thématiques, culturelles et politiques avec une approche de la technique musicale propre à chaque genre, fondés sur l'improvisation et d'autres paramètres musicaux. De manière plus ambitieuse encore, nous avons recherché les effets de ces structures sur le langage cinématographique que le cinéaste a mobilisé dans sa démarche documentariste.

On aura compris que Leon Hirszman a développé une démarche d'ethnographie musicale rigoureuse et inventive dans cette période. Il rejoint en cela la démarche de Mario de Andrade, point que nous abordons à l'épilogue de cette troisième partie.

CHAPITRE 1 – LE CINEMA SOUS LA DICTATURE

Quand le coup d'État intervient début avril 1964, le montage de *Maioria absoluta* était en phase de finalisation, et Leon Hirszman avait déjà commencé le tournage de son troisième film, produit par le CPC, *Minoria absoluta (Minorité absolue)*. De son côté, Eduardo Coutinho tournait son film *Un homme à abattre (Cabra marcado para morrer, 1964-1984)*, également produit par le CPC, avec les paysans de la Ligue paysanne (Liga Camponesa) comme protagonistes²⁸⁶, dans la campagne du Pernambouc. Coutinho est alors surpris par les nouvelles de la prise du pouvoir par les militaires en même temps que la police se présente dans les endroits du tournage. Il se cache avec l'équipe dans le maquis, puis, dès son arrivée à la ville de Recife, il est arrêté. Il a décrit plusieurs fois les moments où il est resté en garde à vue, complètement paralysé par la peur :

« ... Je sais ce qu'est la peur d'être torturé ; pendant l'heure où je m'attendais à cela, où j'ai été conduit à la police, j'ai su une chose que je n'ai jamais vu décrite dans aucun livre, jamais lu nulle part : les mandibules perdent leur contrôle et tout simplement, on joue des castagnettes avec les dents. Je ne connais aucun livre qui parle de cela : est-ce qu'il n'y a que moi qui ai connu cette peur ? »²⁸⁷

Ou bien, dans une autre occasion : « Vous ne savez pas ce que c'est que la peur ! Tout ce que j'ai vu sur la peur, je le trouve ridicule à côté de ce que [j'ai alors éprouvé] ... »²⁸⁸. Il ajoute pourtant qu'il n'a pas été gardé beaucoup plus d'une heure au poste et, en rentrant aussitôt après à Rio de Janeiro avec l'aide de son père, il n'a plus été inquiété par la police, ni lui, ni personne de son équipe.

À ce même moment, à Rio de Janeiro, Paulo César Saraceni raconte qu'après avoir tenté d'organiser un début de résistance avec Leon Hirszman, Luiz Carlos Saldanha et quelques autres, dans le « groupes des cinq » - ce qui ne va pas très loin -, il avait lu dans un journal que quelqu'un avait indiqué que « la police de l'Armée cherchait les cinéastes Paulo César Saraceni,

²⁸⁶ Nous avons évoqué les tournages de ce film dans la Partie 2 de cette thèse, p.112.

²⁸⁷ Eduardo Coutinho, Témoignage, 28 novembre 2012, Rio de Janeiro, CPDOC/FGV, 2013, p.24.

²⁸⁸ Eduardo Coutinho, piste commentée par Eduardo Coutinho et Eduardo Escorel avec le concours de Carlos Alberto Mattos (Faixa comentada por Eduardo Coutinho e Eduardo Escorel com mediação de Carlos Alberto Mattos), dans *Cabra marcado para morrer*, DVD, Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, 2014.

Miguel Borges, Luís Carlos Maciel et Leon Hirszman »²⁸⁹. Il se cache alors quelques jours dans le petit studio d'un cousin avec Luís Carlos Maciel. Leon Hirszman va lui aussi se cacher quelques jours avec sa femme et leur petite fille qui n'avait pas encore un an²⁹⁰. Au bout de quelques jours, cette méfiance s'est petit à petit estompée.

Deux semaines après le coup d'État, Paulo César Saraceni, David Neves, Luis Carlos Maciel et d'autres amis écrivent à Glauber Rocha une lettre collective, où ils parlent à l'ami, alors en France, de leur accablement devant les événements et de leurs préoccupations. Rocha était parti pour le Festival de Cannes avec son film *Le Dieu noir et le diable blond*, quelques jours avant d'être surpris par les nouvelles de la prise du pouvoir des militaires au Brésil. La lettre témoigne de l'angoisse, et également de la prudence, devant une situation générale dont les conséquences sont encore peu claires, mais dans laquelle les expéditeurs croyaient voir malgré tout un espace pour la résistance culturelle et pour la continuation du mouvement du Cinema novo : « Ceci est une lettre collective écrite sous le signe du désespoir et de l'espoir simultanément, ce qui est une contradiction, mais la contradiction, comme on le sait, est la force qui fait bouger toutes les choses », commence Luis Carlos Maciel, qui écrit le premier. « Il y a trop de raisons pour le désespoir ; pour l'espoir, nous sommes à sa recherche », ajoute-t-il. Il annonce ensuite laisser « les réflexions d'ordre théorique » pour un autre moment, en se fixant sur les questions plutôt pratiques :

« Malgré tout, comme nous ne faisons pas partie, à ce moment, des milliers de prisonniers politiques dans tout le Brésil, on planifie la possibilité pour des actions futures. Sara [Saraceni] qui est ici bien à côté, vient de dire qu'il faut qu'on forme un groupe encore plus solide, compact, uni, etc., en activité permanente. Malgré tout, Gugu (Luis Augusto Mendes) continue encore à assurer les financements de la Guanabara²⁹¹. Il y a à l'horizon des nuages noirs et des interstices qui laissent passer la lumière du soleil »²⁹².

Maciel fait référence à la Commission de Soutien à l'Industrie Cinématographique (Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica - CAIC), créée l'année précédente par l'État de

²⁸⁹ Paulo César Saraceni, *Por dentro do cinema novo : minha viagem*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993, p.171-172.

²⁹⁰ Eduardo Escorel, "Celebrando o legado de Leon Hirszman", *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 septembre 2007.

²⁹¹ État de Rio de Janeiro

²⁹² Lettre envoyée à Glauber Rocha, de Rio de Janeiro le 13 avril 1964, par Luis Carlos Maciel, Paulo César Saraceni, Leopoldo Serran, Rogério Duarte, Geraldo Del Rey et David Neves, dans Glauber Rocha, *Cartas ao mundo* (dir. Ivana Bentes), São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p.232.

Guanabara (Rio de Janeiro), et dirigée par Luis Augusto Mendes – surnommé dans la lettre, familialement, « Gugu » -, qui avait, auparavant, produit *Le Dieu noir et le diable blond*. Celui-ci se maintenait encore à la direction de l'institution et assurait le règlement des dépenses et les financements promis avant le coup d'État à Nelson Pereira dos Santos, Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Walter Lima Júnior et d'autres cinéastes, en garantissant ainsi la continuité de leurs activités cinématographiques²⁹³. Saraceni écrit pour sa part qu'après quelques jours de fuite, il est en attente de l'argent de la CAIC pour commencer son nouveau film.

Maciel, dans cette lettre, fait pourtant référence à la situation spécifique de Leon Hirszman : « Il semble que le seul qui est vraiment resté en suspens, c'est Leon qui avait ses projets avec le Ministère de l'Éducation, le ministère, peut-être, le plus atteint par la purge, le nettoyage, et la restructuration démocratique »²⁹⁴ - le mot « démocratique » utilisé ici ironiquement, bien entendu.

David Neves²⁹⁵, le dernier à écrire, fait lui aussi référence à « la situation de Leon, qui n'est pas très bonne », et il ajoute : « il faudra que *Maioria* [le film *Maioria absoluta*] reste 'inachevé' pendant quelque temps ». Mais il termine la lettre avec un pronostic plutôt positif pour leur mouvement, qui se montre en fait clairvoyant :

« Aujourd'hui, c'est lundi 13 (avril), et conformément aux dernières nouvelles, plus de 20 députés auront leurs mandats révoqués (au total : il y en aura environ 60). Les purges, d'après l'Acte 'révolutionnaire' [l'Acte Institutionnel numéro 1, instauré par le nouveau pouvoir], vont se faire pendant 6 mois. Je ne crois pas qu'ils vont nous atteindre. Comme l'a dit P. E. [Paulo Emílio Salles Gomes], dans le cinéma, contrairement à d'autres activités, s'il y a un groupe valide et actif, comme l'est le nôtre, le paralyser signifierait en finir avec le cinéma brésilien.

²⁹³ Sur le rôle de la CAIC dans cette période, voir Julia Machado de Carvalho, *La Présence de l'État dans le cinéma : le cas de la commission d'aide à l'industrie cinématographique (A Presença do Estado no cinema: o caso da Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica, CAIC)*, Relatório de pesquisa de Iniciação Cinetífica, Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq, 2007.

²⁹⁴ Lettre de Luis Carlos Maciel, Paulo César Saraceni, Leopoldo Serran, Rogério Duarte, Geraldo Del Rey et David Neves à Glauber Rocha, dans Glauber Rocha, *Cartas ao mundo* (dir. Ivana Bentes), São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p.234.

²⁹⁵ David Neves était fils d'un général de Rio de Janeiro et il y avait une certaine confiance parmi ses amis sur la protection dont ils pourraient bénéficier pour cette raison. Cette confiance est explicitée dans la lettre collective à Glauber Rocha.

Un prix pour toi ou pour Nelson [Pereira dos Santos] là où vous êtes nous apporterait encore plus de garantie »²⁹⁶.

Nelson Pereira dos Santos était alors avec Rocha, au Festival de Cannes, où son film *Sécheresse* (*Vidas secas*, 1963) concourait également. *Sécheresse* est primé à Cannes²⁹⁷, *Le Dieu noir et le diable blond* (1964) est primé ensuite au Mexique, tous les deux gagnent des prix en Italie et ailleurs, le Cinema novo gagne encore en prestige international et cela, naturellement, renforce les cinéastes dans leur résistance interne.

En fait, la période qui suit le coup d'État d'avril 1964 a épargné en grande partie les intellectuels et les artistes de gauche, qui représentaient la modernité artistique du pays et avaient beaucoup de soutien parmi les élites brésiliennes, comme l'affirme Roberto Schwarz dans son texte classique sur la culture et la politique au Brésil de 1964 à 1969, écrit dans la chaleur du moment, entre 1969 et 1970 :

« Malgré la dictature de droite, il y a une hégémonie culturelle relative de la gauche dans le pays. Cela est visible dans les librairies de São Paulo et de Rio de Janeiro, pleines de marxisme, dans les premières des spectacles dramatiques, incroyablement festives et animées, parfois menacées d'invasions policières, dans l'agitation étudiante ou dans les proclamations du clergé progressiste. Bref, dans les sanctuaires de la culture bourgeoise, la gauche donne le ton. Cette anomalie est le trait le plus visible du panorama culturel brésilien entre 1964 et 1969 »²⁹⁸.

Il est vrai qu'entre 1964 et fin 1968, le Cinema novo a même pu produire, par exemple, *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1965) – film qui a mis en scène, de façon directe et explicite, l'angoisse vécue par la jeunesse surprise par le coup d'État ; ou *Terre en transe* (*Terra em transe*, Glauber Rocha, 1967), qui représentait, même si c'est de manière très allégorique, le coup d'État. Malgré quelques problèmes avec la censure, ces films ont été libérés et ont pu être projetés, comme bien d'autres œuvres qui mettaient en scène les problèmes sociaux du pays ou faisaient allusions au régime en vigueur. Carlos Diegues, qui plus tard, après l'endurcissement

²⁹⁶ Lettre de Luis Carlos Maciel, Paulo César Saraceni, Leopoldo Serran, Rogério Duarte, Geraldo Del Rey et David Neves à Glauber Rocha, dans Glauber Rocha, *Cartas ao mundo* (dir. Ivana Bentes), São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p.235.

²⁹⁷ Prix du meilleur film pour la jeunesse, Prix des Cinémas d'art et essai, Prix de l'office catholique international du cinéma (OCIC), 1964.

²⁹⁸ Roberto Schwarz, «Cultura e política 1964-1969 », dans *O pai de família e outros escritos*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008, p.71 (1^{re} ed: Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978).

du régime fin 1968, s'est vu contraint à s'exiler, considère paradoxalement que la période entre 1964 et 1968 a été celle où le Cinema novo a produit « les meilleurs films du mouvement », la période où « nous nous sommes le mieux réalisés »²⁹⁹.

Mais, comme l'observe Schwarz, si la production culturelle de gauche continue à se développer vigoureusement, elle restera restreinte aux circuits habituels de la consommation culturelle bourgeoise. Par contre, la violence répressive, qui atteint les syndicats et les mouvements paysans, va instaurer des enquêtes policières dans les universités, dissoudre les mouvements d'étudiants, couper les possibilités de liens entre les artistes et les classes populaires.³⁰⁰

C'est exactement ce qui se passe pour Leon Hirszman, Eduardo Coutinho et ses collègues avec leurs projets et expériences d'art politique à la rencontre des classes populaires, des syndicats, des mouvements paysans, réalisés « dans la plus joyeuse incompatibilité avec les formes et le prestige de la culture bourgeoise »³⁰¹, pour utiliser les mots de Roberto Schwarz à propos des expériences générales du Mouvement de Culture Populaire - MCP et du Centre Populaire de Culture - CPC.

Eduardo Coutinho, de retour à Rio de Janeiro après l'épisode de son arrestation à Recife, essaie de monter son *Homme à abattre* (*Cabra marcado para morrer*). Mais les rushes qu'il avait jusqu'alors pu tourner n'étaient pas suffisants, et il était totalement impossible de reprendre le tournage. Du moins à ce moment-là, il était impossible de conclure le film : « On n'arriverait même pas à retrouver les personnes qui jouaient dans le film, qui ne nous parleraient même pas, et on ne pouvait même pas tourner des nouveaux plans avec eux, car c'était impossible »³⁰².

²⁹⁹ Carlos Diegues, entretien dans Alex Viary, *O Processo do Cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, pp.443-444.

³⁰⁰ Roberto Schwarz, «Cultura e política 1964-1969 », dans *O pai de família e outros escritos*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008 (1^a ed: Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978).

³⁰¹ Roberto Schwarz, «Cultura e política 1964-1969 », dans *O pai de família e outros escritos*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008, pp.79-81 (1^a ed: Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978).

³⁰² Eduardo Coutinho, Témoignage, 28 novembre 2012, Rio de Janeiro, CPDOC/FGV, 2013, p.27. Coutinho poursuit en racontant comment plusieurs années plus tard il revient sur les rushes : « Cela a commencé à devenir viable quand le mot amnistie est entré dans le champ. Le mot amnistie est absolument décisif, car les paysans savent ce que c'est. Quand le mot amnistie surgit, quand elle a été décrétée, quand ils ont vu à la télé que Brizola est rentré, que Prestes est rentré, je ne sais plus qui est rentré, là ils ont senti que quelque chose avait changé ». (Brizola et Prestes étaient des politiques exilés par la dictature, le premier leader du parti démocratique travailliste, l'autre du parti communiste -PCB). *Un homme à abattre* (*Cabra marcado para morrer*) ne sera terminé qu'en 1984. Le projet final est évidemment un projet différent de l'original, impossible à conserver, dans la mesure où le contexte avait changé, les acteurs également, de même que l'expérience du réalisateur et sa vision du cinéma. Le film terminé en 1984 est un documentaire sur le film inachevé en 1964 et les destins des paysans qui y jouaient quand la répression militaire interrompt les tournages ; il est considéré comme un chef-d'œuvre du cinéma brésilien. Voir Fernao Ramos, « Un homme à abattre d'Eduardo Coutinho (1964-1984) : de la docufiction au

Le film de Hirszman, *Maioria absoluta*, venait d'être terminé, mais il sera finalisé sous la dictature, dans la clandestinité. David Neves a pu cacher les bobines (de Hirszman et d'Eduardo Coutinho) quelque temps chez son père – endroit qu'il croyait sûr, car son père était, rappelons-le, un général³⁰³. Mais Luiz Carlos Saldanha arrive à finaliser sa version finale, puis à l'amener à la Rassegna del Cinema Latino Americano, organisée par l'Institut Jésuite Columbianum, à Gênes, en Italie³⁰⁴ - le même festival qui avait primé *Arraial do Cabo*, de Saraceni en 1961, à Santa Marguerite, et *Couro de gato*, de Joaquim Pedro de Andrade en 1962, à Sestri Levante.

Ensuite, *Maioria absoluta* va obtenir des prix à l'étranger – le prix du meilleur documentaire en 1965 au Festival de Viña del Mar, au Chili (où le réalisateur va retrouver sa deuxième épouse exilée là-bas pendant cette année), et le prix Joris Ivens au Festival d'Oberhausen, en Allemagne, en 1966, mais il restera interdit par la censure brésilienne jusqu'au début des années 1980, n'ayant alors trouvé qu'un public très restreint. En 1983, dans un entretien à Alex Viany, Hirszman résume le destin du film :

« Il a été libéré par la censure, après beaucoup d'efforts, il n'y a qu'un an et demi. Il n'a été montré qu'à l'étranger. Ici [au Brésil], il n'a été montré qu'à la Cinémathèque et dans quelques ciné-clubs (...) pour un certain public. Il n'a jamais été distribué au Brésil, et maintenant, je ne

cinéma vérité, vingt ans après » in *Théorème* n. 11, « Le Mythe du director's cut » (dir. Michel Marie et François Thomas), p. 107-114

³⁰³ Voir Paulo César Saraceni, *Por dentro do cinema novo : minha viagem*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993, pp.173-174 ; et Coutinho dans *Cabra marcado para morrer*, DVD, Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, 2014.

³⁰⁴ Paulo César Saraceni ainsi résume le cas : « La veille de l'événement, qui comptait également les participations de grands poètes et d'autres intellectuels brésiliens très prestigieux, arrivent l'ambassadeur et l'ambassadrice brésiliens, conduits par son attaché militaire. (...) L'ambassadeur désire voir trois films brésiliens : *Arraial do Cabo*, *Vidas secas* et *Deus e o diabo na terra do sol*, et les ambassadeurs menacent alors de retirer tous les films brésiliens du festival. Énorme tension. Voir ces trois films en un seul jour a dû être très éprouvant, y compris pour l'attaché militaire. À la fin, ils sont tous furieux. L'ambassadrice demande au prêtre Arpa [le prêtre organisateur de l'événement] s'il montrerait ces films à ses enfants. Le prêtre Arpa, sans réagir à la gaffe de l'ambassadrice (les enfants du prêtre !), répond qu'elle-même ne donnerait pas non plus du cognac à ses enfants. L'ambassadeur dit alors qu'il retire la participation brésilienne. Le prêtre Arpa pondère que cela provoquera un grand scandale international, tous les journalistes du monde étant déjà à Gênes. Négociations. Les films peuvent être projetés, mais pas *Maioria absoluta*, qui est clandestin. Le prêtre Arpa donne son accord, mais il projettera malgré tout le film après le festival. (...) Le festival a été un succès (...) Le jour de la clôture, la salle était bondée, tout le monde en train de s'embrasser remplie de joie. Final d'apothéose qui cachait encore une surprise : après la solennité finale, le prêtre Arpa a annoncé le film interdit : *Maioria absoluta*, de Leon Hirszman. A ce moment-là, le public est devenu fou. Des applaudissements extraordinaires. Les Africains Noirs cherchant Leon, qui était à Rio de Janeiro, tournant *A Falecida*. Ils ont alors trouvé Luiz Carlos Saldanha, qui était la caméra, la lumière et le son du film. Ils ont porté Saldanha dans leurs bras, avec une joie triomphale. Saldanha incarnait tout le Cinema novo à ce moment d'euphorie. Le prêtre Arpa sera puni pour son audace. Une Injustice. Paulo César Saraceni, *Por dentro do cinema novo : minha viagem*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993, pp.180-181.

sais pas quoi faire car les distributeurs ne veulent que des films courts, de neuf minutes au maximum, et il en dure 16 »³⁰⁵.

Au moment où intervient le coup d'État, Hirszman commençait à tourner encore ce qui aurait pu être son troisième film, avec Luiz Carlos Saldanha à l'image et Eduardo Escorel, qui s'occupait du son : *Minoria absoluta* (*Minorité absolue*, en opposition à *Majorité absolue*), produit à nouveau par le CPC, mais inachevé à jamais. Après avoir réalisé un film sur la majorité analphabète, le cinéaste allait aborder la minorité lettrée du pays : il s'agissait d'un documentaire sur la réforme universitaire (une des « Réformes de Base » que le gouvernement de João Goulart devait alors mettre en place), comme l'explique le réalisateur :

« Ce film traitait de la réforme universitaire, qui ne concernait que un pour cent de la population brésilienne. C'était un film universitaire. Nous essayions alors d'enregistrer des documents sur plusieurs situations, sur les syndicats, sur les manifestations politiques, etc. Ce matériel n'a jamais été monté à proprement parler, car le film a été interrompu à partir du 1er avril 1964. Il s'agissait d'un travail effectif de liaison entre l'intellectuel et le peuple »³⁰⁶.

En bref, la série d'expériences cinématographiques que Hirszman, ainsi que plusieurs autres de ses collègues, avait commencé à réaliser au contact direct avec le peuple, sera brutalement stoppée par le coup d'État. *Maioria absoluta* restera interdit, *Minoria absoluta* ne sera jamais terminé, le CPC est dissous, les projets planifiés avec le Ministère de l'Éducation³⁰⁷, tombent à l'eau. Mais, malgré l'accablement, les contrariétés, les problèmes avec la censure, les difficultés

³⁰⁵ Entretien de Leon Hirszman, dans Alex Vianny, *O Processo do cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p.293.

³⁰⁶ Leon Hirszman, entretien à Fernando Morais, Cláudio Khans, Sérgio Gomes, Adrian Cooper et Uli Bruhn, le 3 avril 1979, publié dans *Leon Hirszman, ABC da Greve, documentário inédito de Leon Hirszman sobre a origem do moderno sindicalismo brasileiro*, São Paulo, Cinemateca Brasileira, 1991, p.10-11. Eduardo Escorel rappelle, lui aussi, à la mort de Hirszman, quelques moments des tournages, comme celui fait dans le gymnase de la Faculté Nationale de l'Architecture, pendant l'examen de dessin à main libre, où les candidats dessinaient des modèles sur le vif recrutés parmi des immigrés du *Nordeste* : « Pour accéder à l'université, la minorité dessinait la majorité. Pour gagner quelques sous, la majorité posait pour la minorité ». Ou encore les filmages du célèbre meeting du 13 mars 1964 au centre-ville de Rio de Janeiro, où le président João Goulart annonce ses « Réformes de Base ». (Eduardo Escorel, « Celebrando o legado de Leon Hirszman », *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 septembre 2007). À propos des filmages du meeting du 13 mars 1964, voir également le témoignage d'Escorel dans Helena Salem, *Leon Hirszman: o navegador das estrelas*, Rio de Janeiro, Rocco, 1997, p. 153 : « La grande partie des images que l'on voit aujourd'hui de ce meeting, dans des films de Silvio Tendler, etc., vient de ce matériel de Leon Hirszman ».

³⁰⁷ Outre les allusions faites à ces projets par Luiz Carlos Maciel dans la lettre collective à Glauber Rocha, citées ci-dessus, voir le témoignage de Luis Carlos Saldanha dans Jalusa Barcellos, *CPC da UNE, uma história de paixão e consciência*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994, p.325-326.

financières et toutes les horreurs de la dictature, Hirszman persiste dans le développement de son cinéma, toujours traversé par des préoccupations politiques, même s'il va falloir chercher de nouveaux chemins.

La trajectoire de Leon Hirszman sous la dictature

Après le coup d'État et l'interruption des projets prévus, l'occasion pour tourner un prochain film, son premier long-métrage, surgit à l'improviste et surprend Leon Hirszman dès le deuxième semestre de 1964, grâce à la recommandation de son ami Glauber Rocha³⁰⁸. Il s'agissait d'une invitation de Nelson Rodrigues pour mettre en scène l'une de ses pièces. *La Morte (A Falecida, 1965)* est le premier des quatre long-métrages de fiction de Hirszman. Ce film, dont il écrit le scénario avec Eduardo Coutinho, sera la deuxième adaptation de Nelson Rodrigues au cinéma, après *O Boca de ouro (Bouche d'or, 1962)* de Nelson Pereira dos Santos.

En 1965, Leon Hirszman va vivre au Chili. Il va retrouver Liana Aureliano qui, après s'être réfugiée à l'ambassade chilienne quelques mois, était partie là-bas et étudiait à l'École Latino-Américaine d'Économie. Ils se marient alors tous les deux au Chili et y restent pendant environ un an en 1966. Au Chili, Hirszman rencontre ses collègues cinéastes Miguel Littin et Hélvio Soto, entre autres, qui l'aident à reprendre son souffle et avec qui il développe le projet de *L'ABC de l'amour (El ABC del amor, 1967)*. Il s'agit d'un film collectif en trois épisodes : *O Pacto*, de Eduardo Coutinho, *O Mundo mágico*, de Helvio Soto, et *Noche terrible*, de Rodolfo Kuhn. Une co-production Brésil, Argentine, Chili, avec la Saga Filmes, l'agence de production de Hirszman et de Marcos Farias³⁰⁹.

1965 est aussi l'année où les cinémanovistes créent une compagnie de distribution, comme le rappelle Paulo César Saraceni :

³⁰⁸ Voir entretien de Leon Hirszman dans Alex Vianny, *O Processo do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p.294-295, et l'entretien de Eduardo Coutinho dans José Carlos Avellar, « A palavra que provoca a imagem e o vazio no quintal », dans *Revista Cinemais*, n. 22, Rio de Janeiro, mar-avr 2000, pp.45-46.

³⁰⁹ Voir entretien de Leon Hirszman dans Alex Vianny, *O Processo do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p.296, et l'entretien de Eduardo Coutinho dans José Carlos Avellar, « A palavra que provoca a imagem e o vazio no quintal », dans *Revista Cinemais*, n. 22, Rio de Janeiro, mar-avr 2000, pp.47-48.

« Nous avons décidé être aussi des distributeurs. Nous avons fondé la Difilm. Nous étions onze associés : Marcos Farias, Carlos Diegues, Leon Hirszman, Luís Carlos Barreto, Zelito Viana, Roberto et Rivanides Farias, Joaquim Pedro de Andrade, Walter Lima Júnior, moi-même et Glauber [Rocha]. La Difilm co-produirait et distribuerait non pas seulement nos propres films, car nous allions offrir nos services à tous ceux qui feraient des films de qualité. La priorité serait le marché interne et plus tard nous penserions au marché externe. Aucune autre cinématographie n'était parvenue à une telle union, et malgré le coup d'État le public de nos films augmentait »³¹⁰.

Hirszman rentre au Brésil en 1966, et la Saga Filmes continue à produire des films, parmi lesquels *Toutes les femmes du monde* (*Todas as mulheres do mundo*, Domingos de Oliveira, 1966), un grand succès de public, *Perpétuo contre les escadrons de la mort* (*Perpétuo contra o esquadrão da morte*, Miguel Borges, 1973), *Capitu* (Paulo César Saraceni, 1968), *Le Brave guerillero* (*O Bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968). La Saga Filmes participait encore autant qu'il était possible à des tournages. « Nous donnions un coup de main : nous avions la caméra, nous entrions avec la caméra ; nous avions de la lumière, nous entrions avec la lumière. Nous entrions avec l'équipement, avec le crédit que nous avions au laboratoire, en aidant quelques films à être ainsi réalisés »³¹¹, explique Hirszman.

Le deuxième long-métrage de Hirszman, *La fille d'Ipanema* (*Garota de Ipanema*, 1967), est également produit par la Saga Filmes. Son scénario, inspiré de la chanson de Tom Jobim et Vinícius de Moraes, est une fois encore écrit en collaboration avec Eduardo Coutinho, avec les participations de Glauber Rocha et de Vinícius de Moraes. Le tournage était improvisé. « Et il y a eu un jeu avec les amis. Une galerie d'amis : Rubem Braga, Fernando Sabino, João Saldanha. Tous présents en tant qu'eux-mêmes, c'était très carioca. Il y a eu aussi la présence des amis de la musique, Baden Powell, Nara [Leão], Chico Buarque qui joue le rôle de Chico Buarque »³¹². L'intention était démystifier ce personnage, « la Fille d'Ipanema », qui n'était certainement pas au sommet du bonheur au milieu des fêtes de la *high society* carioca, comme tous les gens du Brésil l'imaginaient. C'est ce qui était déjà exprimé dans le livre de Glauber Rocha de 1963, à propos du film de Joaquim Pedro de Andrade sur le célèbre footballeur Garrincha et la construction du Cinema novo : « un cinéma démystificateur qui part des mythes populaires propres : un cinéma qui s'indique lui-même comme nouveau mythe populaire, se

³¹⁰ Paulo César Saraceni, *Por dentro do cinema novo : minha viagem*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993, p.197.

³¹¹ Entretien de Leon Hirszman dans Alex Viany, *O Processo do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, p.269.

³¹² Idem, p.297.

substituant aux mythes qu'il détruit lui-même par sa façon de révéler, de connaître, de discuter et de transformer »³¹³.

Le projet du film a été conçu comme une expérience, une stratégie pour essayer de concilier une approche critique de la société brésilienne et la communication avec le public. Un problème fondamental pour atteindre les objectifs du Cinema novo : établir au Brésil une industrie cinématographique brésilienne. Un problème pour lequel la solution ne pourrait être trouvée que par l'activité pratique : « La réponse appartient à l'avenir, dans la mesure où nous ne sommes pas fermés, où nous ne nous disons pas : 'tu dois faire ceci, tu dois faire cela', mais, au contraire, où nous prêtons attention aux réactions du public »³¹⁴, comme Hirszman l'affirme dans un entretien du groupe du Cinema Novo avec Louis Marcorelles, à l'occasion du Festival de Cinéma de Rio de Janeiro, en septembre 1965, à Rio de Janeiro, chez Paulo César Saraceni.

Dans cet entretien, les cinémanovistes, passé le choc du coup d'État, manifestent la reprise de l'esprit et de la confiance en leur projet de cinéma politique : « Nous pensons que le cinéma peut être un grand instrument de connaissance de la réalité brésilienne, de mise en question de cette réalité et même de bouleversement. Il peut être un instrument actif d'agitation politique », affirme Glauber Rocha. Plus loin, Hirszman ajoute : « A mon sens, ce qui est véritablement nouveau dans notre apport au cinéma d'auteur, c'est qu'il s'agit pour nous de changer la réalité brésilienne ». Mais ils ont la conscience des limitations, difficultés et incertitudes, comme l'explique très clairement Joaquim Pedro de Andrade :

Il faut dire que nous arrivons à faire des films parce que nous les produisons nous-mêmes. Il n'y a pas vraiment de production professionnelle organisée au Brésil. Les producteurs professionnels sont très rares. Par ailleurs nous avons profité de quelques-unes des contradictions politiques du pays. Il n'est pas tout à fait exact que nous n'avons pas, en ce moment, de censure sur le scénario. Ainsi la plupart de nos films ont été financés par le gouvernement de Carlos Lacerda³¹⁵ qui est notre adversaire politique. Pourquoi Lacerda aurait-il financé nos films, sinon pour des raisons de tactique politique qui répondaient à certains

³¹³ Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, São Paulo, Cosac Naify, 2003 (première publication: 1963). Voir encore l'explication du projet de Hirszman par Joaquim Pedro de Andrade dans Alex Viany, *O Processo do Cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p.166.

³¹⁴ « Rencontre avec le Cinema novo », entretien de Joaquim Pedro de Andrade, Gustavo Dahl, Carlos Diegues, Leon Hirszman, Glauber Rocha, Paulo César Saraceni avec Louis Marcorelles (en septembre 1965), dans *Les Cahiers du Cinéma*, n.176, mars 1966, Paris, pp. 48-51.

³¹⁵ Carlos Lacerda était alors gouverneur de l'État de Guanabara (Rio de Janeiro)

besoins à des moments déterminés ? Lorsqu'il a senti que le gouvernement lui échappait, après des élections difficiles, presque perdues, il a eu besoin des intellectuels pour des raisons de prestige. Il a d'abord essayé de faire notre conquête, puis il nous a laissé faire nos films sans imposer la censure sur le scénario, car il était déjà engagé dans la campagne présidentielle et voulait apparaître comme le défenseur des libertés démocratiques. Nous avons profité de cet état de choses, mais nous sommes en fait, à la merci de l'évolution des événements. Nous avons certes une petite influence sur ladite évolution, mais nous sommes surtout conditionnés par elle. Nos films se feront ou non selon que la situation actuelle évoluera ou non selon le sens qu'elle prendra. Sur tout ce que je viens de parler, il est clair bien entendu, qu'il y a une tentative de corruption. On nous a d'ailleurs qualifiés de corrompus parce que nous étions subventionnés officiellement, mais dans la mesure où, en recevant de l'argent d'un gouvernement comme celui de Carlos Lacerda, nous pouvons faire les films que nous voulons, nous trouvons nous, la situation plutôt savoureuse ». ³¹⁶

À la fin de l'année suivante de la sortie de *Garota de Ipanema*, en décembre 1968, l'AI5 - l'Acte Institutionnel numéro 5, instaure la terreur répressive dans le pays, condamne au silence les voix divergentes, pousse des citoyens à l'exil - comme cela a été, par exemple, le cas de Carlos Diegues et de Glauber Rocha. Les années qui suivent seront alors bien difficiles pour Hirszman.

En 1969, totalement bouleversé par les événements de décembre, Hirszman fera deux courts-métrages à petit budget, qu'il considère pour lui très importants³¹⁷ : *Nelson Cavaquinho*, documentaire sur le sambista carioca qui donne titre au film, dont nous reparlerons ; et *Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia*, autour de l'idée de l'impossibilité de communication, avec des personnages autistes, un film expérimental, en cinéma direct, fait avec des amis comme personnages, pour intégrer un long-métrage en quatre épisodes, *América do Sexo* (1969). Celui-ci restera pourtant interdit par la censure.

Après une période de recul, le prochain film du réalisateur, *São Bernardo*, long-métrage de fiction, souvent considéré le chef-d'œuvre du réalisateur, va sortir en 1972. C'est une adaptation du roman homonyme de Graciliano Ramos, publié en 1934, devenu un classique de la littérature brésilienne moderniste. Mais la censure lui impose plusieurs coupes, et Hirszman ne les accepte

³¹⁶ Joaquim Pedro de Andrade, entretien avec Louis Marcorelles, dans *Les Cahiers du Cinéma*, n.176, mars 1966, p. 54.

³¹⁷ Leon Hirszman, dans Alex Viany, *O Processo do cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999.

pas car selon lui les coupes rendaient le film incompréhensible. *São Bernardo* reste alors interdit pendant sept mois, ce qui amène l'agence de production du réalisateur à la faillite. Distribué en 1973, le film connaît un grand succès de public et rend possible le remboursement des dettes de la Saga Filmes. Mais la faillite était déjà décrétée et ne pourra être révoquée que quelques années plus tard, situation qui ferme des portes au cinéaste :

« J'ai failli reprendre le métier d'ingénieur. Je m'en suis sorti grâce à Billy Davis, qui m'a fait réaliser quelques films publicitaires. Grâce également à l'ouverture du Département des sujets culturels en 1974. Je me suis inscrit dans un concours et j'ai fait quelques documentaires. Grâce encore à Luiz Fernando Goulart, de la Terra Films, qui m'a invité à réaliser deux court-métrages : *Ecologia* et *Megalópolis*. Bref, j'étais encore vivant »³¹⁸.

Ecologia (Écologie) et *Megalópolis* (Mégalopolis) ont été réalisés en 1973. Puis, en 1974, avec un financement du Ministère de l'Éducation et Culture (par le département des sujets culturels), le cinéaste réalise un court métrage sur les chants de travail (*Cantos de trabalho – Mutirão*). Dans les premières années de la décennie, Hirszman a tourné également du matériel sur les musiciens bahianais Caetano Veloso (qui fait, justement, la musique de *São Bernardo*), Gilberto Gil, Gal Costa et Maria Bethania (des concerts, des entretiens et d'autres situations), et avait l'intention d'en faire un documentaire³¹⁹ ; mais ce projet n'aura pas suite.

En 1975, la EMBRAFILME (entreprise brésilienne de promotion du cinéma national, créée sous la dictature, en septembre 1969), commande à Hirszman un court-métrage sur l'histoire de la production cinématographique brésilienne. Il réalise alors *Cinema brasileiro : mercado ocupado* (1975), qui n'arrive pas à sortir des archives de l'entreprise et reste stocké dans les dépôts pendant de nombreuses années. Ce n'est qu'en 1995 qu'il est récupéré pour une rétrospective du réalisateur, près de 10 ans après sa mort, mais sans le son, qui n'a pas été retrouvé. En 1975, Hirszman est également invité à réaliser pour la TV Globo (télévision brésilienne commerciale, qui atteint de très grandes proportions pendant la dictature) un documentaire sur Tiradentes pour la programmation de la commémoration de la date de l'Inconfidência Mineira³²⁰. Ce projet pourtant n'avance pas. Sur ordre de la hiérarchie de la

³¹⁸ Entretien de Leon Hirszman, dans Alex Vianny, *O Processo do cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p.301-302.

³¹⁹ Helena Salem, Leon Hirszman, *o navegador das estrelas*, Rio de Janeiro, Rocco, 1997, p.223-225.

³²⁰ Tiradentes est le héros national et le martyr de l'indépendance du Brésil. Il a été exécuté en 1792. L'Inconfidência Mineira est le nom du mouvement de révolte nationaliste pour l'indépendance du Brésil contre la couronne portugaise. Il s'est développé au Minas Gerais.

chaîne ou du service national de la censure, il est interdit à Leon Hirszman de réaliser des programmes pour la TV Globo³²¹. Toutefois en 1975, il participe à la création de l'Association Brésilienne de Cinéastes (ABRACI) et est élu son secrétaire exécutif ; Nelson Pereira dos Santos est élu son président. Plus tard, en 1978, il participe également à la création de la Coopérative Brésilienne de Cinéma, sous la présidence de Nelson Pereira dos Santos, une tentative des cinéastes de s'insérer dans le champ de l'exploitation³²².

En 1976, Hirszman produit lui-même deux autres courts-métrages documentaires en cinéma direct sur les chants de travail (*Cantos de trabalho - Cana de Açúcar* et *Cantos de trabalho – Cacau*), et en tourne un troisième sur une forme particulière de samba, *Partido Alto* (1976-1982), financé par le Ministère de l'Éducation et Culture. Toujours en 1976, il accepte une commande de la télévision italienne RAI, pour un film sur l'histoire du Brésil. À l'origine, l'invitation avait été faite à Carlos Diegues, qui n'a pas pu l'accepter et l'a proposée à Hirszman. Il s'agissait d'un programme sur la culture latino-américaine, dans la série « Inchiesta sulla cultura latinoamericana » (« enquête sur la culture latino-américaine »), où le film sur le Brésil devait être intégré. Hirszman réalise alors *Qu'est que ce que ce pays ? (Que país é esse ?)*, qu'il considérait comme l'un de ses films parmi les plus importants. Il travaille sur ce film en 1976 et en 1977, tourne à Rio, São Paulo et Brasília, passe six mois à Rome en montant ses rushes et plusieurs autres types de sources, parmi lesquels des films d'autres réalisateurs et des documentaires filmés auparavant par lui-même. Ce film ne sera jamais distribué, ni en Italie ni au Brésil, ni jamais restitué à son réalisateur, malgré le contrat entre les deux parties, et sans aucune explication. Il reste introuvable³²³.

Son agence de production obtient la révocation de la faillite en 1977 : « Je pouvais à nouveau, comme personnalité juridique, reprendre mes activités, faire des projets. Je pouvais à nouveau signer des contrats, mais non pas que cela, je pouvais également établir des projets, assumer de

³²¹ Archive Leon Hirszman, sous la garde de Maria Hirszman.

³²² La Coopérative sera fermée en 1988. Sur la Coopérative Brésilienne de Cinéma voir Antonio Carlos (Tunico) Amâncio da Silva, *Cooperativa Brasileira de Cinema, resistência e dispersão*, publié dans Yanet Aguilera; Marina da Costa Campos (dir.) *Imagem, Memória, Resistência*, v.1, São Paulo, Discurso Editorial, 2016, v.1, pp.254–269.

³²³ Le cinéaste aborde ce sujet dans l'entretien à Alex Viany (Alex Viany, *O Processo do cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, pp.304-306). Reinaldo Cardenuto a analysé ce film à partir de la bande son (qui le réalisateur avait conservé pour faire la traduction) et d'autres éléments comme scénario, notes etc. (voir Reinaldo Cardenuto, *O Cinema político de Leon Hirszman (1976-1981) : engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro*, thèse de doctorat, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014).

risques »³²⁴. Il commence alors à travailler sur le projet du film *Ils ne portent pas smoking* (*Eles não usam black-tie*, 1981), un long métrage de fiction, d'après la pièce homonyme écrite en 1955 par son ami Gianfrancesco Guarnieri. Cette pièce, que le jeune Hirszman avait vue et revue à Rio de Janeiro en 1958, est à l'origine de sa rencontre avec le groupe du Théâtre de Arena, puis la création du CPC, comme nous l'avons indiqué plus haut. Elle avait été interdite par la censure en 1969 et libérée en 1977. La pièce s'organise autour d'une grève ouvrière à partir de laquelle se construisent les positions des personnages – les ouvriers et leur famille - et les conflits entre eux. Le cinéaste déménage en 1979 à São Paulo pour travailler sur le scénario avec Guarnieri. Ils devaient étudier le milieu ouvrier actuel. En arrivant à São Paulo, Hirszman est surpris par le début des grandes grèves ouvrières qui s'organisent dans la zone industrielle de São Paulo, la région de l'ABC. Ainsi en 1979, le cinéaste plonge dans un projet documentaire, en 16mm, financé en régime coopératif, sur la grève ouvrière de l'ABC pauliste : *l'ABC da greve* (*ABC de la grève*, 1979-1990), que nous avons abordé dans l'introduction de cette thèse.

La rencontre du cinéma de Hirszman avec le mouvement ouvrier en tant que tel date donc de l'année où le gouvernement militaire signe la loi d'amnistie (28 août 1979), sous la pression sociale de plus en plus forte pour le retour à la démocratie. *ABC da greve* est un film d'intervention politique, tourné en contact continu avec les ouvriers, avec lesquels Hirszman revient alors des années plus tard dans un autre contexte et avec plus d'expérience, sur les projets interrompus par le coup d'État.

Hirszman ne vivra hélas pas beaucoup plus de temps. Dans les années 1980, il subit les difficultés d'une maladie à l'époque encore entourée de préjugés et disparaît victime du sida en 1987, peu avant d'atteindre ses 50 ans. Mais il a encore réalisé quelques grands films, dans le terrain de la fiction et du documentaire. *ABC da greve* n'a été finalisé qu'en 1990, après la disparition du cinéaste, mais il a joué un rôle fondamental comme terrain de recherche pour *Eles não usam black-tie*, qui est distribué en 1981 et gagnera plusieurs prix, parmi lesquels le Prix spécial du Jury du Festival de Venise. C'est un grand succès public et critique. Le film a été co-produit et distribué par la Embrafilme. Mais il faut dire qu'il y avait encore beaucoup de résistance envers le nom et la personne de Leon Hirszman. Celso Amorim, directeur-général de l'Embrafilme entre 1979 et 1982, en témoigne :

³²⁴ Entretien de Leon Hirszman dans Alex Viany, *O Processo do cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p.306.

« Je payerais plus tard un prix très haut pour avoir soutenu [la production de] *Eles não usam black-tie*, avec les redéfinitions des valeurs et les délais dépassés. Dans ces années-là de l'ouverture [politique] du [Président João Baptista] Figueiredo et du Rio Centro, il n'y a pas manqué de voix pour accuser l'Embrafilme et son directeur-général de favoriser un cinéaste communiste ». ³²⁵

Après *Eles não usam black-tie*, Hirszman se consacre à la réalisation de ceux qui seront ses derniers films : les trois épisodes de la série *Imagens do inconsciente* (1983-1986), documentaires autour des travaux picturaux des patients de la docteure Nise da Silveira, dans un hôpital psychiatrique de Rio de Janeiro, que nous avons évoqué dans l'introduction de cette thèse. C'était une idée très ancienne, née en 1968, quand le cinéaste fait la connaissance la connaissance de la docteure ³²⁶. Il a encore tourné du matériel pour un film sur la docteure Nise da Silveira, *A emoção de lidar ou O egresso* (1986-), qui restera interrompu par sa mort. Il avait tourné également, en 1984, avec son ami Paulo César Saraceni, un documentaire autour d'un festival des grands noms de la musique brésilienne en Italie, *Bahia de toutes les sambas* (*Bahia de todos os sambas*) qui, par manque de ressources, ne sera monté qu'en 1996, par Saraceni seul.

Dans cette filmographie aussi riche et variée que cohérente, nous allons nous concentrer sur la période qui coïncide avec les années les plus dures de la dictature, qui a été également la plus difficile pour le cinéaste. Dans cette période, comprise entre les années où s'interrompt le ciné-activisme du jeune Hirszman, avec *Pedreira de São Diogo* et *Maioria absoluta*, et celle où il reprend celui-ci à côté des syndicats des ouvriers à São Paulo en 1979, nous allons examiner particulièrement les documentaires de court-métrage sur la musique des milieux populaires. Ceux-ci l'amènent à la rencontre du peuple brésilien, dont il avait découvert la parole en tournant *Maioria absoluta*.

³²⁵ Celso Amorim, *A paixão bem temperada: Leon Hirszman era todo tolerância, apesar de firme em suas convicções*, *Jornal do Brasil*, 27 septembre 1987.

³²⁶ Leon Hirszman, texte reproduit sur la couverture des DVD édités par l'Institut Moreira Salles, Rio de Janeiro.

CHAPITRE 2 – NELSON CAVAQUINHO, LE POÈTE DU *MORRO*

La rencontre avec la *samba* au CPC et au Zicartola

Leon Hirszman a grandi à proximité d'un lieu mythique de l'histoire de la *samba*, le quartier de Vila Isabel, dans la région de Tijuca, zone nord de Rio de Janeiro. Sa sœur, Anita Hirszman, se rappelle : « Nous étions élevés au pied du *morro*. Nous fréquentions Vila Isabel ; plus tard nous avons une table réservée pour nous à [l'*Escola de samba*³²⁷ du] Salgueiro, qui était à Tijuca. »³²⁸ Mais si Hirszman a grandi proche de la *samba*, ses films sur ce sujet s'inscrivent plutôt dans le contexte des manifestations culturelles et politiques auxquelles il a participé dans les années 1960. Dans un entretien à Alex Viany, Hirszman parle de son film sur le sambiste Nelson Cavaquinho, réalisé à la suite de *Garota de Ipanema*, déjà sous l'AI-5³²⁹ proclamé par la dictature, fin 1968 :

« C'est alors que sont intervenues ces manifestations à Rio de Janeiro [contre la dictature] – cinquante mille, cent mille personnes – dans un cadre de crise politique et cela culmina par l'Acte Institutionnel numéro 5, la junte militaire prend le pouvoir et promeut une persécution barbare, la censure complète des institutions de l'information et de l'art, de la production artistique, de manière générale. Et une insécurité absolue du citoyen, aucune protection de sa maison, de sa famille. Une persécution totale envers tous et n'importe quelle personne qui pensait librement. Dans ce contexte, faire du cinéma ou quelque chose comme ça... Pour moi, à un moment j'en suis arrivé à penser ne plus rien faire de tout. J'ai commencé à étudier l'allemand... Avant cela, j'ai fait deux documentaires, deux films que je trouve importants. L'un est *Nelson Cavaquinho*. J'avais montré une face [de la culture brésilienne, de la société], celle de la zone sud, avec *Garota de Ipanema* (1967), et je voulais montrer une face du peuple, de la zone nord. Je veux dire une manifestation non pas élaborée comme la *bossa nova*, qui est une expression sophistiquée de certains groupes de la zone sud. Je voulais témoigner d'une création musicale originale mais d'un autre caractère. Faire *Nelson Cavaquinho* a été très

³²⁷ Les *Escolas de Samba* (écoles de *samba*) cariocas sont des groupes formés par les communautés des quartiers de la zone nord de Rio de Janeiro pour défiler au carnaval. Ce sont les images de ces groupes qui sont diffusées par les médias. Parmi les plus célèbres on peut citer la Mangueira, la Portela, la Beija-Flor, le Salgueiro etc.

³²⁸ Helena Salem, *Leon Hirszman, o navegador de estrelas*, Rio de Janeiro, Rocco, 1997, p. 34.

³²⁹ L'Acte Institutionnel numéro 5 est un décret proclamé par le gouvernement du Général Costa e Silva le 13 décembre 1968. Il restreint les garanties constitutionnelles, multiplie les « cassations » de mandats et de droits civiques. Il est suivi d'une répression systématique des opposants avec arrestations arbitraires, tortures et assassinats.

important, pour moi, dans ce cadre post AI-5. Cela a été une manière de protester et de révéler le peuple, de donner de la force à cette chose-là qui, juste à la suite [du coup d'État] de 1964, est arrivée là-bas au Zicartola, avec Sérgio Cabral³³⁰ et Albino Pinheiro³³¹, avec le propre Cartola, ce qu'ils ont réussi à faire dans ce bar : réunir un tas de gens importants dont les voix étaient totalement étouffées dans les *Escolas de Samba*. Des compositeurs géniaux comme Cartola, Nelson Cavaquinho et Ismael Silva s'y retrouvaient toutes les nuits. »³³²

Zicartola, mot formé à partir du nom du sambiste Cartola et de celui de sa femme Zica, est le nom d'un ancien bistrot au centre-ville de Rio. Il surgit comme un prolongement des réunions d'amis bien arrosées qui avaient lieu chez Cartola auparavant, au tout début des années 1960, autour de la *samba*. Certains journalistes, Sérgio Cabral, Sérgio Porto, Jota Efegê, entre autres, qui connaissaient le sambiste et ses musiques, y venaient souvent, y amenaient des amis, et les réunions chez Cartola devenaient de plus en plus fréquentées par des gens d'un certain milieu universitaire de la zone sud. L'idée d'ouvrir le bistrot vient de Zica, et il est évident qu'elle n'était réalisable qu'en y associant des habitués bourgeois de ces réunions. Zica était cuisinière et croyait pouvoir ainsi garantir le soutien financier du couple, en situation de pauvreté permanente. Par ailleurs, cela représentait également un espace plus structuré pour recevoir le public qui s'y rassemblait :

« La maison de Cartola a fini par devenir un point de rencontre des gens qui aimaient la *samba*. Il y avait un groupe de vieux amis de Cartola (...) Zica cuisinait, faisait une *feijoada*, nous achetions à boire – ce genre de choses. Et Cartola chantait la *samba* (...) Et d'autres groupes ont commencé à y aller, parmi lesquels il y avait des jeunes entrepreneurs (...) Dans cette rue, après huit heures du soir, il était impossible d'acheter à boire, et quand il n'y avait plus rien à boire chez Cartola, il fallait aussi terminer la réunion. (...) L'idée initiale était d'ouvrir un bistrot où Zica ferait la cuisine et où il y aurait toujours de la bière, un frigo bien fourni et où

³³⁰ Sérgio Cabral Santos, journaliste et critique musical, auteur de plusieurs livres sur la musique populaire brésilienne.

³³¹ Albino Pinheiro a été un animateur culturel, surtout dans le domaine de la musique populaire brésilienne. Il a été le créateur, en 1965, du *bloco carnavalesco* (groupe carnavalesque organisé et costumé) *Banda de Ipanema*, très vigoureux encore aujourd'hui, auquel ont participé (parmi beaucoup d'autres) Alex Viany et Sérgio Cabral, et sur lequel Paulo César Saraceni a fait plus tard le documentaire *Banda de Ipanema – folia de Albino* (2003). Voir Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, en ligne sur <<http://dicionariompb.com.br/bloco-carnavalesco-banda-de-ipanema/dados-artisticos>>.

³³² Entretien de Leon Hirszman, dans Alex Viany, *O Processo do Cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 297-298.

l'on pourrait rester en écoutant de la *samba*, en discutant, en mangeant les petits plats de Zica, sans se préoccuper d'avoir fini la bière. Ce bistrot est devenu le Zicartola »³³³.

Carlos Diegues, qui se souvient du Zicartola « toujours comble », a connu le sambiste à l'époque de ces réunions avant l'ouverture du restaurant, au moment où il préparait le tournage de son film *Ganga Zumba* (1963) :

« À cette époque, j'ai commencé à fréquenter la maison de Cartola, le sambiste, poète et prince de [l'*Escola de samba*] Mangueira ; ceux qui m'y ont amené était Nuno Veloso et Luiz Fernando Goulart, qui travaillait comme assistant de réalisation pour *Ganga Zumba*. Chez Cartola, passaient toujours Zé Ketí, Elton Medeiros, Nelson Cavaquinho, Carlos Cachça, Nelson Sargento, la fine fleur de la *samba*. Quand on parlait du film qu'on préparait, Cartola s'enthousiasmait pour le projet, une action importante "pour sortir Zumbi³³⁴ de la clandestinité historique". En général, c'était le vendredi que je lui rendais visite, le jour où on servait la célèbre *feijoada* de Madame Zica, la femme du compositeur. »³³⁵

Carlos Diegues se souvient qu'à cette époque Cartola était au chômage, avec des difficultés financières, et qu'il l'a alors embauché pour jouer un petit rôle créé pour lui dans *Ganga Zumba*, et Madame Zica comme cuisinière de l'équipe. Pendant les soirées arrosées au village où on tournait le film, Diegues et Cartola ont composé ensemble une valse, *Canção da saudade*³³⁶, fixant ainsi pour la postérité la collaboration entre les deux artistes dans la musique comme au cinéma.

Dans cette même période où les réunions chez Cartola attiraient une certaine fréquentation venue de la zone sud, des artistes liés au Centre Populaire de Culture (CPC) s'intéressaient de plus en plus à la musique brésilienne de racines populaires et aux sambistes du *morro*. Un an avant l'ouverture du Zicartola, l'édition du 17 octobre 1962 du périodique des étudiants *O Metropolitano* annonçait la programmation musicale du CPC pour le mois de janvier de l'année

³³³ Sérgio Cabral dans Maurício Barros de Castro, *Zicartola, política e samba na casa de Cartola e Dona Zica*, 2^a edição, Rio de Janeiro, Azougue editorial, 2013, p. 85.

³³⁴ Zumbi est un personnage historique célèbre, connu comme leader du Quilombo de Palmares, une communauté d'esclaves en fuite, qui a pu réunir plus de 20 000 habitants, puis détruite par l'armée coloniale à la fin du XVII^e siècle. Zumbi et Palmares sont devenus des symboles de la résistance noire.

³³⁵ Carlos Diegues, *Vida de cinema, antes, durante e depois do Cinema novo*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2014, p. 159.

³³⁶ Carlos Diegues, *Vida de cinema, antes, durante e depois do Cinema novo*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2014, p. 160.

suivante, en témoignant d'un rapprochement entre les étudiants et artistes de l'élite culturelle de Rio et les musiciens des *morros* cariocas. Dans la programmation étaient prévues des présentations « des grands sambistes brésiliens Ismael Silva, Zé Kéti, Nelson Cavaquinho, Cartola et d'autres noms de la *samba* authentique, marginalisés par la machine commerciale » et une « avant-première des défilés des cinq principales *Escolas de samba* » de Rio. La programmation annoncée prévoyait également, à côté des sambistes, des présentations de « musique d'avant-garde », avec les vedettes de la *bossa nova* tels que Vinícius de Moraes, Tom Jobim, João Gilberto, Carlos Lyra et d'autres³³⁷.

En décembre 1962, le CPC organisait, avec grand succès, la Première Nuit de Musique Populaire, au théâtre municipal de Rio de Janeiro, présentée par Sérgio Cabral et Sérgio Porto (des journalistes habitués des réunions chez Cartola), avec des musiciens de la *bossa nova* et plusieurs *sambistes*, parmi lesquels Cartola, Zé Kéti et Nelson Cavaquinho. En février 1963 puis en septembre de la même année, le CPC réalise, avec une énorme audience, les II^e et le III^e Festivals de Culture Populaire. Le premier a lieu au Syndicat des ouvriers métallurgiques et le deuxième au siège de la UNE (l'Union Nationale des Étudiants), et les *sambistes* se présentent à nouveau, aux côtés de musiciens de *bossa nova* et de chanteurs populaires d'autres régions du pays.³³⁸

La *samba* avait déjà acquis, bien avant les années 1960, un statut de musique nationale, avec la popularisation de la radio. Mais elle y subissait une espèce de filtrage, avec la réélaboration des arrangements et les interprétations des chanteurs professionnels, en s'éloignant relativement de ses formes originales et des *sambistes* « de souche », le milieu des pauvres et des Noirs. La *samba* étant un produit de la culture des classes populaires, les *sambistes* alors sans accès direct aux circuits commerciaux de la culture étaient recherchés par des producteurs ou musiciens professionnels qui leur achetaient leurs *sambas* et en tiraient profit commercialement. Il était même très fréquent qu'il y ait des vols des compositions musicales des *sambistes*.

Le film de Nelson Pereira dos Santos, sorti en 1957, quelques années avant la période que l'on aborde ici, *Rio, zona norte*, en donne un exemple. C'est une fiction d'après la vie du *sambiste*

³³⁷ “Em construção o teatro do CPC”, *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 17 oct. 1962.

³³⁸ Voir le “Relatório do Centro Popular de Cultura”, dans Jalusa Barcellos, *CPC da UNE, uma história de paixão e consciência*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999, p. 451-454 ; et Miliandre Garcia, *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*, São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 80-85.

Zé Keti, qui raconte une histoire créée justement autour de faits de ce genre : le sambiste « Espírito », très doué et apprécié dans sa communauté où il chante ses *sambas* avec beaucoup de succès, rêve de rendre célèbres ses compositions grâce à la voix d'une grande chanteuse à travers la radio, et de pouvoir ainsi vivre de sa musique. Au même moment, il est harcelé d'un côté, par un producteur de radio, qui essaye de le tromper et de lui voler ses *sambas*, et d'un autre côté, par un compositeur classique raté, qui songe à co-signer ses *sambas*. À la fin, le sambiste, qui tout au long de l'histoire enchaîne les malheurs dus aux conditions sociales de grande misère dans lesquelles lui et sa communauté vivent, tombe d'un train et meurt dans l'anonymat.

Ce processus particulier d'exploitation sociale dénote également un certain rejet des cultures des classes populaires, dont les manifestations seront en fait acceptées dans les milieux sociaux plus élevés dans la mesure où elles seront réélaborées selon les références de la culture dominante.

Au début des années 1960, des mouvements culturels de gauche, formés par une élite universitaire, vont inverser cette équation, avec une série d'actions, comme les présentations organisées par le CPC, citées ci-dessus et d'autres initiatives d'autres groupes et de personnalités. Carlos Lyra, un nom important de la *bossa nova* dès ses débuts en 1959, cofondateur et directeur musical du CPC, dans une discussion publiée dans la presse fin 1963, dénonçait le manque d'espace alloué aux sambistes du *morro* dans l'industrie phonographique et les médias :

« Deux des musiciens brésiliens majeurs de tous les temps qui habitent aujourd'hui à Mangueira, sont Cartola et Nelson Cavaquinho. À Portela, vit encore un compositeur vraiment génial, un de ceux qui interprètent l'âme véritable du peuple en musique. C'est Zé Kéti. Et à l'*Escola de samba* Aprendizes de Lucas, habite Élton Medeiros, un tout jeune garçon qui a déjà composé quelques-unes des meilleures *sambas* que je connais. Ce sont eux les musiciens qui comptent au Brésil »³³⁹.

À propos des présentations musicales organisées avec ces sambistes par le CPC, Lyra explique plus tard :

³³⁹ « Conversa com Carlos Lyra », *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1^{er} déc. 1963.

« Le plus important pour moi était de faire connaître à la classe moyenne des compositeurs comme João do Vale, Cartola, Nelson Cavaquinho, Zé Kéti. À cette époque, un de mes objectifs pour enrichir ma musique était de faire des recherches sur les racines de la musique populaire. C'était chercher dans ces racines tous les éléments qui pouvaient nous enrichir, encore plus, musicalement. »³⁴⁰

Ces compositeurs n'étaient pas exactement totalement inconnus, tout comme l'intérêt des artistes dits « cultivés » pour la musique du peuple était un phénomène déjà observé auparavant. Mais c'est un fait que les rapprochements entre les artistes et les universitaires de gauche et les sambistes du *morro* dans les années 1960 ont redonné de la valeur à la samba et ont fait sortir de l'ombre plusieurs musiciens des milieux populaires, méconnus à l'époque. Ils ont ainsi stimulé la reconnaissance de la valeur artistique de ces musiciens et ont produit des collaborations entre les artistes des deux milieux qui ont marqué la culture brésilienne en général.³⁴¹

Le Zicartola a été ouvert en septembre 1963 (et fermé en 1965). Zica y préparait alors ses petits plats familiaux pendant que Cartola organisait avec ses amis des *rodas de samba* – des rencontres de sambistes qui jouaient ensemble de façon informelle, amicale, en accueillant les musiciens qui débarquaient à l'improviste, et ceux qui avaient l'habitude de venir chez lui auparavant. Le Zicartola atteint un niveau de fréquentation inattendu et devient un endroit privilégié de rencontre des étudiants, des intellectuels et des artistes de gauche, venus de la zone sud, et de ceux-ci avec les sambistes des *morros*. Spécialement après le coup d'État, quand le siège de l'Union Nationale des Étudiants (UNE) a été incendié. Le sambiste Elton Medeiros rappelle les fois où Vianinha montait sur la table pour improviser des discours contre la dictature. Sérgio Cabral raconte que les soupçons des habitués du bistrot d'être espionnés se sont confirmés plus tard, quand il a découvert dans les archives de la répression, des fiches contre lui autour des « discours subversifs » faits au Zicartola. Les soirées au Zicartola ont inspiré la création du célèbre *Show Opinião*, un spectacle musical écrit par Vianinha, Paulo Pontes et Armando Costa, prolongeant ainsi les activités organisées auparavant au CPC.³⁴²

³⁴⁰ Entretien de Carlos Lyra dans Jalusa Barcellos, *CPC da UNE, uma história de paixão e consciência*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994, p. 99.

³⁴¹ Sur la popularisation de la samba au long de la première décennie du XX^e siècle au Brésil, voir Hermano Viana, *O mistério do samba*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar/Editora UFRJ, 2002. Sur l'évolution de la musique brésilienne de la période pré-bossa nova jusqu'aux années 1970, voir Marcos Napolitano, *Seguindo a canção : engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*, São Paulo, Anablume/Fapesp, 2001.

³⁴² Maurício Barros de Castro, *Zicartola, política e samba na casa de Cartola e Dona Zica*, 2^a edição, Rio de Janeiro, Azougue editorial, 2013.

Le *Show Opinião*, lancé en décembre 1964, a eu un énorme succès et est resté plusieurs mois à l'affiche à Rio de Janeiro, puis à São Paulo (où il a été partiellement censuré), devenant une référence de l'art engagé à l'époque. Le dramaturge Dias Gomes a écrit dans un article publié en 1968 que le public du *Show Opinião* « sortait du théâtre avec le sentiment d'avoir participé à un acte contre le gouvernement »³⁴³. Le spectacle réunissait Nara Leão, Zé Kéti et João do Vale : une chanteuse de *bossa nova*, un sambiste du *morro* et un chanteur immigré du Nordeste, qui se réunissaient souvent dans les *rodas de samba* du Zicartola. Les trois personnages racontaient leurs propres histoires, sous forme de texte parlé et de chansons, des compositions de Zé Kéti, João do Vale et d'autres musiciens, principalement des compositeurs de *samba* et de *bossa nova* qui fréquentaient également le bistrot légendaire. Le groupe qui a organisé le spectacle a ensuite fondé le Groupe Opinião et le Théâtre Opinião. Le spectacle a été enregistré et lancé en disque, par la firme Philips, en 1965.

Des soirées au Zicartola est sorti également le spectacle *Rosa de Ouro* (*Rose d'or*), lancé en 1965 et organisé par le producteur musical et musicien Hermínio Bello de Carvalho. Dans ce spectacle, les sambistes jouaient et chantaient des *sambas* et des *choros* et narraient l'histoire de la *samba*. *Rosa de Ouro* est devenu lui aussi un énorme succès, restant à l'affiche pendant des mois à Rio de Janeiro, puis dans d'autres villes. Il est enregistré et lancé en disque par la firme Odeon la même année.

C'est encore au Zicartola que Zé Kéti a réuni les sambistes pour former l'ensemble musical *A Voz do Morro* (La voix du *morro*), qui a enregistré son premier album, nommé *Roda de Samba*, en 1965, puis deux autres, *Roda de Samba 2* et *Os Sambistas*, en 1966 et 1967, toujours par la société Musidisc, où ils interprètent eux-même leurs compositions. On assiste à partir de ces années à un mouvement d'ouverture de l'industrie phonographique aux sambistes du *morro*, et d'autres initiatives autour de la *samba*, comme la fondation, en 1966, de la *Banda de Ipanema*, bloc de carnaval du quartier d'Ipanema, à Rio, sur lequel Paulo Cesar Saraceni fera un documentaire des années plus tard, en 2003.³⁴⁴

³⁴³ Dias Gomes, « O engajamento é uma prática de liberdade », *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial n° 2, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, p. 7, cité dans Fernanda Paranhos Mendes Rodrigues, *Um show de opinião, história e teatro no Brasil republicano*, Mestrado, Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010, p. 17.

³⁴⁴ Il faut souligner toutefois que cette « explosion » de ces sambistes est relative. Leur diffusion reste limitée dans la société brésilienne. Les disques lancés à l'époque sont en général devenus rares.

Le mouvement du CPC envers les sambistes du *morro*, qui a donné lieu à des représentations musicales en 1962 et 1963, fait partie d'un ensemble d'expériences diverses de rapprochement avec les classes populaires, marquant la courte existence de l'association et la trajectoire des divers artistes qui y ont participé. Ce rapprochement se prolonge dans le développement des activités et de l'œuvre de quelques-uns d'entre eux, au-delà de la destruction de l'association après le coup d'État – par exemple avec les représentations du *Show Opinião (Spectacle Opinion)*³⁴⁵, comme on l'a indiqué ci-dessus. Le cinéma de Leon Hirszman en est un exemple très fort. Avant de tourner *ABC da Greve (1979)*³⁴⁶, film qui marque une évidente reprise des projets interrompus par le coup d'État, ses documentaires sur la *samba*, et également sur les chants de travail, s'inscrivent dans cette expérience. Tel est le cas de *Nelson Cavaquinho* que nous allons maintenant analyser.

Nelson Cavaquinho, le poète du *morro*

Nelson Cavaquinho (1910 ou 1911-1986) est l'un des grands noms de la *samba* brésilienne, compositeur, joueur de guitare et de *cavaquinho*³⁴⁷ – d'où son surnom. Fils d'une mère lavandière, d'un père policier et membre de la fanfare de la police, originaire des milieux populaires de Rio de Janeiro, foyers de la *samba*, il apprend à jouer de la musique avec son entourage, à qui il empruntait le *cavaquinho* pour le pratiquer. Pour gagner sa vie, il a travaillé comme électricien, maçon, soldat de la police militaire. Il a vécu dans divers quartiers populaires, principalement de la zone nord de Rio où il est né, parmi lesquels le *morro* de Mangueira, où il déménage dans les années 1950, après avoir rencontré celui qui allait devenir son grand ami, Cartola, le fondateur de la célèbre *Escola de samba* Mangueira. Depuis 1939, quelques-unes de ses compositions ont été enregistrées par des chanteurs professionnels, mais ce n'est qu'en 1966 que sort un album entièrement composé de ses *sambas*, interprétées par la chanteuse Thelma Soares, avec trois compositions chantées par lui-même : le 33 tours *Thelma Canta Nelson Cavaquinho*, édité par CBS. Puis, en 1968, il participe avec Cartola et d'autres sambistes à l'album collectif en hommage aux 70 ans de Cartola, en chantant et jouant

³⁴⁵ *Opinion* est le titre d'une chanson à l'origine du spectacle musical.

³⁴⁶ *ABC da Greve* tourné et monté par Léon Hirszman en 1979 est un documentaire réalisé lors du grand mouvement de grèves dans l'industrie automobile dans les trois villes industrielles situées dans la périphérie de Sao Paulo, ou grand ABC : Sao Andre, Sao Bernardo do Campo et Sao Caetano do Sul (ABC pour Andre, Bernardo et Caetano). Luis Ignacio da Silva (Lula) était l'un des leaders syndicaux de ces grèves.

³⁴⁷ Le *cavaquinho* est un instrument à cordes en forme de petite guitare, très utilisé dans la *samba* et le *choro*.

quelques-unes de ses compositions : c'est le 33 tours *Fala Mangueira*, édité par la firme Odeon. Ce n'est qu'en 1970 que Nelson Cavaquinho lance son premier album, sur lequel il interprète lui-même ses compositions : *Nelson Cavaquinho, Depoimento do poeta (Témoignage du poète)*, édité par le Selo Castelinho. Ensuite, le sambiste a encore enregistré une dizaine d'albums, seul ou collectifs, avec ses compositions et aussi des témoignages³⁴⁸.

Nelson Cavaquinho, le film, est un portrait du musicien. Il y parle de sa vie, de sa musique, chante devant la caméra, et est filmé chez lui ou dans des endroits qu'il fréquente, le bar des environs, le siège de l'*Escola de samba* Mangueira, et dans la rue.



³⁴⁸ Des données bibliographiques et de l'œuvre de Nelson Cavaquinho sont réunies dans le *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, disponible en ligne sur <<http://dicionariompb.com.br/>>. Plusieurs de ses disques et sambas sont également disponibles en ligne sur la plateforme Youtube.

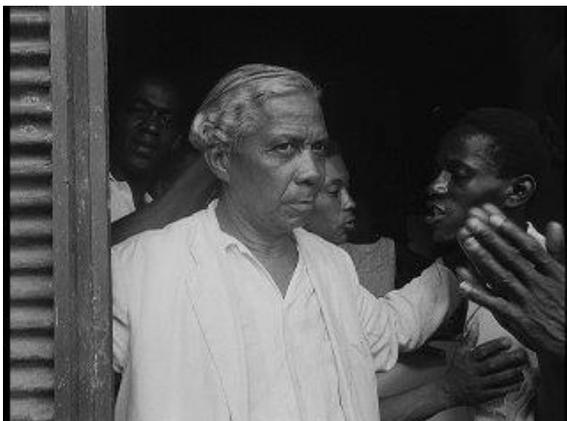


Le film est tourné en son direct. Puis le montage alterne des plans où la synchronie son-image est maintenue et d'autres où les matériaux sonores et visuels sont réorganisés sans reprendre le synchronisme du tournage. La présence de l'équipe de tournage s'affiche de façon concrète à l'image, par un micro, plusieurs fois cadré dans des plans fixes longs, et, de façon plus discrète, par la figure du réalisateur filmée à côté de Nelson Cavaquinho dans une séquence en caméra portée lors d'un déjeuner à Mangueira. Par contre, aucune interférence de l'équipe de tournage ou de voix en *off* ou d'autres matériaux sonores ne se font entendre dans la bande-son du film.

La bande-son est presque entièrement occupée par la voix du sambiste et sa guitare – hormis les bruits de fond : les voix des voisins, des enfants, au loin. On note, à plusieurs reprises, la superposition de deux morceaux de la bande-son – une piste où le personnage parle, superposée à une autre où le personnage chante : ainsi, quelquefois, alors que Nelson Cavaquinho parle on l'entend aussi chanter accompagné de sa guitare en fond sonore, dans une sorte de redoublement de la voix du sambiste qui donc à la fois chante et parle.

En regardant le film dans le contexte de l'histoire de la *samba* et des sambistes, ces choix de la bande-son sont une réponse à l'absence quasi totale de la voix (et de la guitare) de Nelson

Cavaquinho dans l'industrie phonographique – et aussi dans d'autres moyens de diffusion publique de la musique, comme la radio ou les lieux de spectacles –, encore au moment où le film a été réalisé. Cela n'était pas une exception, comme on l'a vu ci-dessus : plusieurs sambistes sont ainsi restés dans l'ombre, invisibles et surtout refusés comme interprètes de leurs propres compositions. Par ailleurs, dans le contexte interne du film, la présence – exclusive, permanente et même plusieurs fois double – de la voix de Nelson Cavaquinho rend très éloquent le seul moment de silence de la bande-son. On y reviendra.





La composition des plans comporte des éléments récurrents. La présence d'amis, de voisins, d'enfants à côté du sambiste est fréquente. Également, pratiquement tous les plans cadrent des portes et des fenêtres, ce qui souligne l'opposition entre l'intérieur de la maison et l'extérieur. Mais cela accentue aussi une relation de contiguïté entre ces deux espaces. Nelson Cavaquinho parle face à la caméra dans sa maison, juste à côté de la porte ouverte. Il est cadré au seuil de la porte du bar. Les voisins sont souvent à l'extérieur, penchés sur le rebord de la fenêtre, vers l'intérieur. Les enfants s'accumulent au seuil de la porte et se retournent vers l'intérieur, et aussi bien vers l'extérieur. Le sambiste marche dans une rue, s'arrête devant une porte ouverte et se penche vers l'intérieur pour parler à une voisine qui est dans la maison. Finalement, nous sommes toujours à l'intérieur en voyant l'extérieur, et depuis l'extérieur regardant vers l'intérieur, et enfin au seuil entre l'intérieur et l'extérieur. L'utilisation de la lumière naturelle accentue l'opposition entre le dedans et le dehors mais aussi la contiguïté entre eux, en créant toutes sortes de nuances, la lumière de l'extérieur envahissant les espaces intérieurs, ou l'ombre intérieure se projetant sur les personnages au seuil de la porte ou de la fenêtre. Le relief de ces aspects dans la composition des plans rappelle alors également les dimensions interne et externe, lumineuses et sombres de l'homme, son intimité, sa vie personnelle, d'un côté, et son expression artistique, de l'autre. Mais aussi l'ouverture d'une dimension à l'autre, le flux entre elles.

Au début du film, les tout premiers mots de Nelson Cavaquinho évoquent cette circulation, en rappelant toutefois que les rapports entre vie et œuvre sont toujours complexes :

« Je suis né en 1910 et depuis cela, j'ai déjà vécu tellement de choses tristes... et je ne sais pas si c'est... si cette musique que je fais est... je ne sais pas si elle sera vraiment dans... c'est dans ma souffrance oui, parce que... ma musique est un peu... ma musique est triste, n'est-ce pas ? ... Mais j'aime bien bavarder avec mes amis, ces choses, jouer, parce que la tristesse... que dans les musiques, tu sais ? »

Les moments parlés ne sont ni nombreux ni longs. Cependant, dans les treize minutes approximatifs du film, le réalisateur a placé dix *sambas* de Cavaquinho – qui, grâce au dispositif de superposition de morceaux sur la bande-son, se déroulent, presque tous, dans leur intégralité. Il y a le cas où les textes des *sambas* chantées par Cavaquinho acquièrent la valeur de témoignage de sa vie – c'est le sambiste lui-même qui le dit, en racontant ainsi un épisode de sa vie en même temps qu'il explique l'un des genres nés de son œuvre, la *samba*-chronique :

« Ce sont des choses par lesquelles je suis passé dans ma vie, n'est-ce pas ? Comme cette *samba* que j'ai composée qui s'appelle *Dona Carola* (...) : Je suis sorti du lit sans pouvoir le faire / Jusqu'ici personne n'est venu me voir / j'étais traité comme un ami quand j'avais de l'argent / maintenant, je n'ai plus aucun copain / ils me fuient désormais mais ne t'en fais pas / ami, ce n'est que pour profiter de mon capital / Sans l'aide de Madame Auguste et de Madame Carola / je ne serais sorti de l'hôpital qu'en pyjama » (*Dona Carola*, Nelson Cavaquinho, Nourival Bahia et Walto Feitosa Santos – en français : *Madame Carola*).

Souvent la *samba* est pour le sambiste un moyen de témoigner de sa vision personnelle du monde, sa conception éthique. Par exemple, pour Cavaquinho, sa composition nommée *Caridade* (*Charité*) « est la *samba* la plus sincère que j'ai jamais faite ». Celle-ci accompagne en *off* les images du déjeuner festif à Mangueira, au milieu du film :

« Je ne sais pas refuser l'aumône à qui demande la charité / Je compatis toujours envers ceux qui sont dans la nécessité / malgré l'ingratitude qui parfois peut m'arriver / si quelqu'un demande du pain, je ne manquerai pas de le lui donner / Faire du bien, je n'ai jamais su l'éviter / parce que demain je peux en avoir besoin » (*Caridade*, Nelson Cavaquinho et Hermínio do Vale)

Le cas de la *samba Pimpolho moderno* (*Gamin moderne*, Nelson Cavaquinho et Gerson Argolo Filho) est différent. Là, c'est l'articulation entre la chanson et la mise en scène qui propose une description du sambiste et de sa vie – mais la représentation est de nature burlesque. Dans la chanson, le sambiste décrit son fils cadet, en soulignant sa ressemblance avec le père :

« De mes enfants, le petit cadet, c'est une affaire / Il est malin, il est coquin, comme son père / il a déjà un œil sur la fillette du voisin / il me semble que cela ne va pas prendre un bon chemin (...) Si j'entre chez le barbier, il désire se raser / Il dit soutenir le Vasco³⁴⁹ et même le cigare, il veut fumer / Il dit bonjour à tout le monde, la guitare il adore / Maintenant il est sûr de beaucoup plaire à Léonore. »

³⁴⁹ Équipe de football Regatas Vasco de Gama de Rio de Janeiro.



La chanson est elle-même comique, pleine d'humour, dans un registre auto-ironique. Pendant qu'à l'image, se déroule une scène tournée dans le salon de Cavaquinho, où celui-ci boit et plaisante avec ses enfants devant la caméra, comme dans une pantomime burlesque. Le montage son-image, la *samba* à la bande-son avec la mise en scène de Cavaquinho et sa famille à l'image, produit une relation d'auto-référence, métalinguistique, une mise en abyme, qui souligne la dimension de la représentation tant dans la *samba* que dans le film. D'ailleurs cette scène fait écho au monde du carnaval, propre aux sambistes de manière générale, et spécialement présent dans le film dès son ouverture avec le thème carnavalesque chanté dans

la *samba* citant la fête et ses personnages : *La Dame aux camélias*, les clowns et les Pierrots³⁵⁰ (*Risos e lágrimas*, Nelson Cavaquinho, José Ribeiro de Souza et Rubem Brandão).

Les relations entre les images et les sons

Les rapports entre les images et les sons sont quelquefois complémentaires et quelquefois contradictoires. Comme peuvent l'être ce que le sambiste dit et ce qu'il chante ; en général les éléments d'image et de son sont articulés en exploitant les échos, les relations de contiguïté, d'analogie, de contradictions, de façon à donner de l'épaisseur au personnage, à son œuvre et aux rapports entre sa vie et son œuvre. Le film tire sa force des choix des éléments qu'il utilise mais également de la façon de les monter.

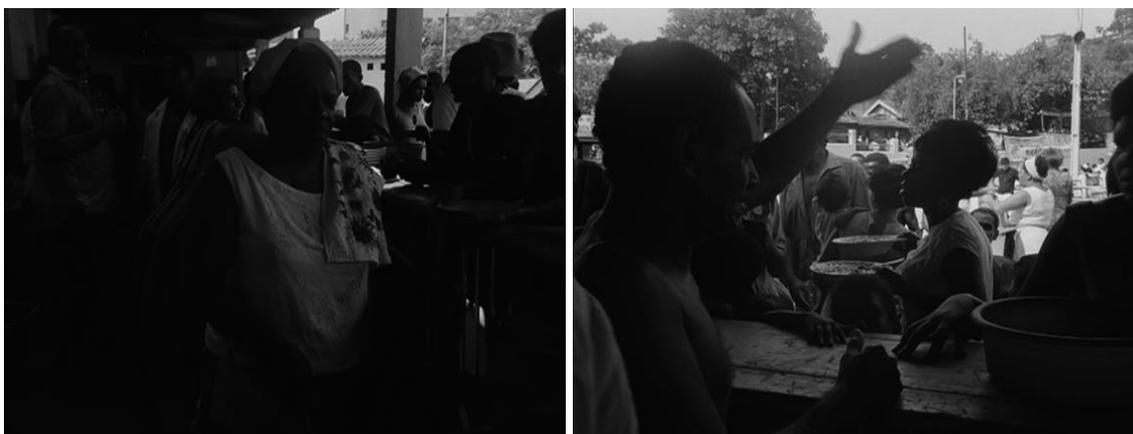
Au début du film, les plans fixes de Nelson Cavaquinho dans le salon de sa maison alternent avec ceux où il est au bar, en transportant le personnage d'un endroit à l'autre dans un mouvement alternatif, faisant revenir les images de Nelson Cavaquinho parfois dans le bar, parfois dans la maison, avec de très petites variations, comme si le personnage était une note musicale dans des accords qui varient, puis reviennent au point initial, tels que les mouvements circulaires de la musique. Dans les cinq premières minutes, ce sont des plans majoritairement fixes, de durée moyenne ou longue (en général entre 20 et 60 secondes). Puis prédominent les mouvements de caméra, d'abord pour suivre le déplacement de Cavaquinho dans la rue, ensuite pour montrer plusieurs de ses voisins et les enfants qui entourent le sambiste dans son salon. Dans la succession des plans, l'échelle, la lumière, le cadrage réorganisent les éléments, parfois en ajoutant ou excluant quelque chose – comme la succession des accords qui réorganise les notes musicales dans les *sambas* que l'on entend.

Un changement plus expressif intervient entre les minutes 8'07'' et 9'42'', avec une séquence en travelling en caméra portée lors d'un déjeuner festif au siège de l'*Escola de samba* de Mangueira, avant de revenir au salon de Nelson Cavaquinho où, à nouveau, il va parler face à la caméra fixe. Comme dans la musique, c'est un deuxième thème que l'on développe avant de revenir au premier. Mais, sans vouloir trouver des correspondances précises entre la structure des *sambas* et celle du film, ce qui est clair, c'est que les plans se succèdent à peu près dans un même rythme, sans pics dramatiques ni apothéoses – et c'est ce qu'on peut aussi dire de la

³⁵⁰ *La Dame aux camélias*, les clowns et les Pierrots sont tous des figures populaires du carnaval. Le texte de la *samba* de Cavaquinho qui ouvre le film les cite.

musique de Cavaquinho, et même de la prosodie de sa parole. Plus encore, dans le montage image-son, les unités de la bande-son, en donnant une continuité à la parole et aux chansons de Cavaquinho, sont souvent plus longues que la durée des plans visuels, et débordent d'un plan à l'autre : il y a des coupes à l'image, les plans changent, mais le discours de Cavaquinho continue, ou bien sa chanson se poursuit. Cela joue également pour l'unité des plans et le maintien d'une même tonalité tout au long du film. Cette dissociation entre des éléments de continuité sonore et de discontinuité visuelle joue un rôle structurel et stylistique dans le montage du film.

La séquence du déjeuner à Mangueira est composée de trois plans, tous les trois en travelling en caméra portée, à peu près de la même durée (26, 37 et 32 secondes respectivement). C'est la première fois que la caméra se détache de Cavaquinho. Comme ceux qui vont à une fête ensemble, mais s'y amusent en toute liberté, la caméra se promène en toute indépendance. Dans le premier plan de la séquence, la caméra passe par l'intérieur d'une cuisine improvisée le long d'un grand comptoir où les invités viennent chercher les plats et les boissons. Puis, dans le deuxième plan de la séquence, dans le sens inverse, elle parcourt le comptoir depuis l'extérieur, où il y a du monde, debout ou assis à des petites tables. D'abord, depuis l'intérieur, au milieu de la foule, on voit le réalisateur au loin, ensuite le sambiste, plus proche. Puis, à la fin du travelling à l'extérieur du comptoir, tous les deux, le réalisateur et le sambiste, sont vus assis à l'une des tables. C'est la seule fois où le réalisateur apparaît dans le film. À la bande-son, la continuation de la parole du sambiste, déjà initiée dans la séquence antérieure, se prolonge ; il parle d'une de ses chansons, puis il la chante.





Au centre-gauche du cadre, Leon Hirszman de profil, debout sous le soleil ; en diagonale, au centre-droit, plus proche, assis, Nelson Cavaquinho.



Déjeuner festif à Mangueira. Dans la photo à droite, Leon Hirszman et Nelson Cavaquinho à la table avec trois autres personnes.



Au troisième et dernier plan de la séquence du déjeuner à Mangueira, la caméra suit une jeune femme qui se déplace à travers la cour, en la fuyant et en se cachant derrière d'autres invités – représentant quelque chose entre le cache-cache des enfants et un jeu sensuel dissimulé en timidité. Ce plan est un geste spontané de la caméra qui s'amuse au milieu de la fête, joue avec les invités. C'est un geste tout à fait gratuit dont le sens littéral demeure, mais qui est en même temps riche de suggestions symboliques. Un petit hommage à l'art gratuit dans l'œuvre d'un cinéaste toujours engagé. Un hommage à l'improvisation dans cette œuvre toujours très construite. Une allusion à l'artiste en quête de sa muse. Une analogie avec les gestes qui animent les formes originales de *rodas de samba*, où ce qui importe est de créer des phrases à l'improviste en défiant les partenaires de répondre, pour le simple plaisir, toujours sensuel, de jouer ensemble et de danser³⁵¹.

Ce geste est encore une forme de danse au son d'une *samba* de Cavaquinho, qui démarre dans la bande-son en même temps que le plan démarre à l'image, en marquant une unité son-image (évidemment postsynchronisée). Dans cette *samba*, texte et musique présentent un certain registre de désaccord : le texte est sombre, la musique est lumineuse, joyeuse, dansante (cela n'est pas un phénomène rare dans les *sambas*). L'image à l'écran s'harmonise plutôt avec la musique, en accentuant le désaccord avec le texte. Pendant qu'à l'image la caméra cherche la jeune femme, et dans un jeu gracieux, discrètement joyeux et sensuel, dans une atmosphère fraîche, de nouveauté, de découverte, dans le texte de la *samba*, au contraire, le poète demande à son ex-amour de partir, et parle de douleur, de dépit, de ressentiment, liés à une union impossible, déjà renvoyée dans le passé :

« Sors ton sourire du chemin / Je veux passer avec ma douleur /
Pour toi, je suis épine maintenant / Épine ne blesse pas la fleur /
Je n'ai eu tort qu'en approchant mon âme de la tienne /
Le soleil ne peut point rester à côté de la lune »

(*A Flor e o espinho*, Nelson Cavaquinho, Guilherme de Brito et Alcides Caminha).

La chanson traverse le changement de plan et se poursuit sans interruption, en musique de fond, dans la séquence suivante, où l'on retrouve Cavaquinho dans le salon de sa maison, parlant puis

³⁵¹ Voir plus loin le chapitre sur *Partido Alto*.

chantant pour la caméra, comme au début du film, conformément à la structure circulaire décrite précédemment. La chanson qui se développe d'un plan à l'autre contribue à l'intégration entre ce nouveau plan et le précédent, pourtant très différent à l'image. Les propos de Cavaquinho se superposent à la chanson *A flor e o espinho* dans ce nouveau plan. Ils donnent une continuité à la relation d'opposition soulignée dans le plan antérieur entre le jeu joyeux de la caméra et le texte amer de cette chanson. Cavaquinho avertit l'équipe qu'il n'est pas en état de se souvenir des choses : il dit ne pas être joyeux comme les autres jours, il avoue sa tristesse à cause de son neveu (il a perdu un neveu pendant le tournage du film), il s'adresse à un ami hors cadre, solidaire dans la souffrance : « (...) il est triste avec moi, il souffre ; mais il sait souffrir, car il a déjà perdu sa vieille à lui ». C'est pourtant d'un ton serein que le sambiste exprime sa souffrance, avec même un peu d'humour, en rappelant le plaisir, bien charnel, de vivre : « Tout le monde est en train de partir ; moi-même j'attends mon tour... Mais je ne vais pas encore (partir), non, j'ai encore du temps pour manger beaucoup de queue de bœuf avec des pommes de terre, quoi ! »



Au plan suivant, toujours dans le salon de sa maison, le sambiste chante une de ses *sambas*, inspirée de l'*Ecclésiaste* :

« De la poussière vous venez puis y retournerez

Dans cette planète tout se défait
(...)
Je me considère riche en étant pauvre
Soyez comme moi qui ai toujours su être noble
Vous avez un cœur en pierre,
De personne n'avez-vous pitié
Vous venez vous aussi de la poussière

Vous vivez comme un gentilhomme
Gardez la richesse,
Car je resterais moi dans la dèche »
(*Revertério*, Nelson Cavaquinho)

À ce moment, et juste avant la séquence finale, intervient une séquence où la caméra portée parcourt la maison de Cavaquinho. Cette séquence rappelle celle du déjeuner à Mangueira sous deux aspects : la caméra se déplace ; elle se détache de la figure du sambiste. Mais aussi par d'autres aspects opposés : là-bas, c'est l'extérieur, avec beaucoup de protagonistes ; ici, c'est l'intérieur de la maison, la solitude ; là-bas, c'est la fête, la joie, l'amusement ; ici, c'est la pauvreté matérielle, la misère. Là-bas, c'est le geste gratuit de la caméra ; ici, c'est le geste engagé.

Cette séquence où la caméra visite la maison de Cavaquinho est faite de deux plans. Le premier est le seul plan silencieux du film. La caméra commence par parcourir les pièces de la maison, elle s'arrête sur une table de nuit couverte d'images et d'objets sacrés³⁵², un vieux matelas par terre, une armoire, le mur, la porte par où elle passe et depuis laquelle elle cadre l'autre chambre qu'on ne voit que partiellement. Entre le cadre de la porte et une armoire, on voit Cavaquinho assis au bord du lit fumer une cigarette ; au fond, la fenêtre ouverte, la lumière extérieure en contre-jour. Le silence est interrompu par une nouvelle *samba* portée par la voix de Cavaquinho. Le deuxième plan commence à l'écoute de la même *samba* qui évolue, pendant que la caméra visite la cuisine, s'arrête sur l'évier, une casserole, une autre à côté, puis traverse la porte, un petit jardin, quelques briques et des morceaux de matériau de construction, deux poules faméliques.

³⁵² Il s'agit d'objets qui représentent le syncrétisme religieux brésilien.

La présence continue de la voix de Cavaquinho dans le film tout entier, même redoublée par la superposition de fragments de la bande sonore, comme on l'a déjà remarqué à plusieurs reprises, rend très éloquent le silence qu'introduit cette séquence. Dans ce plan, seule l'image parle, et l'image exprime ici la voix du réalisateur. Plus encore, ce silence, en 1969, en pleine dictature, juste après le AI-5 décrété fin 1968, constitue une image forte, si l'on peut dire.



Cette séquence, où Hirszman, en montrant les conditions de vie misérables de Cavaquinho, dénonce les contradictions sociales du pays, et renvoie à une séquence de son film de 1964, *Maioria absoluta*, tourné au Nordeste, où la caméra portée parcourait également l'intérieur d'une petite maison au toit en paille et sol en terre³⁵³.

Certes, il y a de nombreuses différences entre les deux films, en commençant par leurs sujets même. *Maioria absoluta* est un film sur le système social inégalitaire brésilien, structuré en deux blocs opposés, deux pôles d'opposition, celui de la représentation de la bourgeoisie et celui de la représentation des ouvriers et paysans, avec plusieurs personnages d'un côté et de

³⁵³ Voir l'analyse et les images de la séquence de *Maioria absoluta* citées ici à la page 126.

l'autre et l'intervention d'une voix *off*. À l'opposé, même si le film situe son personnage socialement, *Nelson Cavaquinho* est le portrait d'un artiste, le film tourne autour d'un seul personnage et de sa production artistique, dans un mouvement circulaire de scènes, avec de petites variations, comme on l'a vu, en le cadrant sous plusieurs angles, en montrant diverses faces de lui-même et de sa musique. En composant le portrait de Cavaquinho, le réalisateur figure aussi un univers social.

Mais le contraste entre les classes sociales (qui, dans *Maioria absoluta*, sont vues l'une à côté de l'autre dans le même film) est ici aussi recherché par Hirszman comme il l'explique en comparant *Nelson Cavaquinho* à son film antérieur, *Garota de Ipanema* (1967) : « J'avais montré une face [de la culture brésilienne, de la société], celle de la zone sud, avec *Garota de Ipanema*, et je voulais montrer une face du peuple, celle de la zone nord [avec *Nelson Cavaquinho*] »³⁵⁴.

Plus encore, l'utilisation des relations d'opposition comme principe même de composition est une démarche initiée avec *Maioria absoluta* que l'on retrouve dans la construction de *Nelson Cavaquinho*, comme nous l'avons déjà remarqué – l'opposition intérieur/extérieur, lumière/ombre, son/image, voix/silence, vie/œuvre, réalité/représentation, gaieté/tristesse, amusement/mélancolie, fête-joie/pauvreté, plaisir des sens/mort, etc. Toutes ces paires d'opposition se multiplient et se déplacent à des niveaux différents de la composition de *Nelson Cavaquinho*.

L'opposition entre le silence dans la séquence que l'on analyse (où la caméra visite la maison de Cavaquinho) et la voix en continu tout au long du film sert à fixer l'attention du spectateur sur l'image, comme nous l'avons souligné. Mais en même temps, elle met en évidence une autre paire d'opposition : la pauvreté matérielle (montrée en silence au début de cette séquence) et la richesse de l'expression, de l'esprit exprimé tout au long du film, à travers la voix de Cavaquinho – sa musique et sa parole. Cette contradiction entre la richesse de l'esprit et la misère matérielle est aussi mise en relief, comme l'un des thèmes centraux, dans *Maioria absoluta*, ici chez les travailleurs agricoles du Nordeste³⁵⁵.

³⁵⁴ Entretien de Leon Hirszman à Alex Viany, dans Alex Viany, *O Processo do Cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 298.

³⁵⁵ Voir l'analyse de *Maioria absoluta* ci-dessus, dans le chapitre 3 de la Partie 2 de cette thèse.

Le film se termine avec deux *sambas* de Cavaquinho dans la bande-son. Avant la fin de la séquence de description de la maison que l'on vient d'analyser, la *samba Eu e as flores* (Nelson Cavaquinho et Jair do Cavaquinho) démarre :

« Moi, quand je passe auprès des fleurs
Quasiment, elles me disent cela :
Vas, vas car nous t'ornerons quand tu disparaîtras »

Une autre *samba* s'enchaîne à celle-ci, ouvrant la séquence finale ; la voix de Cavaquinho retrouve la synchronie avec son image, dans le bar, autour d'une table où il joue et chante avec des amis, sa guitare accompagnée d'une percussion « de table » typique des *rodas* de *samba* – une assiette percutée avec un couteau (on va la revoir dans *Partido Alto*, analysé plus loin). La caméra s'approche en zoom avant vers la porte du bar où les amis sont réunis autour de la table et les observe quelques secondes en plan moyen fixe. On entend la *samba* en continu pendant qu'à l'image une dernière coupe en raccord dans l'axe introduit le plan final très éloigné : la caméra regarde à présent de loin le petit bar populaire. Malgré les accords un peu mélancoliques du dernier thème musical et la pénombre alentour, l'image fixée dans la séquence finale semble réaffirmer l'espoir et la foi dans les hommes du peuple : le sambiste et ses amis partageant leur plaisir de jouer et de boire ensemble sont le point lumineux au centre du cadre et au cœur de la nuit noire.

Je vais partir
Je ne sais pas si je vais revenir
Ne me souhaite pas du mal
C'est que c'est le carnaval
(*Vou partir – Je vais partir*, Nelson Cavaquinho)



CHAPITRE 3 : CANTOS DE TRABALHO : DU LAMENTO DES ESCLAVES A L'EXPRESSION DU COMBAT

INTRODUCTION

Les chants de travail sont un phénomène présent dans beaucoup de cultures depuis des siècles. Le cinéma les a mis en scène, par exemple, dans *Hallelujah* (King Vidor, 1929), avec les séquences des travailleurs noirs et leur famille chantant dans les champs de coton du Sud des États-Unis. Ou dans *Riso amaro* (*Riz Amer*, Giuseppe de Santis, 1949), où les ouvrières saisonnières chantent en rythmant leurs travaux dans les rizières de la plaine du Pô italienne. Ou encore dans le classique de l'animation de Walt Disney *Snow White and the seven dwarfs* (*Blanche-Neige et les sept nains*, 1937) :

« On pioche, tic-tac, tic-tac, tic-tac, dans la mine le jour entier / On pioche, tic-tac, tic-tac, tic-tac, notre jeu préféré / Pas bien malin d'être riche enfin / Si l'on pioche, tic-tac, dans la pierre ou dans la roche / Dans la mine, dans la mine / Où un monde de diamants brille, brille / On pioche, tic-tac, tic-tac, du matin jusqu'au soir / On pioche des diamants par monceaux / Et les sacs de rubis par quintaux ».

Les chants allègres et joyeux des sept nains travaillant pour leur propre bénéfice dans la mine, informent que le bonheur du repos dans le confort du foyer aux petits soins de Blanche-Neige est encore plus précieux que les diamants qu'ils ramassent en piochant. En changeant complètement de référence, les chants de travail dans les mines sont évoqués dans une toute autre perspective par les ex-travailleurs mozambicains des mines d'Afrique du Sud, dans *Makwayela*³⁵⁶ (Jean Rouch, 1977). Dans ce court film, une chorale de mineurs mozambicains

³⁵⁶ *Makwayela* a été filmé comme un exercice avec des étudiants de l'Institut National du Cinéma du Mozambique sous l'orientation de Jean Rouch en Septembre 1977. Rouch était présent avec quelques brésiliens et portugais qui « avaient fui » leurs pays, « et qui cherchaient leurs révolutions personnelles au Mozambique » (mots de Rouch cités par Zoe Graham). Parmi eux se trouvait Miguel Arraes Filho, fils de Miguel Arraes, l'ex-maire de Recife et ex-gouverneur de Pernambuco, qui avait donné son appui au Mouvement de Culture Populaire au début des années soixante (voir, dans les Partie 1 et 2 de cette thèse les pages 39-40 et 110-112). Arraes (père) a été destitué par la dictature, puis exilé en Algérie. C'est à partir de cette expérience qu'ont été créés les Ateliers Varan, officialisés comme association en 1981 et dont le siège était à Paris. (Voir Zoe Graham, « Makwayela et les ateliers de cinéma documentaire de Jean Rouch au Mozambique, dans Juliana Araujo & Michel Marie (dir.), *Varan, un monde visible*, Belo Horizonte, Balafon, 2016 (bilingue Portugais-Français), pp.(fra)13-17. Il est intéressant de noter que cette expérience fondatrice des Ateliers Varan, association qui a mis en marche des ateliers de cinéma très politisés dans plusieurs pays du monde entier, a compté la participation de brésiliens comme le fils de Miguel Arraes. Cette information nous ouvre un champ d'investigation future : dans quel mesure l'expérience culturelle-politique du

présente une danse et chante une chanson de révolte révolutionnaire très anticapitaliste (« Unis les travailleurs du monde entier ! À bas le capitalisme ») comme un exemple réactualisé des chants et des danses qu'ils jouaient dans les mines d'Afrique du Sud afin de supporter le travail et la nostalgie de leur pays d'origine et l'éloignement de leurs familles. Cette chanson, ils la chantent et dansent pour la caméra devant la porte de l'usine de bouteilles où ils travaillent alors, au Mozambique devenu libre.

Au Brésil, les chants de travail ont été mis en scène par Humberto Mauro³⁵⁷ en 1955, avec le son enregistré en studio. Quelques années plus tard, Paulo César Saraceni a fait une tentative de les enregistrer en situation réelle, pendant le tournage de *Arraial do Cabo* :

« Notre idée était de filmer les transformations [dans le village] et d'enregistrer, même sans connaître le cinéma direct qui naissait avec Rouch et les canadiens, la parole des pêcheurs et des ouvriers et les chants de leurs femmes salant les poissons. Malheureusement notre magnétophone était rudimentaire et avec la différence de kilowatts entre le village de Arraial do Cabo et Rio de Janeiro, nous avons perdu beaucoup de chose. Nous avons pu au moins profiter du discours du fou sur la place déserte et faire un disque des chants des femmes, qui nous avons offert au Musée Historique »³⁵⁸.

Leon Hirszman a réalisé trois films sur les chants de travail au Nordeste brésilien. Le premier, *Cantos de trabalho – Mutirão* (1975), a été tourné en août 1974, à Chã Preta, dans l'État de Alagoas. Les deux autres ont été tournés deux ans plus tard en mai 1976, dans l'État de Bahia : *Cantos de trabalho – Cana-de-Açúcar* (1976), à Feira de Santana ; et *Cantos de trabalho – Cacau* (1976), à Itabuna.

L'intérêt de Hirszman pour les chants de travail datait de quelques années. À Chã Preta, où il a tourné le premier film de la série, il avait préalablement enregistré quelques plans, quand il

Brésil des années soixante, principalement, a influencé la conception des Ateliers Varan. Ce ne serait pas un hasard si le premier Atelier Varan organisé hors Paris (après les expériences au Mozambique) a été organisé justement au Brésil (sur cette expérience, voir Bertrand Lira, « Cinéma direct en Paraíba : bref récit d'une expérience », dans *Idem ibidem*, pp.(fra)75-81. Voir aussi Lara Amorim et Fernando Trevas Falcone, *Cinema e memória: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970-1980*, João Pessoa, Editora da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, 2013.

³⁵⁷ Humberto Mauro, *Brasilianas, Cantos de trabalho*, 1955, 10 minutes, présentation des chants de pilon, batelier et de la pierre. Thalles Gomes Camello da Costa a comparé le court-métrage de Humberto Mauro avec ceux de Hirszman dans son mémoire de master : *Cantos de trabalho no cinema brasileiro : uma análise das obras de Humberto Mauro e Leon Hirszman*, Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

³⁵⁸ Paulo César Saraceni, « Os primeiros sinais do cinema novo », témoignage mimeo, 1979, conservé dans l'archive Alex Viany au MAM-Rio de Janeiro, p.5.

faisait les repérages pour son film *São Bernardo* (1972), une histoire fictionnelle d'après le roman homonyme de Graciliano Ramos, située dans les années trente. Le cinéaste a alors intégré ces images à la fin du film, en montrant selon un registre documentaire que l'état de misère du peuple de la région qu'il représente dans la fiction était encore une réalité dans les années soixante-dix. Sur la création de la musique de *São Bernardo*, avec Caetano Veloso, il explique :

« Nous partons de la musique-seule dans le plan où les paysans viennent en chantant un '*Rojão do eito*'³⁵⁹ qu'ils chantent par paires durant le travail : des plusieurs duos qui entrent l'un après l'autre s'appuyant seulement sur les voix. De ce thème original chanté, nous avons extrait une relation pour d'autres plusieurs thèmes. Une analyse de ce qui est chanté à partir de la relation structurale du film comme un tout ».³⁶⁰

Dans une autre occasion, il explique les rapports entre le son et le montage :

« Le mouvement principal est donné par le montage, par le conflit entre l'image et le son. Dans quelques plans, l'image est fixe et le son se mouvant ; dans d'autres moments le son est fixe. Dans un plan où il n'y a pas de mouvements de caméra, le son se déplace avec un personnage qui se rapproche ou s'éloigne de la caméra. Dans un plan où le son n'a pas de mouvement – un commentaire off – donnée par quelqu'un qui se trouve en dehors du plan, l'image se déplace soit par le montage des plans, soit par le mouvement propre de la caméra ».³⁶¹

Comme nous l'avons vu préalablement, l'œuvre de Hirszman manifeste son intérêt pour la culture populaire, et plus particulièrement pour la musique populaire. Dans les chants de travail, de manière plus évidente encore, son intérêt pour la musique populaire retrouve celui que le cinéaste a toujours manifesté pour le thème de l'ouvrier et de l'exploitation du travail. Cette convergence a été, naturellement, mise en valeur dans le projet de ces films. Mais le cinéaste est aussi très attentif aux chants dans leurs aspects proprement musicaux. Ici encore, dans ses *Chants de travail*, comme dans *Maioria absoluta*, puis dans *Nelson Cavaquinho*, la

³⁵⁹ Un chant de travail.

³⁶⁰ Entretien de Leon Hirszman à Federico Cárdenas (1972), *Hablemos de cine*, p.36, cité par Helena Salem, Leon Hirszman, *o navegador de estrelas*, Rio de Janeiro, Rocco, 1997, p.210.

³⁶¹ Entretien de Leon Hirszman à José Carlos Avellar, *Jornal do Brasil*, 27 juin 1972, cité par Helena Salem, Leon Hirszman, *o navegador de estrelas*, Rio de Janeiro, Rocco, 1997, p.210-211.

contradiction entre les conditions matérielles de la vie des gens du peuple et leur production de l'esprit, leur créativité artistique est au centre de son attention.

Comme le spectateur de ces films peut le constater, les travailleurs sont prisonniers de leurs conditions précaires : leurs vêtements sont usés et déchirés, quelques-uns n'ont pas de chaussures ni de chapeau, leurs visages, leur peau desséchée, spécialement chez les plus âgés, leurs gestes expriment la fatigue d'une activité qui est exténuante et souvent dangereuse. C'est une image forte de l'expression du système d'exploitation du travail rural, en vigueur depuis l'origine de la société brésilienne. Une survivance de l'esclavage sous une apparence de liberté.

Les chants l'expriment également à leur manière. Les mots, qui thématissent d'autres thèmes, qui surgissent à l'improviste, évoquent fréquemment les difficultés et la misère de leur vie quotidienne. Mais la composition musicale elle-même, si bien comprise dans sa spécificité, l'exprime peut-être encore mieux. Ce qui qualifie la nature musicale des chants du travail, c'est précisément le fait d'être « interprétés » au moment du travail avec tous les bruits des gestes, de l'environnement, les respirations haletantes, les pauses, etc. qui en font partie. Ce sont des éléments que leurs chants intègrent.

Nous allons maintenant examiner en détail le premier de ces trois films, *Mutirão*. Même dans le *Mutirão*, où les gens travaillent pour s'entraider, les effets de l'exploitation sociale sont également visibles dans la précarité de leurs conditions. Par ailleurs, dans ce film comme dans les autres, les chants sont ce qui réunit les travailleurs, ce qui les soulage et ce qui les anime.

***CANTOS DE TRABALHO – MUTIRÃO*³⁶² (1975)**

Ce film a été réalisé à partir d'un contrat³⁶³ signé avec le Département Culturel du Ministère de l'Éducation et Culture (Departamento de Assuntos Culturais do Ministério de Educação e

³⁶² Nous avons choisi de ne pas traduire le terme « Mutirão », mot d'origine tupi. Il désigne un travail collectif comme par exemple la construction d'une cabane ou une activité agricole commune telles la plantation ou la récolte. Très utilisé au Brésil, il est expliqué dans la suite dans le texte. Son sens est proche de l'idée d'entraide et de solidarité collective. Voir le Contrat pour le financement du film cité ci-après.

³⁶³ Ce contrat est gardé dans la Collection Leon Hirszman, à l'archive Edgar Leuenroth, au Campus universitaire de l'Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, à Campinas, São Paulo.

Cultura) le 24 mai 1974. Le contrat fait référence au projet³⁶⁴ présenté par le réalisateur, daté du 6 décembre 1973, dont les termes sont les suivantes :

CHANTS DU TRAVAIL AU BRÉSIL

Les manifestations folkloriques liées aux chants du travail ont été très peu étudiées parmi nous. Le cinéma peut contribuer efficacement à organiser les connaissances sur ce thème et en même temps les diffuser provoquant alors d'autres manifestations et recherches. Le travail de recherches pendant la préparation du filmage doit être orienté vers l'éclaircissement des relations entre le dénommé « *mutirão* » (entraide), les chants et les festivités qui l'accompagnent.

Quand j'étais en Alagoas, avant le filmage de *Sao Bernardo*, je me suis intéressé à la question et j'ai intégré dans mon film un extrait d'une manifestation de chant choral (en duo) qui accompagnait un travail collectif de préparation de terre pour une plantation. C'était en 1971, à Chã Preta, petit village à une heure de Viçosa, Alagoas.

Mon intérêt sera d'enregistrer également dans le film les vers improvisés qui interviennent normalement et mettent en relief dans le *mutirão* le caractère d'unité du peuple quand il doit faire face à certains types de travail.

Selon Câmara Cascudo – « le *mutirão* n'est ni amérindien, ni africain. Il est avant tout une permanence culturelle. Une institution sociale... chaque groupe social l'organise selon ses coutumes ou tendances particulières, en relation avec l'ambiance. C'est une institution universelle ». Au Brésil, malgré tout, il est en voie de disparition.

Je crois qu'une recherche bien coordonnée pourrait produire une série de films qui, en même temps, auraient leur organisation explicite par région et par type de travail concret. Par exemple, dans ce premier film que je propose de réaliser pour le DAC-MEC, en couleurs et en son direct, j'aborderai le thème au Nordeste des *mutirões* (*mutirão* au pluriel) féminins avec les dentellières et les fileuses.

LES CHANTS DU TRAVAIL AUX CHAMPS

Synopsis

1^{ère} séquence :

Enregistrement utilisant les techniques du son direct au cinéma, des Chants du Travail dans les champs, spécifiant à travers les manifestations des duos, trios et quatuors que le *mutirão* présente dans les formes actuellement encore existantes. Pour cela, on tournera dans quelques États du *Nordeste* du Brésil, par exemple en Alagoas, Ceara, Paraíba.

³⁶⁴ Idem.

Dans cette séquence, qui a pour finalité didactique de situer le spectateur face à une institution sociale de notre folklore quasiment jamais recherché, on essaiera de montrer différents types de *mutirão* différents les uns des autres. Par exemple 1) nettoyage de terrain ; 2) désherbage ; 3) Couverture de paille d'une maison, etc.

Le *mutirão*, *adjuntório*, *batalhão*, *boi-de-cava*, *paga-de-boi* ou *adjunto* (conformément à la région) aura comme contrepoint dans cette séquence, dans l'image, le travail réel que les participants de chaque *mutirão* pratiquent dans leur vie quotidienne. Dans le son, on cherchera à donner à entendre le sens que l'union des forces donne aux hommes qui participent à un travail coopératif.

Cette séquence sera filmée seulement avec la participation des hommes pour que dans la ...

2^{ème} séquence :

Le *mutirão* féminin de dentellières et fileuses sera mis en avant.

Dans cette seconde séquence qui ira, pratiquement, jusqu'au final du film, on cherchera à enregistrer avec plus de profondeur la singularité de comportements pendant les manifestations des femmes qui participent à ces *mutirões*. Nous avons choisi un groupe de fileuses et de dentellières non seulement pour leur beauté plastique et l'harmonie d'un travail collectif de filage mais pour tenter d'étudier, dans le développement du *mutirão*, les transformations des relations inter-familiales pendant sa réalisation et les répercussions dans la vie sociale du village, de la ville ou du quartier où il se développe.

Dans cette séquence, l'improvisation joue un rôle très important cherchant à révéler comment chaque groupe social organise le *mutirão* selon ses habitudes et tendances particulières, en relation avec le milieu. Les vers chantés par les femmes domineront la bande sonore.

3^{ème} séquence : Final

Retour aux thèmes présentés dans la bande sonore de la première séquence. Dans l'image on montrera où, comment et quoi, ce que font les femmes et les enfants des travailleuses pendant la réalisation des *mutirões*.

En vérité, cette rapide structure de travail servira plus de guide pour la recherche et la coordination des filmages, car un film de ce type s'articule au moment de sa réalisation.

Le travail de recherches pendant le pré-filmage devra être repris pour éclaircir les relations entre le *mutirão* et les chants et les festivités qui l'accompagnent.

Quand j'étais en Alagoas, avant les filmages de São Bernardo, je m'intéressais à la question et j'ai intégré dans mon film un extrait d'une manifestation de chant choral (en duo) qui accompagnait un *mutirão* de préparation de terre pour une plantation. C'était en 1971, à Chã Preta, petit village distant d'une heure de Viçosa, Alagoas.

Je m'intéresse à enregistrer également dans le film les vers improvisés qui normalement interviennent et qui soulignent dans le *mutirão* le caractère d'unité du peuple quand il se confronte à certains types de travail.³⁶⁵

L'intérêt pour « le caractère d'unité du peuple quand il doit faire face à certains types de travail » est souligné dans cette proposition. Cet intérêt est très clairement lié au combat social dans *Pedreira de São Diogo*, au début des années soixante, où d'ailleurs le cinéaste avait déjà utilisé la musique (batterie de la samba) pour souligner justement le caractère d'unité du peuple, comme nous l'avons vu. À la date où le cinéaste envoie au Ministère de la Culture sa proposition de filmer les chants de travail, le pays encore sous la présidence du Général Emílio Garrastazu Médici³⁶⁶, son désir d'intervention sociale ne peut pas s'exprimer de façon aussi explicite. Mais la dénonciation de la misère et le rappel aux valeurs de l'union du peuple sont bien là, dans son intérêt pour filmer le folklore. Par ailleurs l'attention de Hirszman sur l'expression populaire a grandi, ce qu'il signale lui-même à propos de la découverte de la parole du peuple dans l'expérience de *Maioria absoluta*, qui s'explicitera avec la réalisation de *Nelson Cavaquinho* et qui est évident dans les termes de sa proposition pour les Chants de travail.

Dans cette proposition envoyée au Ministère de l'Éducation, Hirszman explicite un projet de continuité, l'intention de réaliser « une série » de films, en couvrant des régions diverses et plusieurs types de travail. Le premier, en couleurs et en son direct, inclurait des *mutirões* féminins, des dentellières et des fileuses au Nordeste et les effets du travail coopératif dans les familles et communautés. Il y avait également dans la proposition l'intention de filmer comparativement les travailleurs dans des travaux en « *mutirão* » et dans « leurs travaux quotidiens » : Hirszman pensait sûrement aux petits emplois mal payés, au système d'exploitation du travail qu'il voulait dénoncer.

Les sujets effectivement filmés en 1974 ne correspondent pas précisément à ce qui était prévu dans le projet original, comme l'on verra ensuite. Ce qu'il est resté de la proposition initiale,

³⁶⁵ Voir la note 357.

³⁶⁶ Le Général Emílio Garrastazu Médici est resté à la Présidence du Brésil de 30 octobre 1969 à 15 mars 1974. Son gouvernement a été marqué par une montée de la répression politique et la censure des communications. Cette période est également connue par ce qu'on a nommé le « miracle économique », à cause de la croissance du PIB, mais avec la montée de la dette externe.

outre la région de tournage, c'est la structure en trois parties, l'attention aux aspects musicaux des chants et les relations entre les chants et les *mutirões*.

Le film

Le film tient à documenter des aspects de groupes sociaux du Brésil et il suit une démarche de documentation ethnographique. Même les cartons du générique à l'ouverture présentent un format typique des fiches catalographiques des archives historiques ou ethnographiques en usage à l'époque. Dans le générique, en tant que responsable pour « consultation/texte » du film, il est indiqué Vicente Salles. Il s'agit d'un anthropologue, folkloriste reconnu, qui avait déjà travaillé au Conseil de la Musique Populaire du Musée de l'Image et du Son de Rio de Janeiro, et qui, au début de la décennie 1970, commence à produire les disques de la collection « Documentaire Sonore du Folklore Brésilien ». Il faut notamment noter la discrétion des effets cinématographiques, des cadrages, des mouvements de caméra, la façon dont le film se concentre exclusivement sur la pratique qu'il entend montrer.

Toutefois, Leon Hirszman, qui est avant tout un créateur, a fait de son film une sorte d'opéra. Un opéra moderne. Nous tenons à ce terme, qui d'ailleurs porte une étymologie tout à fait suggestive. Le cinéaste est lui-même également au travail et au travail, s'il se maintient très fidèlement à la documentation, et plus encore à la découverte de son sujet, il doit en même temps découvrir une forme cinématographique pour l'exprimer.

Son ciné-opéra se développe en deux parties, chacune bien caractérisée visuellement et musicalement. En les présentant, il y a encore une « Introduction » ou « Ouverture », où l'on contextualise le thème, présente l'ambiance, les personnages et les voix (en vocalises). Puis les deux parties, le Ier et le IIème Actes. Le « Ier Acte » (« *Mutirão* de désherbage ») : les hommes y travaillent la terre avec leurs bêches et chantent en récitatifs. Le « IIème Acte » (« *Mutirão* de colmatage ») où d'autres personnages sont mis en scène, où les actions se diversifient, où le rythme très marqué du chœur va ressortir, puis les voix qui vont se multiplier et se diversifier.

Ce qu'il faut retenir pour bien suivre le développement de notre analyse, c'est la nature des chants qui sont enregistrés au tournage. Un des aspects qui les caractérisent est leur forme contrapunctique lors de leur exécution, ce qui signifie les décalages ou les asynchronies entre les voix. Nous allons mettre en relation ce phénomène au niveau des chants eux-mêmes avec

un autre phénomène d'asynchronie, celui qui s'opère dans la relation son et image, au niveau du montage filmique.

Ouverture

Le film débute par la présentation du générique et du thème en six cartons. Le premier porte le nom de l'institution productrice : « Ministère de l'Éducation et Culture / Département des Sujets Culturels / Plan des Actions Culturelles » ; le deuxième, le titre du film (qui indique synthétiquement le thème concerné et le lieu du tournage) : « CHANTS DE TRAVAIL / Chã Preta, Alagoas » ; et le troisième, le générique technique : l'image, le son, le montage, le texte, les laboratoires, la production, la réalisation. Le quatrième et le cinquième cartons expliquent l'action filmée, la signification du terme « *mutirão* » (« entraide »). Ainsi, le quatrième :

« L'institution du travail collectif a un caractère universel et apparaît dans tous les pays sous des différentes formes de socialisation. La tradition du chant de travail collectif au Brésil, où des influences indigènes se mélangent aux influences européennes et africaines, subsiste, avec difficulté, principalement dans les milieux ruraux. »

Et le cinquième :

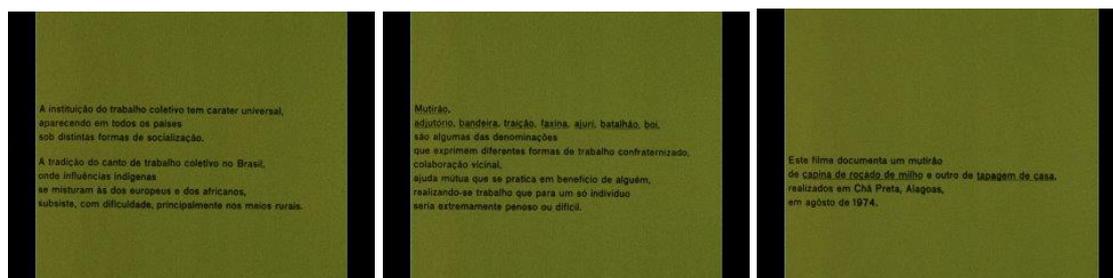
« *Mutirão* – comme également *adjutório*, *bandeira*, *traição*, *faxina*, *ajuri*, *batalhão*, *boi* – sont quelques-unes des dénominations qui expriment des différentes formes de travail confraternel, collaboration entre voisins, aide mutuelle au bénéfice de quelqu'un, en réalisant des travaux qui seraient très difficiles ou pénibles s'ils étaient réalisés par une seule personne. »

Finalement, le sixième carton désigne la manifestation filmée, le lieu et la date de tournage : « Ce film documente un *mutirão* de désherbage pour planter du maïs et un *mutirão* de colmatage de maison, mis en œuvre à Chã Preta, Alagoas, août 1974 ».

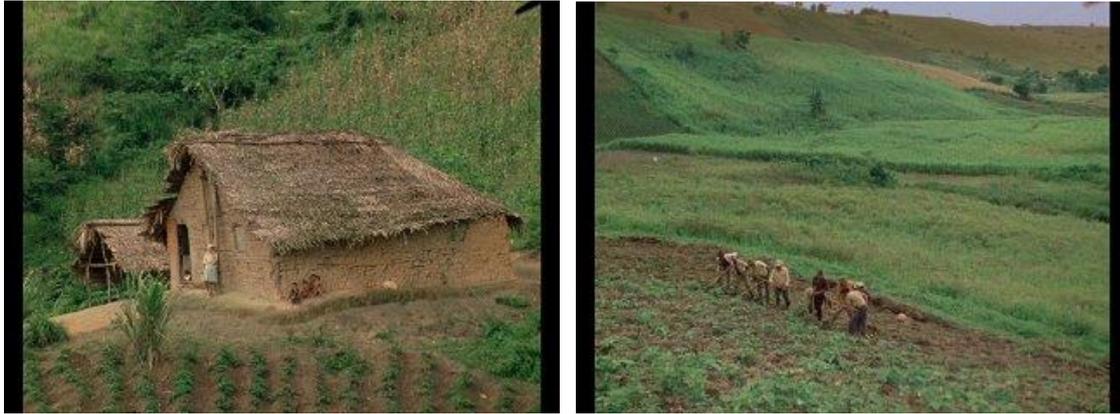
Les cartons de présentation nous amènent à imaginer donc deux « Actes » : « *Mutirão* de désherbage pour planter du maïs » et « *Mutirão* de colmatage de maison », ce que les images – et aussi le son – vont confirmer. Pourtant le passage d'une partie à l'autre reste trouble : il n'est pas tout à fait simple de voir où se termine et où commence chacune de ces deux parties, comme nous allons le voir. Mais avant de nous préoccuper d'elles, considérons les cartons eux-mêmes,

qui composent l'Introduction, l'Ouverture du film – mais également ici les limites initiale et finale nous semblent mouvantes.

Les six cartons ont le même aspect : même fond d'écran, même tons, même type et taille de caractère, même format, configurant un ensemble homogène dans l'évolution visuelle du film : ils forment ainsi une introduction qui comporte les informations autour du tournage et du thème. Mais les trois premiers cartons se succèdent en silence, et à partir du quatrième carton, lorsqu'on commence à lire la présentation du thème du film, interviennent les voix : c'est un chant en vocalises qui se développera en continuité jusqu'au-delà des cartons d'ouverture, en traversant le premier plan – où l'on voit une maison de boue entourée d'un champ de maïs et de manioc, une femme, des enfants -, et ne va se terminer qu'au milieu du deuxième plan : lorsque l'on voit au loin, parmi les herbes d'un vaste terrain, neuf travailleurs en train de désherber la terre avec leurs bêches. On peut donc penser qu'il s'agit là de l'Ouverture, délimitée au niveau de la bande son. Elle commence et se termine *avec les chants* - et non avec les cartons à l'image. Elle présente les voix (en vocalises) des hommes qui chantent. Cette Ouverture, dans le niveau de l'image présente d'abord le thème par les textes écrits sur les cartons, puis par une synthèse visuelle des éléments du film dans ses deux premiers plans³⁶⁷, fixes : la maison de boue, les champs pour planter le maïs, les personnages, la femme, les enfants, les hommes avec leurs bêches.



³⁶⁷ Thalles Gomes Camello da Costa a bien vu la synthèse des éléments du film dans ces deux premiers plans (Voir *Cantos de trabalho no cinema brasileiro : uma análise das obras de Humberto Mauro e Leon Hirszman*, Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015



Ce deuxième plan, fixe, où l'on voit au loin les neuf travailleurs désherbant la terre, dure 18 secondes. C'est là, *au milieu de ce second plan*, après la fin des vocalises introductrices, et suite à une petite pause, que commence le premier chant, complet et avec un texte. Les paroles, marquées par de forts régionalismes, sont difficiles à comprendre, mais il n'y a pas de doute que le chanteur annonce le début de son histoire.

Fin de l'Ouverture, début de la Partie 1

Je vais raconter ma suite
 Aux amis mes copains
 Depuis que je suis né
 Il n'y a que dieu qui le connaît
 Oiáaaaêeee

Ce chant débute par une voix *solo* en récitatif improvisé. À la fin de chaque phrase, les autres chanteurs (un ou plus), en devinant le mot final de la phrase, viennent rattraper (en général en retard) le soliste pour chanter avec lui le dernier mot ou bien la dernière syllabe du dernier mot, à laquelle il ajoutera des *fermatas*, cris et vocalises, aléatoirement. Le retard des autres chanteurs en rattrapant le soliste, et le décalage entre chacun d'eux provoque un effet général de décalage dans le chœur, comme caractéristique dominante.

La partie I du film, « *Mutirão* de désherbage pour planter du maïs », au niveau de la bande son, commence donc là, bien au milieu du plan, au moment où ce chant commence. L'impression, dans la bande son, que c'est bien là que la Partie I commence se fait plus forte avec le texte chanté, où le chanteur annonce le début de son histoire. Mais visuellement, la scène était déjà

commencée, depuis le début du plan, 8 secondes auparavant – mais là-bas, au début du plan, ce sont encore les vocalises de « l'Ouverture » de ce ciné-opéra qui résonnent : le décalage entre la bande-image et la bande-son, qui évoluent en contrepoint, contribue, ainsi, à brouiller les limites entre les parties du film.

Tout au long du « *Mutirão* de désherbage » (la première partie du film), on entendra quatre chants, à peu près dans le même style que le premier. Le quatrième a comme sujet le chant lui-même. Toujours avec la difficulté de bien entendre tous les mots, on peut quand même comprendre les références à l'improvisation, à la musicalité des cris, au défi – la provocation du chanteur vers les autres pour qu'ils lui répondent et le rejoignent dans le chant :

« Quand à ce pays je suis arrivé,
J'y suis resté pour improviser
Ooooooh
C'était la naissance de Chã Preta
[Quirim est venu par la mer]
Oooooi
Prépare-toi oh Luizinho
Que Mané vient te rattraper
Tiens, Dagoberto!
Le maître va échouer :
Voilà!!!
Ooooh... »
Oh Tarquino, te prépare toi aussi : va, crie
Dans la foi d'où tu chantes
C'est beau ton cri
Ooooh... »

Notons encore que le mot « improviser » dans le chant peut s'appliquer aussi au travail lui-même et à la façon du chanteur de se maintenir et organiser sa propre vie. La maison que nous allons voir construire plus loin, par exemple, est une expression claire de cette « improvisation » de la vie.





Dans « *Mutirão* de désherbage pour planter du maïs », les plans plus larges et plus longs (le plus long arrive à 1 minute et 10 secondes) nous permettent de suivre le travail dans sa continuité et, en même temps, nous laissent entendre les chants en synchronisme avec l'image. Mais il y a quand même plusieurs coupures à l'image, alors que, inversement, sur la bande-son les chants se développent dans leur intégralité, sans interruptions. Il y a, ainsi, une autonomie des chants par rapport aux images. Le montage de la bande-image décrit visuellement le travail. Des plans plus ou moins larges du groupe de travailleurs, en général longs, alternent avec des plans plus rapprochés des bêtes, des pieds, des mains, des mouvements de corps, en général courts. Les plans plus rapprochés montrent en détail les gestes, les outils, les habits. Parfois les plans rassemblent deux, trois ou plus travailleurs, ou quatre bras, ou trois pieds, etc. D'autres fois, les plans ne montrent qu'un pied, un bras ou un homme tout entier. Cela double les effets des voix, qui résonnent parfois seules, parfois en duo, en trio ou en chœurs plus ou moins nombreux.

Les chants sont inséparables du travail : on les entend avec les bruits des bêtes sur la terre, des feuilles, quelques phrases échangées entre les travailleurs, les chants des coqs. Et on entend aussi, dans les voix qui chantent, les impulsions de l'émission, les coups de souffle qui vont ensemble avec les coups des bêtes. Le rythme des chants, des respirations, les variations de

l'intensité de la voix, les efforts des bras, les gestes du travail se produisent tous ensemble, dans le même mouvement. Ainsi que les décalages entre les voix du chœur, en créant des effets sonores spécifiques dans l'ensemble, se produisent eux-mêmes en rapport avec les efforts, les mouvements, les respirations de chaque travailleur, bref, avec la dynamique du travail. C'est dire que les chants portent des aspects spécifiques de cette ambiance et de cette dynamique, qui les caractérisent musicalement et qui ne se produiraient pas s'ils étaient chantés dans un autre contexte.

Fin de la Partie 1, début de la Partie 2

Le chant suivant, en mettant en place une dynamique différente, laisse percevoir cela encore plus clairement. Le texte est autoréflexif, comme le précédent, mais musicalement, il est différent des précédents. Malgré les difficultés à comprendre les mots, comme on l'a déjà signalé, il est clair que le chanteur invite son collègue à faire attention à lui, à le suivre, l'entendre, car « il est doué » dans ce métier de chanteur et donc il improvise son chant en y trouvant la « rime » :

« Manaê, manaê (choeur)
- Oh Luizim, reste entendant (soliste)
Manaê, manaê (choeur)
- Car ma rime vient arrivant (soliste)
Manaê, manaê (choeur)
(...)
- Car dans mon souffle, ma poitrine (soliste)
Manaê, manaê (choeur)
- Je suis doué, donc je rime (soliste)
Manaê, manaê (choeur)... »

Le chant, différemment des précédents, est fort rythmé, marqué par la pulsation des coups des bûches sur la terre, et ponctué par les réponses du chœur, en unisson, à chaque fin de phrase du soliste. Les autres chants dorénavant seront aussi, comme celui-ci bien rythmés, la pulsation marquée par les coups des bûches.



Dans le cas du plan où ce chant intervient, le son et l'image entrent en scène en même temps (et non en décalage comme auparavant). Les coups des bêches sur la terre interviennent, à l'entrée du plan, en synchronisme son-image, avec le chœur : « Manaê, Manaê ». Le début du chant a été coupé, car la première chose que l'on entend est la réponse du chœur – et non pas le vers du soliste. Les coups des bêches sur l'entrée du plan renforcent l'idée de la coupure par l'image même des bêches. La coupure intervient ainsi dans le montage de la bande-image, dans le montage de la bande-son, et dans la figure des bêches, simultanément. Le chœur renforce l'idée de l'unité. Il y a comme un bel unisson : 1) entre les voix du chœur, 2) entre les voix et les bêches, 3) entre l'image et le son du film. Il y a toutefois un résidu de décalage entre les bêches dont les sons est évident à l'écoute par comparaison avec l'unisson des autres éléments. De la même manière les décalages aperçus auparavant, soit dans les chants, soit dans le montage son-image, deviennent encore plus perceptibles par comparaison avec l'unité de ce plan.

L'aspect synchronisme-asynchronisme que, au long du film, l'on peut entendre dans les chants – c'est-à-dire les décalages et la simultanéité ou les unissons entre les voix des chanteurs – est ainsi redoublé par le montage qui nous donne parfois le décalage entre le son et l'image, parfois le synchronisme.

Le montage met en évidence les aspects des chants, en créant une résonance entre le son et l'image, qui n'est pas immédiate, mais aussi entre les structures des chants, d'un côté, et l'organisation de l'ensemble son-image, de l'autre côté, qui attire l'attention du spectateur autant sur les mouvements des chants que sur les mouvements du film.

Le plan des bêches où le chœur chante « Manaê, Manaê » est au milieu du film. Dans l'édition restaurée (de la Cinemateca Brasileira), qui a une durée totale de 13:09 minutes, il commence à 6:11 et se termine à 6:43. Mais quand le plan se termine, le chant ne se termine pas, il n'y a pas de coupure sur la bande-son, et le chant se prolonge, traverse le plan suivant et ne va terminer qu'à la minute 7:03, bien au milieu de l'autre plan, réintroduisant le décalage son-image dont nous avons parlé ci-dessus.

Visuellement, le plan des bêches où les chanteurs chantent « Manaê, Manaê », que l'on vient d'analyser ressemble aux plans précédents – à ceux qui composent la partie I, « *Mutirão* de désherbage ». Il ne montre que les hommes avec leurs bêches, sur la terre, l'herbe, la végétation, comme le faisaient les plans antérieurs. Au point que dans la partie II, « *Mutirão* de colmatage de maison », on voit encore les mêmes hommes avec leurs bêches, mais l'environnement est tout autre. Il existe une continuité visuelle entre le plan « Manaê, Manaê » et les plans antérieurs, notamment en comparaison avec le suivant : dans le plan suivant, le décor change, on cadre la maison en construction, puis le ruisseau, et d'autres hommes qui travaillent maintenant avec leurs mains. Ainsi le plan « Manaê Manaê » visuellement semble être le dernier plan de la Partie I, « *Mutirão* de désherbage ». Mais, par ailleurs, le chant qui commence avec lui s'approche dans son style des chants qu'on va entendre dans la Partie II, « *Mutirão* de colmatage » - et il se termine là où visuellement nous sommes déjà en plein dans le « *Mutirão* de colmatage ». Où donc se termine l'une et où commence l'autre partie de l'œuvre ? Avec l'image ? Avec le chant ? Quelle que soit la décision de l'analyste, il est certain que le film choisit de brouiller les limites entre les parties.



On est donc dans le « *Mutirão* de colmatage ». Aux images, la maison en construction, le terrain et le ruisseau d'où l'on retire la boue, les hommes qui retournent la terre avec leurs bêches en la rendant malléable, et d'autres hommes, femmes et enfants qui travaillent avec leurs mains, en mouillant la terre, en retirant la boue, en transportant la boue, en colmatant de boue les murs de la maison. Il y a des plans plus larges et d'autres moins larges mais ils sont tous suffisamment larges pour réunir au moins deux personnes : on ne voit jamais un individu tout seul dans un plan. Il y a des plans fixes – de la maison, des hommes et leurs bêches, de la communauté au bord du ruisseau -, et des mouvements de caméra qui suivent principalement les enfants dans leurs va-et-vient en transportant la boue. Le plan le plus court est de 5 secondes, et les deux plus longs de 38 secondes. En général, leur durée moyenne excède 10 ou 15 secondes. On accompagne en continuité donc des grands morceaux de la scène et les allers et retours des enfants.

Les deux premiers chants que l'on entend dans le « *Mutirão* de colmatage », tous les deux fort rythmés et marqués par les pulsations des bêches, dominant d'abord le champ sonore mais, à la fin, les autres voix de la communauté s'y superposent. Le premier, qui a commencé à la minute 6:11, déjà commenté ci-dessus, se termine juste après le début de la conversation entre deux hommes qui apparaissent dans l'image en train de mouiller la terre.



Le deuxième chant commence sur l'image de la terre mouillée et ensuite le montage synchronise à l'image qui lui correspond les plans des chanteurs retournant la terre, la boue. Les coupures suivantes, qui alternent les images des chanteurs et celles de la maison, coïncident avec la pulsation du chant (et des bêches) – même si cet effet rythmique est discret, car les coupures, qui ne sont plus que trois, sont assez espacées, les plans sont assez longs (les deux premiers durent 10 secondes et le troisième 25 secondes). Le texte, malgré les difficultés pour comprendre les paroles, fait explicitement référence au travail en cours, dans le vers répété en refrain : « Je creuse la boue, j'excave le sol », et à la coopération du travail collectif, l'entraide, dans la voix du soliste : « Oh Luizinho, vieux copain, qui m'a envoyé un appel (...) ».

À nouveau sur la pulsation de ce chant, la troisième coupure fait intervenir un plan où les hommes qui bêchent sont dans une pause du travail, en train de boire de l'eau, les autres voix de la communauté se superposent au chant, que toutefois l'on entend encore, et la caméra bouge en cadrant plus bas d'autres hommes, d'autres femmes et d'autres enfants. Finalement, le chant se termine et laisse entièrement la place aux cris des enfants, à des interjections, aux appels, à des phrases courtes, des mots de tous les gens qui participent au *Mutirão*, comme aussi aux bruits de l'eau, etc. – des sons qui dorénavant vont dominer le champ sonore. Un troisième chant va encore se faire entendre plus tard, mais au loin, derrière les autres voix. Dans les derniers plans, tout fait silence pour ne laisser entendre que les coups de la boue lancée sur le mur.

La démarche ethnographique est claire. La perspicacité avec laquelle on enregistre les chants dans leur contexte d'occurrence, en association avec le travail, les espaces, la communauté, nous démontre cela. Mais au-delà de la sensibilité ethnographique, Leon Hirszman révèle aussi une sensibilité musicale remarquable. Une sensibilité musicale actuelle, contemporaine, qui perçoit les bruits ambiants comme des sons musicaux³⁶⁸. Comme on l'a vu, Hirszman adopte le recours de la post-synchronisation pour faire jouer les chants intégralement, indépendamment des coupures faites à l'image. Rien donc ne l'empêcherait de juxtaposer tout au long de la bande-son, en couvrant toute la durée du film, plusieurs chants qu'il a pu enregistrer. Cependant, il y a des pauses entre les chants, il y a plusieurs moments, spécialement dans la deuxième partie du film, où les chants laissent la place à tous les autres sons d'ambiance : les

³⁶⁸ Tel que John Cage dans son œuvre *4'33''* (1952).

mots, les cris, les bruits de l'eau, des bêches, des pas, tout se fait musique dans les travaux du « *Mutirão* », et la percussion des coups de boue lancés par les mains sur le mur de la maison conclue le morceau. La mise en valeur de la dimension artistique de ce que l'on voit (et écoute) est évidente quand à la fin, pour la dernière image, le cadre coupe le mur : un tableau de boue, marqué par les gestes des doigts de l'ouvrier.









Sauvegarder l'expression est un combat politique

Deux ans après avoir tourné *Cantos de trabalho – Mutirão*, en Alagoas, Hirszman réalise *Cantos de trabalho – Cana de açúcar* (1976), à Feira de Santana, et *Cantos de trabalho – Cacau* (1976), à Itabuna, dans l'État de Bahia, comme nous l'avons noté plus haut. Avec ces deux derniers films, le cinéaste donne un prolongement au projet soumis au Ministère de l'Éducation en 1973, où il proposait de réaliser « une série » des chants de travail, « organisés par région et

par type de travail concret »³⁶⁹. Cette fois ci, c'est le cinéaste lui-même qui les produit, probablement dans des conditions budgétaires nettement plus difficiles.

Les deux chants de travail réalisés en 1976 suivent une idée présentée dans le synopsis du projet soumis en 1973 au Ministère de l'Éducation, spécifiquement dans la fin de la première séquence du synopsis qui intègre le projet : faire un *contrepoint* aux séquences de « *mutirão* » (l'entraide), nous le rappelons :

« Le *mutirão* (...) aura comme contrepoint dans cette séquence, dans l'image, le travail réel que les participants de chaque *mutirão* pratiquent dans leur vie quotidienne. Dans le son, on recherchera à donner à entendre le sens que l'union des forces donne aux hommes qui participent à un travail coopératif ».³⁷⁰

Les deux chants de travail tournés en 1976, pendant la récolte du cacao et la coupe de la canne à sucre, concernent des « travaux réels quotidiens » traditionnellement très mal payés par les propriétaires terriens dans les zones rurales de Bahia. La nature des activités, ainsi que l'extension de la plantation de canne à sucre ou la présence des hangars et les grandes terrasses de séchage pour le cacao ne laissent pas de doute : il ne s'agit pas d'un *mutirão*, d'un travail collectif d'entraide entre voisins, mais d'activités rémunérées pour les profits d'un patron. Les traits de pauvreté des ouvriers, visibles avec leurs vêtements déchirés, sont évidents comme dans le premier film de la série (*Chants de travail - Mutirão*). Au pied d'un ouvrier qui foule pieds nus les grains de cacao, s'affiche un pansement qui rappelle les mauvaises conditions de travail et son caractère potentiellement dangereux lors du maniement des machettes. Comme dans le film de 1974, le travail, pénible et exténuant, est également montré dans toutes ses étapes, ainsi que tous les gestes et les mouvements des travailleurs, qui chantent en les rythmant.

³⁶⁹ Contrat entre Leon Hirszman et le Ministère de l'Éducation et Culture signé le 24 mai 1974, et gardé dans la Collection Leon Hirszman, à l'archive Edgar Leuenroth, au Campus universitaire de l'Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, à Campinas, São Paulo. Ce Contrat est présenté intégralement au début de ce chapitre.

³⁷⁰ Ibidem.



Cantos de trabalho - Cacau

Dans le dossier « Cantos de trabalho » de la « Collection Leon Hirszman » de l'archive Edgar Leuenroth, on trouve un document nommé « Culture de la canne à sucre : synopsis ». C'est un projet très ambitieux sur toute l'histoire de la canne à sucre au Brésil, détaillé dans tous ses aspects les plus diversifiés, des instruments de travail aux sous-produits de la canne à sucre, du grand propriétaire terrien du moulin à sucre à l'entrepreneur moderne, de l'inégalité de la production entre le Nordeste et le centre-sud, jusqu'à la situation écologique et la position du Brésil dans la situation du marché international à l'époque contemporaine. Il est clair que ce projet ne concerne pas ce petit court-métrage sur les chants de travail. Le cinéaste avait-il l'intention d'utiliser ceci dans un documentaire plus important ?³⁷¹ Le fait est que ce court métrage sur le chant de travail évoque l'histoire de la canne à sucre sur plusieurs siècles, une histoire que le cinéaste avait l'intention de filmer.

³⁷¹ Peut-être dans le projet que Hirszman a commencé à tourner cette même année 1976 pour la télévision Italienne RAI sur l'histoire du Brésil ? Sur ce film pour la RAI (disparu jusqu'à aujourd'hui), voir Reinaldo Cardenuto, *O Cinema político de Leon Hirszman (1976-1981) : engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro*, thèse de doctorat, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Les images de *Chants de travail – Canne à sucre*, très fortes, rappellent celles de *Maioria absoluta*, avec les enfants sur le terrain et les ouvriers qui coupent la canne. Et ceci dès son plan initial, semblable aux derniers plans du film de 1964 : au fond du cadre, un paysan traverse laborieusement le paysage aride, pendant que dans le son, on entend les chants mélancoliques enregistrés sur place.



Maioria absoluta



Cantos de trabalho – Cana de Açúcar





Cantos de trabalho – Cana de Açúcar

Les commentaires en voix *off*, énoncés par la voix de Ferreira Gullar, rappellent, comme ceux de *Maioria absoluta*, également dits par le poète, l'origine esclavagiste de la culture de la canne à sucre :

« Les travailleurs de la canne à sucre chantent aujourd'hui encore durant le travail comme chantaient il y a des siècles d'autres hommes qui réalisaient cette même tâche. Le ton aigu et triste de ces chants fait arriver jusqu'à nous le *lamento* des esclaves. Mais le *contrepoint* des voix rappelle le *mutirão* : le travail en commun et solidaire de camarades. A travailler en chantant les gens s'unissent et s'intègrent dans la tâche collective. Sur le même rythme se déroulent le travail et le chant »³⁷².

³⁷² Traduction donnée par les sous titres de l'édition de Doriane Films, Leon Hirszman, *Ils ne portaient pas de smoking, Cinq films*, collection soleil/mémoire, 2012.

« Le sens de l'union des forces » ou « le caractère de l'unité du peuple quand il doit faire face à certains types de travail »³⁷³ sont évoqués comme contrepoint à des conditions semblables à celles de l'esclavage. De l'exploitation extrême aux possibilités du combat : le message est lancé. Il est contenu dans le chant. Le chant l'exprime.

Le cinéaste accorde une attention particulière aux aspects musicaux des chants qu'il filme. Les éléments structurants de ces chants, il les a identifiés : ce sont le contrepoint et l'improvisation, comme les gestes vocaux, la dynamique de plusieurs voix, l'harmonie et les dissonances qu'elles forment. Cette attention concerne sa recherche des rapports entre les chants et les autres éléments du film, soit de ce qui est représenté (le travail) soit de la représentation elle-même (ses aspects cinématographiques). C'est cela que nous avons observé antérieurement dans *Cantos de trabalho – Mutirão* et qui se prolonge ici dans ces nouveaux chants de la canne à sucre et du cacao.

Dans *Chants de travail – Canne à Sucre*, nous avons à nouveau observé quelques signes de cette recherche. Certains mouvements de la caméra rappellent les gestes caractéristiques de la voix des chanteurs : les *glissandos* (gestes mélodiques qui font glisser la voix entre les notes – comme tracer une ligne plus ou moins courbe) avant de s'arrêter sur une *fermata* (ce qui équivaut au plan fixe). Le montage conserve quelquefois ces petits gestes de la caméra qui aurait pu être éludés sans problème, car après eux la caméra s'arrête, en plan fixe, sur une nouvelle action.

L'expression culturelle est mise en avant dans ces films. Et ce n'est pas par hasard que les commentaires en voix *off* se terminent en signalant les risques de perte de cette tradition culturelle ancestrale : « Le progrès industriel et les transformations associées, l'urbanisation croissante et le système des médias tendent à étouffer ces formes de création culturelle populaire ».

Ces mots du commentaire de *Cantos de trabalho – Cana de açúcar*, repris à peu près également dans les commentaires en voix *off* de *Cantos de trabalho – Cacao*, signalent que ces chants que

³⁷³ Les termes sont ceux du projet soumis en 1973 au Ministère de l'Éducation (voir ci-dessus et plus haut dans l'intégralité le Contrat entre Leon Hirszman et le Ministère de l'Éducation et Culture signé le 24 mai 1974, et gardé dans la Collection Leon Hirszman, à l'archive Edgar Leuenroth, au Campus universitaire de l'Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, à Campinas, São Paulo. Ce Contrat est présenté intégralement au début de ce chapitre.

le peuple crée, collectivement, en partageant ses activités, dans un dialogue ludique, sont peut-être à préserver comme patrimoine culturel. Mais les films les signalent surtout comme l'expression de l'esprit, de la créativité, et du « caractère de l'unité du peuple » pour faire face à la tendance lourde des avancées de la société capitaliste à détruire les derniers recoins d'humanité. Parmi celles-ci, le système des médias.

Dans ces films courts à petit budget sur les chants de travail, Hirszman a peut-être trouvé un espace privilégié pour l'expérimentation de son cinéma, dans sa thématique comme dans son langage. Dans tous les cas, dans ces documentaires, il partage intimement avec ceux qu'il filme l'exercice de l'expression libre, libre des contraintes du cinéma commercial ou du système des médias. L'exercice de cette expression est une forme de résistance à la massification de la culture, et de lutte contre l'avancée du système oppressif.

Pour finir, nous reproduisons ici la continuité des paroles improvisées des chants du travail de la canne à sucre afin d'attester de l'extraordinaire invention poétique de ses vers libres improvisés avec ses allusions à la vie quotidienne et son ironie lors de la référence au « M'sieur Carioca qui a fait les comptes à la va-vite » ; « Il a pris l'argent en poche Y'a pas tout ce que je veux M'sieur Carioca », belle manière de prolonger la dénonciation de l'exploitation des ouvriers :

« Je n'ai pas peur de me tromper / quand je suis bien parti / Je n'ai pas peur de me tromper / J'ai coupé la canne qui m'avait cassé la fenêtre / Cinq paires de côtes / Un pied de cochon cru / Je fais un saut / Par-dessus un autre saut / Je veux voir saut par saut / je veux voir sauter le saut / J'ai frappé un coup / Sur la chaise du grippe-sou / Je l'ai cassée sur le bananier / J'ai bien failli y rester / Ma femme a voulu me taper / En pleine figure, pas question / Sinon, elle attrape aussi / C'est bien le seul moyen / A la corde sur le lit douillet / Je te promets de t'attacher / J'ai fait un saut / Par-dessus un autre saut / J'ai cassé un tabouret / Un fauteuil à bascule / Je vais voir le Carioca / Qui devra me voir chanter / Je veux voir le Carioca / Qui devra me voir chanter / M'sieur Carioca / Quand j'attrape mon couteau / Quand je chante tout le monde / Quand je chante dans le sertao / M'Carioca a fait les comptes à la va-vite / Il a pris l'argent en poche / Y'a pas tout ce que je veux / M'sieur Carioca / Et maintenant à vrai dire / Mon couteau est affilé / Dis-moi ça et tu verras / Ma femme a voulu me taper / En pleine figure, pas question / Si tu tapes / C'est bien le seul moyen / A la corde sur le lit douillet / Je te promets de t'attacher / J'ai fait un saut / Par-dessus un autre saut / Je veux voir saut par saut / Je veux voir sauter le saut / Le tabouret, c'est pas la table / Qu'est pas faite pour s'asseoir / Mon chevreau / Oh mon petit chevreau / Mon chevreau, tu es mal élevé / Tu es sorti du troupeau / Pour aller manger tout seul / André et Joaquim sont partis en courant / Cheval volant venu de Bonfim / Je suis à mon aise J'y vais à pied / Tenez Madame Maria Preta / Qui fuit de M'sieur Joaquim / Oh oh oh / Mon chevreau, mon petit chevreau / Mon chevreau, tu es mal élevé / Tu es sorti du troupeau / Pour aller manger tout seul (...) [**Chant final** :] André et

Joaquim / Sont partis en courant / Cheval volant / Mais n'ont pas vu la fin / Quand j'en ai envie, j'y vais à pied / Tenez Madame Maria Preta en courant ... ».³⁷⁴

³⁷⁴ Traduction donnée par les sous titres de l'édition de Doriane Films, Leon Hirszman, *Ils ne portaient pas de smoking, Cinq films*, collection soleil/mémoire, 2012.

CHAPITRE 4 - *PARTIDO ALTO* ET LE MOUVEMENT NOIR

Un texte trouvé dans la Collection Leon Hirszman de l'archive Edgar Leuenroth présente un projet de film sur le Partido Alto³⁷⁵ :

« Cette forme de manifestation de la culture populaire urbaine, carioca, antérieure à la *samba*, a été très peu étudiée et l'on a très peu écrit sur elle. Le film que nous proposons essayera principalement d'enregistrer les valeurs populaires qui, manifestées par la parole, par le jeu et par la danse dans le *Partido Alto*, constituent une source inépuisable de notre mémoire nationale. (...) Le film prétend, à travers l'utilisation des techniques du son direct, donner voix aux grands *partideiros* encore vivants pour qu'ils chantent, jouent et dansent, révélant au public la genèse du *Partido Alto* jusqu'à son actualité. La collaboration des grands *partideiros* tels que Padeirinho et Xangô de Mangueira, Candeia et Joãozinho da Pecadora da Portela et Geraldo Babão de l'Acadêmicos de Salgueiro sera essentielle. Tout comme les témoignages de Donga et João da Bahiana seront fondamentaux pour apporter quelques éclaircissements sur la genèse du *Partido Alto*. »³⁷⁶

Le texte, qui promet également une enquête sur la vie actuelle des sambistes dans leurs zones périphériques et les évolutions dans la tradition du *Partido Alto*, prévoit aussi les collaborations du critique musical et historien de la *samba* Sérgio Cabral et du jeune sambiste Paulinho da Viola³⁷⁷ pour les pré-tournages et la production.

Le documentaire en couleurs et en 16 mm de 22 minutes n'a été finalisé qu'en 1982, mais il a été tourné en 1976, comme l'indique le générique de fin. Cependant, l'ébauche du projet cité ci-dessus est certainement antérieure à 1974, car il y est prévu la collaboration des sambistes João da Bahiana, mort en janvier 1974, et Donga, mort en août de la même année. En décembre 1979, devant la possibilité de signer un contrat de complément budgétaire avec la compagnie EMBRAFILME pour la finalisation du film, Hirszman écrit :

³⁷⁵ *Partido alto* signifie littéralement « haute fête ». C'est un genre musical et nous avons conservé l'expression originale en portugais.

³⁷⁶ *Partido Alto* : « Proposta de filmagem », document, Fond Leon Hirszman, dans l'archive Edgar Leuenroth, Universidade Estadual de Campinas.

³⁷⁷ Paulinho de Viola, né en 1942, a fait une grande carrière de musicien, chanteur et compositeur de *sambas* et de *choros*. Son École de *samba* est Portela.

« Je souhaite pourtant transformer le matériel filmé en un court métrage sur Candeia³⁷⁸, un grand *partideiro* que la musique populaire brésilienne a perdu. Je tiens à souligner que cela ne détourne en rien le projet initial du film, car dans les rushes avec Candeia, il expose musicalement les thèmes liés aux *partideiros* et illustre magnifiquement le *Partido Alto*. »³⁷⁹

En fin de compte, *Partido Alto* a été réalisé en deux parties. La première autour de Candeia, avec la participation des sambistes de Gran Quilombo (*Associação Recreativa d'Art Noir Escola de Samba Quilombo*)³⁸⁰. La deuxième, tournée chez le sambiste Manacéa lors d'une journée festive avec des anciens membres de la communauté de Portela (*Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela*, groupe défilant au carnaval). Le sambiste Paulinho da Viola, comme il était prévu dans l'ébauche du projet citée ci-dessus, joue un rôle important dans la réalisation du film. Il est cité à côté du réalisateur dans le générique d'ouverture comme « collaborateur ». On le voit à la fête chez Manacéa où il interroge ses amis sambistes et joue avec eux. Il énonce un commentaire finale en voix *off*.

Paulinho da Viola avait produit en 1970 un disque de la *Velha-Guarda da Portela* (la vieille garde de l'École) : *Portela, passado de glória* (*Portela, passé de gloire*). À cette époque, il intégrait le groupe des compositeurs de la Portela. Candeia, lui, est né au sein de la communauté de Portela, dans le quartier Oswaldo Cruz, et a été intégré à l'École depuis sa jeunesse. Mais dans les années 1970 il est de plus en plus mécontent, à côté d'autres sambistes – Paulinho da Viola inclus –, face à l'agrandissement de la Portela (comme des autres Écoles de *samba* à Rio) et à sa transformation en spectacle commercial, avec d'autres conséquences dans les écoles, comme la perte de l'esprit communautaire original et la perte de leur contrôle par les sambistes eux-mêmes. L'École de *samba* Gran Quilombo a été créée, dans ce contexte, à partir d'une proposition de Candeia, en décembre 1975³⁸¹. Le manifeste de fondation de Gran Quilombo précise :

³⁷⁸ Antonio Candeia Filho, né à Rio en 1935, est mort en 1978, peu de temps après le tournage du film.

³⁷⁹ *Partido Alto* : « Informe de não finalização », document adressé à EMBRAFILME, daté de 7 décembre 1979, Fond Leon Hirszman, Archive Edgar Leuenroth, Universidade Estadual de Campinas. Cette lettre est en fait une réponse du réalisateur à l'intérêt de l'EMBRAFILME pour la signature du contrat de finalisation de *Partido Alto*. Hirszman rappelle pourtant à EMBRAFILME être engagé à ce moment dans le projet de son autre film, *Eles não usam black-tie* (1981), dont les tournages étaient prévus pour le mois de février suivant.

³⁸⁰ Les Escolas de samba cariocas sont des groupes formés par les communautés des quartiers de la zone nord de Rio de Janeiro pour défiler au carnaval. Ce sont les images de ces groupes qui sont diffusées par les médias. Parmi les plus célèbres on peut citer la Mangueira, la Portela, la Beija-Flor, le Salgueiro.

³⁸¹ Sur l'École Gran Quilombo, voir Gabriela Cordeiro Buscácio, *A chama não se apagou ; Candeia e a Gran Quilombo, movimentos negros e escolas de samba nos anos 1970*. Mestrado em História Social, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2005 ; et Ana Cláudia da Cunha, *O Quilombo de Candeia, um teto para todos os sambistas*, Mestrado em bens culturais e projetos sociais, Centro

« J'arrive. Je porte la foi. Je respecte les mythes et les traditions. J'amène un chant noir. Je cherche la liberté. Je n'accepte pas de modèles. Les forces contraires sont nombreuses. Ce n'est pas grave. J'ai les pieds sur terre. J'ai la certitude de la victoire. Mes portes sont ouvertes. Entrez avec respect. Ici tous peuvent collaborer. Personne ne peut régner. (...) Je ne suis pas radical. Je ne prétends que sauvegarder ce qui reste d'une culture. (...) Je veux sortir par les rues des banlieues avec mes bahianaises en dentelle en dansant la *samba* sans cesse. Intimement lié à mes origines. Artistes plasticiens, costumiers, chorégraphes, départements culturels, professionnels : s'il vous plaît, ne me dérangez pas. Je synthétise un monde magique. J'arrive. »³⁸²

Dans un entretien datant de fin 1976, Candeia expose les objectifs de l'école. Il avait l'intention d'y réintroduire les traditions et l'espace de liberté des sambistes sans l'interférence d'agents externes liés aux intérêts du marché. Il voulait protéger la tradition carnavalesque des Écoles de *samba* de Rio, originaire des communautés (surtout noires) de la zone nord. Mais il voulait également créer un centre de recherche sur la culture noire, et souligner son importance dans la formation de la culture brésilienne³⁸³.

À cette époque, Candeia écrit également un livre, *Écoles de samba, l'arbre qui a perdu ses racines*, publié en 1978. Il pensait d'abord écrire ce livre avec Paulinho da Viola, mais celui-ci était trop occupé³⁸⁴. Il se tourne alors vers Isnard Araújo, un médecin qui a travaillé avec lui au département culturel de la Portela, dans un projet de recherche sur l'histoire de l'école, dit du « musée historique de Portela », et qui participe à ses côtés à la création de la Quilombo. Le livre s'ouvre sur ces mots :

« La *samba* est le langage musical le plus expressif du peuple carioca. Aujourd'hui, elle enrichit les patrons du marché musical, pendant que les Écoles de *samba* sont utilisées pour

de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2009.

³⁸² Gabriela Cordeiro Buscácio, *A chama não se apagou ; Candeia e a Gran Quilombo, movimentos negros e escolas de samba nos anos 1970*. Mestrado em História Social, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2005, p. 17.

³⁸³ « *Escola de Samba Quilombos para salvar o samba* », Última Hora, Rio de Janeiro, 7 nov. 1976. Entretien de Candeia publié dans le journal carioca, cité dans Gabriela Cordeiro Buscácio, *A chama não se apagou ; Candeia e a Gran Quilombo, movimentos negros e escolas de samba nos anos 1970*. Mestrado em História Social, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2005, p. 21.

³⁸⁴ Ana Cláudia da Cunha, *O Quilombo de Candeia, um teto para todos os sambistas*, Mestrado em bens culturais e projetos sociais, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2009, p. 53.

leur potentiel touristique, exploitées par ce qu'elles offrent de superflu et méprisées pour ce qui est fondamental. (...) Il y a ceux qui ne savent pas que la victoire de la *samba* – si l'on peut ainsi nommer l'état actuel de la discipline – appartient à une partie de la population qui a subi des violences, des persécutions et des préjugés exclusivement à cause du "crime" de chanter, jouer et danser cette même *samba*. »³⁸⁵

Dans ce livre, les auteurs soutiennent la nécessité pour chaque École de *samba* de maintenir des programmes d'enseignement de son histoire, par des moyens divers, impliquant les discussions et *rodas de samba* avec les vieilles gardes, et la création des musées dans chaque École.

La Quilombo a promu au sein de ses espaces d'activités des fêtes, des *rodas de samba*, des projections de films et également des conférences et débats sur la situation des noirs dans la société brésilienne. Elle a réussi à attirer des milliers de travailleurs dans la région où elle s'est installée, en banlieue populaire de Rio. La Quilombo³⁸⁶, comme son nom le suggère, était un espace de résistance, où les combats culturels et politiques se menaient de front.

En 1978, Leon Hirszman se confie au journal carioca *Última Hora*, et l'on ne peut s'empêcher de penser à Candeia et la Gran Quilombo. À propos de la censure et des grands véhicules de la communication, spécialement la radio et la télévision, « qui stimulent le consumérisme » et « occultent la réalité du pays », il souligne l'importance de la résistance. Il fait référence à la résistance présente « dans les traditions afro-brésiliennes », dans « la danse et la musique du peuple brésilien, qui forme des leaders et organise des groupes qui vont pouvoir se manifester dans le futur en termes de revendications sociales et politiques »³⁸⁷.

Parmi les fondateurs de la Gran Quilombo, on trouve Candeia, qui assume le rôle de président du Conseil délibératif, Paulinho da Viola, comme directeur social, et plusieurs autres sambistes, mais aussi des journalistes, des universitaires, des producteurs culturels, tels que, par exemple, Jorge Coutinho, acteur, ex-membre du Centre Populaire de Culture (CPC) et organisateur des

³⁸⁵ Candeia & Isnard, *Escola de Samba, árvore que esqueceu a raiz*, Rio de Janeiro, Lidador/SEEC, 1978, p. VII. (Le livre a été édité avec le soutien de la Secrétaire de l'Éducation et de la Culture de l'État de Rio de Janeiro, Département de la Culture, Institut du Livre.)

³⁸⁶ Le Quilombo désigne une communauté d'esclaves en fuite. La plus célèbre d'entre elles est le Quilombo de Palmares, qui a pu réunir plus de 20 000 habitants, détruite par l'armée coloniale à la fin du XVII^e siècle. Son leader, Zumbi ainsi que le quilombo Palmares sont devenus des symboles de la résistance noire.

³⁸⁷ Leon Hirszman, dans « Agora, o teatro dos exilados », *Última Hora*, Rio de Janeiro, 21 juillet 1978.

soirées de *samba* au Théâtre Opinião³⁸⁸ à la suite de la période du Zicartola, quand les rencontres entre les sambistes de la zone nord et les intellectuels de la zone sud se sont intensifiées³⁸⁹. Faute de documentation, nous n'avons pas pu suivre précisément la trajectoire des personnes qui ont participé au CPC puis fréquenté le Zicartola, participé ou rayonné autour du Théâtre Opinião et par la suite, ont été actives dans la Gran Quilombo. Mais l'œuvre de Hirszman témoigne de ce parcours.

Partido Alto, terminé en 1982, après la mort de Candeia, et tourné en 1976, l'année suivant la création de la Gran Quilombo, est bien en adéquation avec le projet initial cité ci-dessus, qui, comme on l'a vu, est antérieur à l'année 1974. Mais le film est évidemment très lié aux propositions de l'École. Les deux personnages principaux sont Candeia, filmé dans la cour de la Gran Quilombo – où l'on voit des affiches du Sénégal sur les murs –, et Paulinho da Viola, qui facilite l'accès du cinéaste et de son équipe à la vieille garde de la Portela, chez l'un de ses membres, le sambiste Manacéa. Da Viola sollicite leurs témoignages et participe à leurs performances musicaux. Le *Partido Alto*, thème du film, est la forme première de la *samba*, comme on va l'entendre dans les mots des sambistes. Le film est un document ethnographique précieux, mais il possède aussi une construction artistique très forte, comme on le verra. L'intégration du réalisateur et de l'équipe de tournage avec les personnages filmés est remarquable.

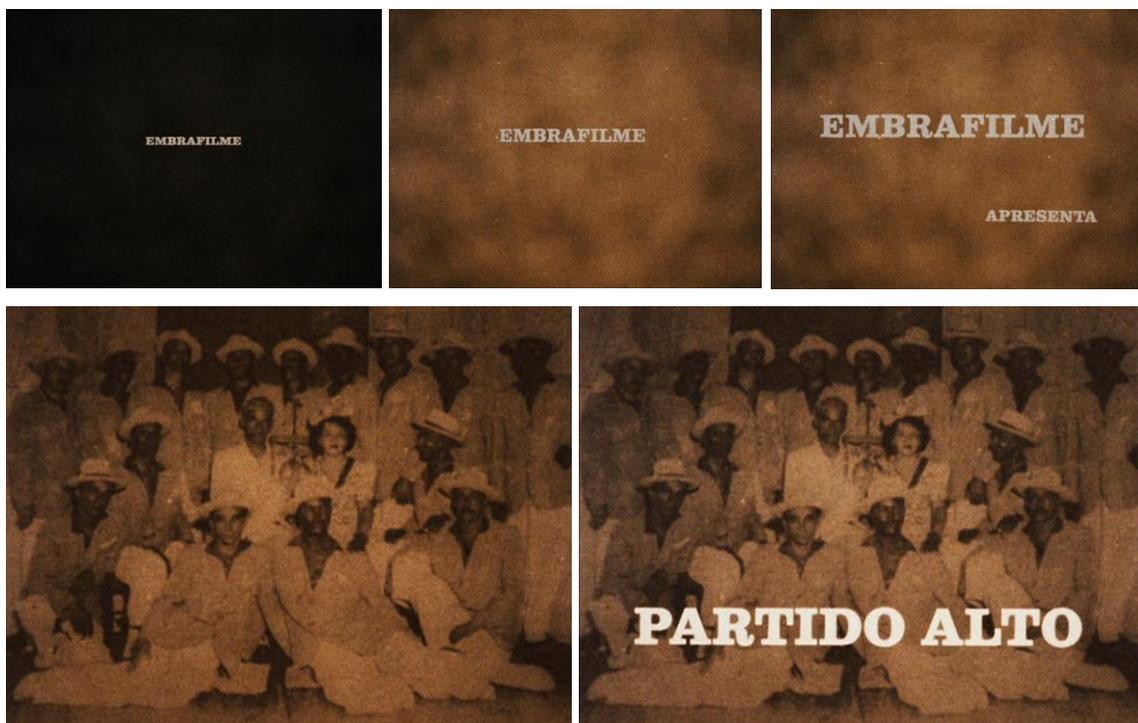
La mémoire audiovisuelle du son : qu'est-ce que le *Partido Alto* ?

L'idée de préservation de la mémoire est présente dès l'ouverture du film, dans la constitution d'un petit album photo cinématographique, avec une succession de photos de groupes ou personnalités de la *samba*. Les images les plus anciennes alternent avec d'autres plus récentes par fondus enchaînés selon un montage qui renforce l'idée de tradition (les unes « sortent » des autres) et le désir d'une vision historique du genre (« de la genèse à l'actualité du *Partido Alto* », conformément au projet initial). On distingue facilement photos anciennes et photos récentes par les habits comme par la pose des personnes représentées, mais le traitement que le film leur donne est identique, même par rapport à leur coloration : ces photos ont toutes des teintes sépias

³⁸⁸ Dans le chapitre précédent sur *Nelson Cavaquinho*, nous avons fait référence aux spectacles musicaux organisés par les artistes du CPC et par d'autres avec les sambistes à partir des rencontres au Zicartola. Sur les soirées de la *samba* qui se suivent régulièrement au Théâtre Opinião, voir Jorge Coutinho, Leonides Bayer, *Noitadas de samba, foco de resistência*, Rio de Janeiro, Arquimedes, 2009.

³⁸⁹ Voir le chapitre précédent sur *Nelson Cavaquinho*.

qui rappellent celles des vieilles photos des albums de famille ou d'archives. Ainsi, si l'introduction du film se présente comme une petite collection de photos, une mémoire de la *samba*, elle anticipe également une question qui apparaîtra par la suite : le risque de disparition de ce genre d'expression de la culture brésilienne, réduite peut-être trop tôt à de vieilles photos souvenir. Le film pourtant documente le *Partido Alto* encore plein de vie, dans la fête de la vieille garde, comme la mémoire de Candeia et ses amis de la Quilombo vont le démontrer. Cette brève ouverture, qui se déroule dans un silence absolu, mais rythmée par l'alternance des photos et, sur elles, par l'insertion des mots du générique, anticipe par ailleurs l'allure dansante du film.





La première partie du film tourne autour de Candeia, à qui il est dédié. C'est son visage en gros plan et sa voix qui se font voir et entendre ensuite à la fin du générique, accompagnés de la dédicace : « *Ao mestre Candeia* » (Au maître Candeia). Elle débute avec un numéro musical et se termine avec la fin d'un autre, en synchronie son-image. Cette partie a une durée totale de 11'5'', découpée en quatre plans que nous allons décrire.

Le plan 1 démarre sur le visage du personnage honoré, que la caméra cadre de près, et l'accompagne alors qu'il chante pendant 2'45''. La durée du plan tourné en son direct fixant Candeia du début à la fin sans détour (il n'y a qu'un léger zoom arrière puis à nouveau avant) met en évidence la force de son visage, ses expressions, ses gestes, la voix de cette personnalité vigoureuse qui prennent toute leur place. Sur la base instrumentale de la *samba* qui l'accompagne dès l'ouverture du plan, Candeia annonce et commande lui-même son numéro : « *Partido* ! Pleine gorge ! Allons-y ! *Partido Alto*... J'ai déjà dit que c'est l'expression la plus authentique de la *samba*. Voilà. C'est pour cela que je chante... » C'est ainsi qu'il introduit la *samba* qu'il enchaîne, son *Testamento de partideiro* (testament de *partideiro*³⁹⁰). Mais le maître Candeia, filmé en direct par Hirszman en 1976, est déjà mort quand le film est achevé en 1982 – il meurt en 1978. Dans le film de Hirszman, son *Testament de partideiro* en image et son reste éternel pour les générations suivantes :

« Pour mon amour je laisse mon sentiment / Et pour mes enfants je laisse un bon exemple
 Je laisse en héritage ma ténacité / Qui sème l'amour n'est jamais oublié
 À mes amis, je laisse mon *pandeiro*³⁹¹ / J'ai honoré mes parents et j'ai aimé mes frères / Mais
 aux pharisiens je ne laisse pas d'argent / Aux faux amis, je laisse mon pardon

Parce que le sambiste n'a pas besoin d'être d'une académie
 Naturel avec sa poésie / le peuple le rend immortel
 (Refrain)

Mais s'il y a tristesse qu'elle soit jolie / Car de tristesse moche le poète s'en passe
 Et le tambour marquant le chant de la *cuíca*³⁹² / La guitare propose mais n'a pas de réponse
 Qui prie pour moi qu'il le fasse *en sambant*³⁹³ / Car une bonne *samba* est comme une prière /
 Un bon *partideiro* ne pleure qu'en pratiquant / En buvant avec plaisir un cocktail de citron /
 Et si j'ai vécu cette vie en chantant / Je laisse mon chant pour la population »
 (*Testamento de partideiro*, Candeia, s/d).

³⁹⁰ *Partideiro* est, comme on l'appelle au Brésil, le joueur, le chanteur, le danseur du *Partido Alto*.

³⁹¹ Le *pandeiro* est un instrument de percussion fréquent dans la *samba*.

³⁹² Le *cuíca* est un instrument de percussion fréquent dans la *samba*.

³⁹³ Ce néologisme a semblé la meilleure forme pour traduire le mot portugais *sambando*, participe présent du verbe *sambar*.

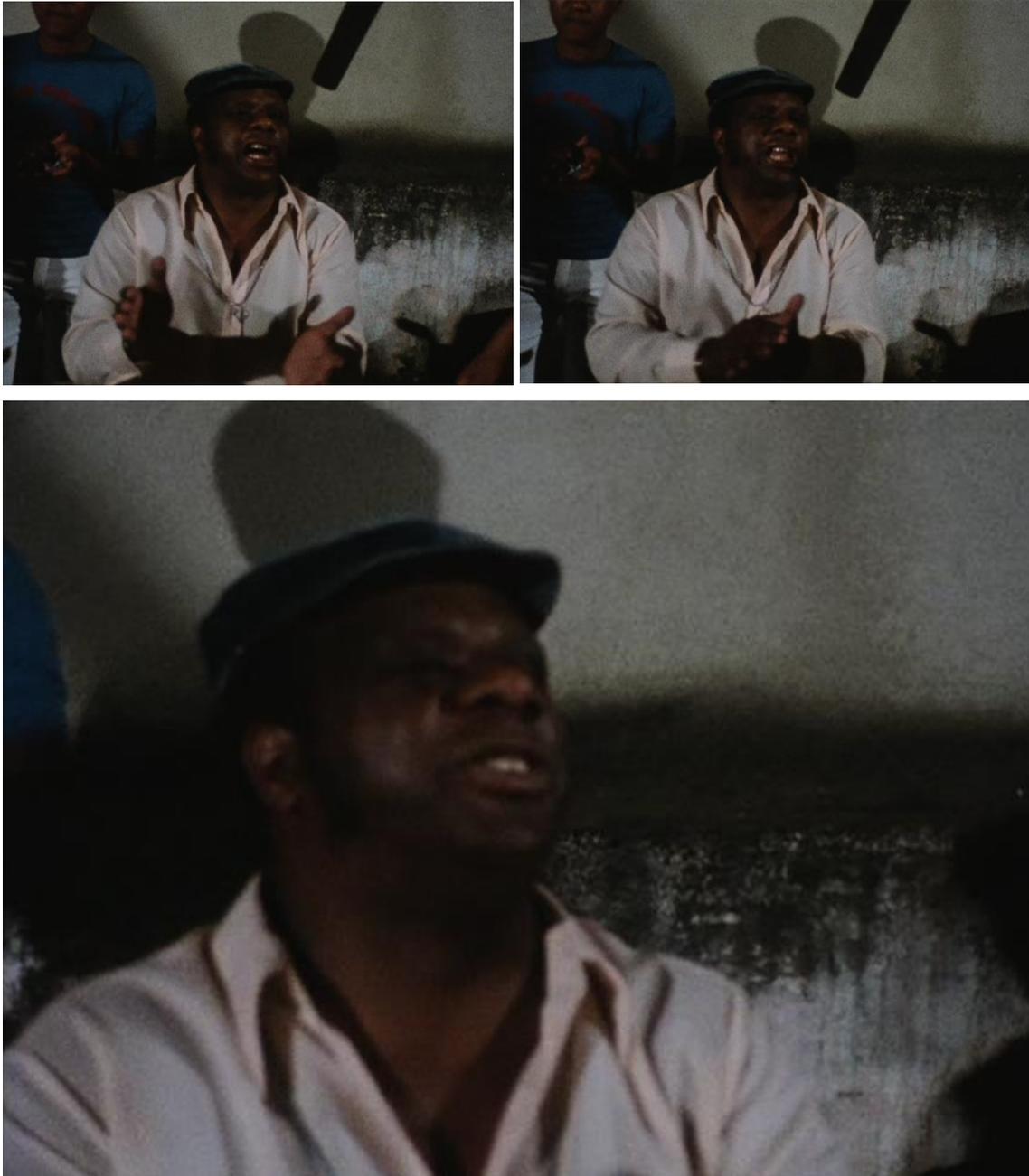
Candeia chante ces vers en solo mais il est soutenu à chaque fois par le refrain d'un chœur : « Dans la paix du seigneur »³⁹⁴. Au début du plan, outre le son des instruments, on entend également les rires et le bruit de gens autour de lui, pendant que tout au long du plan, les bras, les corps des musiciens, des danseurs, des participants passent parfois devant la caméra, laissant l'image, elle aussi, témoigner de l'ambiance informelle et festive d'une *roda* (une ronde, un cercle) de *Partido Alto*, dont Candeia va signaler l'importance dans le plan suivant.



³⁹⁴ « Dans la paix du Seigneur » est évidemment une expression d'origine chrétienne banalisée dans la langue quotidienne, et elle n'a pas nécessairement une connotation religieuse.







Le plan 2 d'une durée de 2'10'' s'ouvre sur Candeia, qui caractérise les formes de *Partido Alto* dont l'improvisation est l'aspect central :

« La *samba* de *Partido Alto*, dans quelques-unes de ses formes, a une grande proximité avec la musique du Nordeste, le *repentista* du Nordeste³⁹⁵. Car la *samba* de *Partido* a cette forme-

³⁹⁵ Le *repente* est également une manifestation de la culture populaire, genre récitatif improvisé en rimes, en général accompagné par la guitare et chanté dans les marchés ouverts, en forme de dialogue, par deux chanteurs

là d'improvisation. L'improvisation qui naît petit à petit, non pas seulement autour du thème, du refrain, mais aussi de l'ambiance, de l'atmosphère qui est créée au fur et à mesure. »

Ensuite, tel un chef d'orchestre, Candeia commande l'exécution du groupe, qui en donne l'exemple pratique. Candeia lance d'abord un refrain, autour duquel le groupe va improviser : « *Quen mandou duvidar ?* (Et vas-tu t'en douter ?!) », puis donne au chœur les indications pour le soutenir : « Dis ! Encore ! » Le chœur suit en répétant le refrain : « Et vas-tu t'en douter ?! / et vas-tu, et vas-tu t'en douter ?! » Puis il désigne celui qui va improviser en l'interpellant par son nom, avec ses propres vers improvisés, celui-ci ou celui-là : « Mon ami, mon camarade / M. Tantinho va parler / et vas-tu t'en douter ?! » Le chœur continue le refrain jusqu'au moment où Tantinho da Mangueira prend la parole et répond en improvisant : « Une canne-à-sucre casse l'autre / dans une grande propriété / et vas-tu t'en douter ?! » Le chœur poursuit puis Candeia lance un nouveau vers : « Cette fois-ci, qui parlera ? / ça sera le vieux Osmar / et vas-tu t'en douter ?! » Dans la même dynamique, Osmar do Cavaco répondra : « Quand je prends mon *cavaquinho* / je ne peux plus m'arrêter / et vas-tu t'en douter ?! »

Dans le plan 3 de 4'10'', Candeia cite la diversité des formes de *Partido Alto*, en matière de nombre de vers – « le *Partido* en quatrain ou en distique », ou le *Partido* plus étendu, semblable à ce qui est aujourd'hui la première partie d'une *samba*, ou encore le *Partido* où la *roda de samba* était formée sans recours au refrain, soutenue par le *cavaquinho*, le *prato*³⁹⁶ et d'autres instruments rythmiques qui s'intégraient au hasard des circonstances, une forme qui selon lui a disparu. Il cite également l'occurrence des divers pas dansés dans les *rodas* de *Partido Alto*, avant de désigner du doigt celui qui autour de lui va exécuter ces pas : « le *Miudinho*, par exemple, c'était à peu près ainsi », et son doigt pointe Wilson Moreira à sa droite, qui se met à danser le *Miudinho*. « Ok, c'est bon », ajoute-t-il après la démonstration, et continue : « On avait une autre manière de danser le *Partido* avec les mains sur les hanches, comme Shirley³⁹⁷ va nous le montrer : montre-nous ! » ; « C'est bon, ça va, ça suffit, petite. » ; « On a eu encore dans le *Partido* un autre type de pas qui s'appelle l'*Amoladinho* ; Tantinho va le danser maintenant. » ; « C'est bon, mon coco ! »

qui se provoquent, de façon que l'improvisation se fait comme un jeu, chaque chanteur réagissant à l'autre, mais également aux manifestations du public et aux divers éléments de l'endroit et de l'ambiance.

³⁹⁶ En portugais *prato* signifie aussi bien la cymbale, l'instrument de percussion connu et habituel dans les orchestres, que l'assiette de table ; mais l'assiette de table est habituellement utilisée comme instrument de percussion dans les *rodas de samba*.

³⁹⁷ Nous n'avons pas retrouvé le nom de Shirley.

Ces plans 2 et 3 suivent une même dynamique, qui va de l'explication verbale à la démonstration visuelle et sonore, et sont d'un grand intérêt en tant que documentation ethnographique de la pratique culturelle en question. En même temps, c'est encore Candeia qui en ressort. C'est encore son visage en gros plan et sa voix qu'on voit et qu'on entend dès le début des plans, c'est lui qui donne des leçons sur le *Partido Alto*, c'est lui qui commande les démonstrations du groupe, et c'est encore lui qui dirige la caméra. Par cela nous voulons signifier que Candeia, par ses gestes et ses interpellations des autres musiciens, indique les images que la caméra doit cadrer. Celle-ci suit le maître (on le rappelle, le film est dédié « au maître »), apprend vite le jeu et, ainsi que les autres participants, chanteurs, joueurs, danseurs, en se retournant à l'improviste vers celui-ci ou celui-là, se laisse guider par les orientations données au groupe par Candeia. Cette dynamique est d'autant plus remarquable que le plan moyen de Candeia assis montre qu'il est immobile dans un fauteuil d'infirme.







Les plans 4 et 5 forment un segment où le groupe joue en continu (sans coupe dans la bande-son) une dernière *samba*. Ce segment, de 2 minutes au total, correspond à la fin de Partie 1 du

film. Candeia commande encore le chant. Il lance le refrain, puis y ajoute des demi-réponses en orientant les autres chanteurs qui doivent deviner, en chœur, le vers suivant. Il se sert quelquefois de mimiques pour les aider à deviner – ce qui met encore plus ses gestes au centre de l’attention à un certain moment. Mais cette séquence sert surtout à présenter le groupe tout entier. La caméra, en mouvement panoramique, filme finalement chacun des participants avec son instrument en train de jouer, de répondre en chœur et de danser. À la fin du plan, l’orchestre termine son morceau, en parfaite coïncidence avec la coupe à l’image, raccordée au carton d’ouverture de la Partie 2 du film qui va alors commencer.

Le sonore du visuel

L’ensemble instrumental est présent dans la bande sonore du début à la fin de cette première partie du film. L’orchestre joue, sans relâche, même quand Candeia parle et décrit le *Partido Alto*. Mais ce n’est que dans cette séquence que la caméra le montre intégralement, et ainsi demande l’attention du spectateur pour la composition instrumentale – comme, à la fin d’un show musical, les différents instrumentistes sont présentés, l’un après l’autre, au public. D’ailleurs, dans les plans-séquences précédents (du 1 au 3), c’est-à-dire depuis le début de la Partie 1 du film, aucun des morceaux joués ne s’achève, tous traversent les plans (de la bande-image) et disparaissent en fondus sonores dans la bande-son. Ainsi les coupes de la bande-son ne coïncident pas avec les coupes de la bande-image – sauf à la fin de la Partie 1. Ce décalage entre la bande-son et la bande-image par non-coïncidence, la musique prolongeant ou anticipant les plans-séquence, aide à construire l’unité de la partie. Et cet effet est encore plus évident quand, à la fin de la partie, les deux bandes, son et image, finissent précisément ensemble, avec la conclusion du morceau musical. Bref, le réalisateur donne à la musique – et à son emplacement et sa fonction dans le montage de la bande-son – un rôle fondamental dans la construction de l’unité de la première partie du film.

Plus encore, les décalages créés entre la bande-son et la bande-image miment des aspects rythmiques typiques de la *samba*, tels que la syncope ou le *tempo rubato*³⁹⁸. En fait, depuis le

³⁹⁸ On pourrait encore parler de la *métrica derramada* (métrique débordée), un concept de Martha Tupinambá de Ulhôa pour définir le décalage rythmique entre les mélodies des chants, marquées par la prosodie, et la mesure musicale qui marque le rythme, typique dans la musique populaire brésilienne (Martha Tupinambá de Ulhôa, *Métrica Derramada: tempo rubato ou gestualidade na canção brasileira popular*. In: VII Congreso Latinoamericano IASPM - AL, 2006, La Habana. Actas Del VII Congreso Latinoamericano IASPM - AL, 2006. v. Online. p. 1-9).

début de la présentation rythmée des photos et du générique jusqu'aux corps des danseurs qui passent devant la caméra pendant qu'elle cadre Candeia, de l'improvisation de celle-ci pour suivre ceux-là aux syncopes de la bande-son/bande-image, le réalisateur transpose dans la forme du film ce qu'il apprend de la manifestation qu'il filme.

Enfin, cette dernière séquence de la Partie 1 du film souligne plus encore le caractère collectif de la *samba* de *Partido Alto*, qui est une performance de groupe et se réalise au fur et à mesure que chacun apporte sa contribution pour soutenir le jeu. Ici, il faut également remarquer comme partie de l'ensemble la présence de l'équipe de tournage, qui apparaît à l'image, avec ses longs et grands micros et plusieurs fils électriques par terre ou sur la table, tout au long du film. Celle-ci participe également à l'ambiance, entre dans le jeu, apportant comme les autres sa contribution dans la composition.





La Partie 2, annoncée par le carton « *Na casa de Manacéa* » (Chez Manacéa), a été tournée au cours d'une journée de fête chez le sambiste Manacéa. On y retrouve plusieurs sambistes, des personnalités de la communauté de l'École de *samba* de Portela, des références à l'univers de la *samba carioca*. Candeia n'est plus présent et il n'y a plus de personnage central qui répond directement à la caméra, à la façon de celui de la première partie du film. Au contraire, dans la Partie 2, la caméra cadre les invités les uns après les autres, d'abord pour capter quelques mots sur le *Partido Alto*, puis pour suivre leurs vers improvisés dans la *roda de samba* qui se forme à un certain moment de la fête. Ainsi on entend et on voit défiler sur l'écran plusieurs sambistes, jeunes ou plus âgés, et qui citent eux-mêmes d'autres personnages légendaires de l'histoire de la *samba*. Annoncé comme « collaborateur » dans le générique d'ouverture du film, c'est le jeune Paulinho da Viola qui interpelle les sambistes autour du thème en question, puis participe à côté des autres à la *roda de samba* avec son instrument, le *cavaquinho*³⁹⁹. La seconde partie

³⁹⁹ On rappelle que le *cavaquinho* est un instrument à cordes en forme de petite guitare, très utilisé dans la *samba* et le *choro*.

du film documente alors un état du savoir et de la pratique du *Partido Alto* parmi les sambistes cariocas des années 1970, en même temps qu'elle compose une sorte de catalogue des personnalités de différentes générations du *Partido Alto*, intégrant le collaborateur Paulinho da Viola. Un document de l'histoire de la Portela, comme l'aurait souhaité Candeia.

Cette Partie 2 du film se compose de trois segments. Dans le premier est filmé une table, pendant un déjeuner de fête, avec quelques gros plans successifs des visages des sambistes qui expliquent, chacun à leur tour, ce qu'est le *Partido Alto* : il s'agit de Joãozinho da Peadora, Lincoln Pereira de Almeida, Chico Santana. À ces images, s'ajoutent encore les noms célèbres de João Brancura, Baiano, Paulo da Portela, que les sambistes filmés citent. La caméra cadre également les visages de Paulinho da Viola, Osmar do Cavaco, Argemiro do Patrocínio et, dans un plan d'ensemble de la table, Casquinha, entre autres. On entendra leurs voix plus tard.





Les segments 2 et 3, tournés au fur et à mesure que la fête se déroule, montrent la performance des sambistes, qui forment une *roda de samba*, jouent, dansent, chantent et improvisent leurs vers. Ce n'est plus le cours de Candeia, mais une vraie fête des sambistes où les sambas de Partido Alto vont surgir spontanément. La caméra elle-même a déjà appris le jeu et sait les suivre comme il faut, à l'improviste. Le film reprend donc dans sa structure d'ensemble, la dynamique mise en place dans sa Partie 1 : les explications données par le maître sont suivies des démonstrations pratiques des apprentis.



Alors que da Viola demande à ses collègues un refrain de *Partido Alto*, dans l'autre coin de la cour, un groupe commence à en jouer.



Refrain :
O citronnier citron, O citronnier citron /
Tant d'oranges mûres, citrons / Par terre nous l'oublions



L'improvisation :
On va commencer le Partido / C'est mon Partido du cœur /
De ce Partido le nom / est « citronnier citron », O citron

Refrain :
O citronnier citron, O citronnier citron /
Tant d'oranges mûres, citrons / Par terre nous l'oublions



Ce truc est fou de bonne chance / Chez notre ami, notre Hortense /
C'est là-bas que j'ai bu, que j'ai bu / Le meilleur rhum au citron, O citron



Le Partido de Manaceia / Ah mon Dieu comme il est bon
Et alors pour améliorer / il y a du meilleur rhum au citron, O citron

Refrain :

O citronnier citron, O citronnier citron /
Tant d'oranges mûres, citrons / Par terre nous l'oublions

Je viens d'arriver ici / Je vais chercher le citronnier
Pour ramasser du citron / Pour me faire un bon Bourbon, O citron



Refrain :

O citronnier citron, O citronnier citron /
Tant d'oranges mûres, citrons / Par terre nous l'oublions



Je suis Altaïr de Samba / Pour un oui ou pour un non
Je suis fils de Alvarenga / Petit fils de Napoléon, O citron

Refrain :

O citronnier citron, O citronnier citron /
Tant d'oranges mûres, citrons / Par terre nous l'oublions

Les segments 2 et 3 s'inscrivent dans une continuité. Tous les deux montrent la même *roda de samba*, dans le même coin de la cour chez Manacéa, avec les mêmes sambistes, toujours en train de jouer et d'improviser avec des performances semblables. Mais ils se différencient par rapport au moment du jour et la succession des deux séquences marque la durée du jeu. Le segment 2, monté en deux plans (le premier, une discussion de Paulinho da Viola avec des confrères, dans un coin ; le deuxième, la *roda de samba* qui commence dans un autre coin) montre le moment où la *roda de samba* se forme et où le jeu débute. Mais c'est la lumière naturelle qui signale le passage du temps : le jour est encore clair dans le segment 2 ; la nuit est déjà là dans le segment 3, quand on voit beaucoup plus de monde autour de la *roda*, en train de danser et chanter, et les gens de plus en plus gais et épanouis.



L'improvisation :

Je m'en vais, je m'en vais / Personne ne me dira non /
Car Antonio a entré dans la samba / Voilà, maintenant le chant est bon

Monsieur Armando a parlé / C'est lui un vieux de la Vieille Garde
Moi aussi, je suis le Casquinha / Je ne veux pas rester à l'arrière garde

Le Casquinha, un grand ami / Il a dit la vérité /
La Vieille garde de Portela / N'est que de sincérité

Eh, Voilà, je dois parler / Je vais te le dire à toi /
Argemiro et Casquinha / Ont toujours été au bon endroit



L'improvisation :

Je suis allé à la samba / Chez mon ami Zézé /
Le balancement qu'il a au corps / Il a à la main, il l'a au pied

Oh Eh C'est moi qui va parler /
La samba est très jolie / La samba va continuer



L'improvisation :

J'appartiens à la Vieille Garde / Même si c'est dans la Radiola /
Notre parrain... c'est Paulinho da Viola !

O Argemiro, Je ne peux pas nier l'identité /
Partideiro de la Portela /C'est vraiment sa destinée

Tiens Monsieur le poulet / Me mets pas au violon /
On y voit que les coups de fouet / On paye ce qu'on n'a pas fait





Dès que la *roda de samba* démarre, la caméra accompagne le jeu, en continuité, sans coupes, dans des plans plutôt longs, en se retournant, comme dans la Partie 1, à l'improviste vers les sambistes, qui prennent la parole pour improviser leurs vers. (Le deuxième plan du segment 2 dure 2'30'', et le seul plan du segment 3, atteint 3'55''.) Mais ici, on n'a plus les indications de Candeia et la caméra se laisse conduire par les événements spontanés. Les membres de l'équipe de tournage, avec leurs grands micros apparaissent à l'image au milieu des sambistes, comme dans la Partie 1, mais peut-être sont-ils de plus en plus intégrés aux musiciens. On distingue un preneur de son avec un micro à la main et un verre de bière à l'autre (voir ci-dessus la photo du

preneur de son à côté de Paulinho da Viola). Dans le dernier plan (segment 3), le « collaborateur de la réalisation » Paulinho da Viola est vu au milieu de la *roda*, jouant de son *cavaquinho*, complètement intégré à l'orchestre⁴⁰⁰. C'est aussi dans ce dernier plan que la caméra, plus libre que jamais (peut-être même un peu ivre), accomplit pour la première fois un cercle de 360° au milieu de la cour.

L'intégration de l'équipe de tournage parmi les sambistes est évidente autant par sa présence concrète à l'image que par le naturel des musiciens, qui se montrent de plus en plus tout à fait à l'aise. La forme du film se laisse également pénétrer par l'évènement filmé, l'imbrication entre l'un et l'autre se réaffirmant à chaque moment. Dans un texte d'Arthur Autran, on trouve un bref commentaire sur *Partido Alto* où il corrobore notre analyse sur ce point, en observant spécifiquement les paramètres de l'éclairage et du traitement du son :

« Le film semble s'élaborer en cherchant à représenter dans sa structure une représentation du sujet qu'il traite, c'est pour cela que le son direct déficient à certains moments ou l'éclairage précaire, surtout dans le plan nocturne à la fin de l'œuvre, s'harmonisent admirablement avec l'ensemble. »⁴⁰¹

Le dernier plan (segment 3) introduit un élément nouveau dans le film, la voix *off*. Ce sont les derniers commentaires sur le *Partido Alto*, divisés en trois blocs, et énoncés d'une voix claire et intelligible, probablement écrits au préalable, et certainement enregistrés à un autre moment, sans doute en studio. Mais c'est la voix de Paulinho da Viola. Ces derniers mots sur le *Partido Alto* viennent alors s'ajouter aux témoignages de plusieurs sambistes donnés en direct, avec Paulinho da Viola, le sambiste peut-être le plus jeune de tous, complétant la série de commentaires sur la tradition, ceux de Joãozinho da Peadora, Lincoln Pereira de Almeida et Chico Santana.

Pourtant le commentaire de Paulinho da Viola se distingue des autres. Ce texte dit en voix *off* semble être au moins partiellement écrit de son point de vue, car le musicien parle à la première personne de faits autobiographiques. Mais il fait référence à des préoccupations, spécialement

⁴⁰⁰ C'est en fait sa place, car Paulinho da Viola est sambiste et sa collaboration dans le film est due exactement à cela, à sa connaissance du sujet, des personnages et des ambiances, comme on l'a déjà indiqué auparavant.

⁴⁰¹ Arthur Autran, « Leon Hirszman: em busca do diálogo », in Francisco Elinaldo Teixeira, *Documentário no Brasil: tradição e transformação*, 2004, p. 214-215.

sur la transformation de la *samba* en spectacle, partagées également par Candeia et qui sont à la base de la création de l'École de *samba* Quilombo :

« La *roda* de *Partido Alto* est un moment de liberté. Le *partideiro*, le vrai, chante son vers en improvisant, à la manière de João da Gente, Alcides, Aniceto do Império, Candeia et beaucoup d'autres. Actuellement, comme il n'y a plus cette obligation, n'importe qui peut dire son vers même appris par cœur. (...) Quand j'étais gamin, je voyais le *Partido* comme une forme de communion entre les gens de la *samba*. C'était un jeu, pour s'amuser, auquel tout le monde participait comme il le pouvait et comme il le voulait. L'art le plus pur, c'est la façon d'être de chacun et il n'y avait que le *Partido Alto* qui offrait cette opportunité. (...) La *samba* à présent a plusieurs formes qui réduisent la créativité des sambistes aux limites dictées par le grand spectacle. Dans le *Partido Alto*, pourtant, tout se passe sous une forme plus spontanée. Alors il y aura toujours des *partideiros*, et le vers, improvisé ou non, réfléchira les vérités ressenties dans l'âme de chacun. »

La résistance culturelle contre le spectacle grand public et le cinéma commercial était un point central du combat du *Cinema novo* dès son origine. *Partido Alto*, tourné dans des quartiers populaires de la ville, sans décors et en lumière naturelle, en 16 mm, avec une équipe et un budget très réduit, conserve bien des aspects du projet cinémanoviste. Construit dans la mesure où il découvre les réalités brésiliennes, le film est aussi un témoin de ce que le cinéaste a appris avec Candeia et les sambistes de Portela. Ce film, construit collectivement car il ne pouvait en être qu'ainsi, est lui-même une expression de la résistance culturelle du cinéma et de la *samba*, allant de pair, dans un même esprit partagé par Hirszman et les personnages qu'il filme.

ÉPILOGUE - L'APPRENTI DES CHANTS POPULAIRES : RAPPROCHEMENTS AVEC MARIO DE ANDRADE

Dans un entretien à Alex Viany, à propos de ses *Chants de travail*, Hirszman affirme avoir suivi les traces de Mário de Andrade :

« (...) parce que j'ai également lu les recherches de Mário de Andrade. J'ai trouvé important de donner une continuité à ces travaux au niveau audiovisuel, c'est-à-dire, enregistrer cela en cinéma. Non pas seulement l'écriture musicale – cela est très important, bien sûr -, mais aussi aller filmer sur place... »⁴⁰².

Le poète moderniste Mário de Andrade est une référence fondamentale pour les études de la culture populaire au Brésil. Musicien de formation, il recueillit dans ses recherches un ensemble considérable de chansons populaires de divers groupes de régions très différentes du pays et il est reconnu comme le pionnier de la recherche sur le folklore musical brésilien⁴⁰³. Il a largement utilisé ses recherches sur les cultures populaires dans la composition de son œuvre artistique. Mais il a également écrit des études de nature scientifique sur la musique, les danses, les chants, la poésie et d'autres expressions des cultures populaires, et cet intérêt a été au centre de ses activités dans le champ institutionnel.

Entre 1935 et 1939, le poète a dirigé le Département de Culture de São Paulo, où il a mis en marche un travail inédit de recherche et documentation des traditions populaires, en tant que responsable pour la constitution de collections de la plus haute valeur culturelle⁴⁰⁴. Au début de sa gestion, en 1936, il déclarait :

« L'ethnographie brésilienne ne va pas bien. Il lui faut une orientation pratique, au plus vite, conformément aux normes scientifiques rigoureuses. Nous n'avons pas besoin de théoriciens, les théoriciens surgiront en leur temps. Nous avons besoin de jeunes d'esprit chercheur qui

⁴⁰² Leon Hirszman, Entretien à Viany, in: Viany, *O Processo do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1983, p.302.

⁴⁰³ Voir Florestan Fernandes, *O Folclore em questão*, Sao Paulo, Ucitec, 1978.

⁴⁰⁴ Voir Helena Bomeny, *Um poeta na política: Mário de Andrade, paixão e compromisso*, Rio de Janeiro, Casa da palavra, 2012.

vont sur place recueillir de façon sérieuse et complète ce que ce peuple garde et oublie vite, bouleversé par le progrès envahissant »⁴⁰⁵.

À cette époque, Mário de Andrade a organisé au Département de Culture un cours d'Ethnographie, donné par Dina Lévi-Strauss, pour donner une orientation aux travaux de documentation des cultures populaires. Il a ensuite créé avec la collaboration de celle-ci et de Claude Lévi-Strauss, en 1936, la Société de l'Ethnographie et du Folklore⁴⁰⁶.

Toujours en 1936, il est invité pour rédiger le projet de création du Service du Patrimoine Historique et Artistique National – le SPHAN⁴⁰⁷. Son projet pour la création du SPHAN, pensé dans les mêmes lignes que le service de patrimoine qu'il désirait mettre en place à São Paulo et « trop révolutionnaire pour être mise en œuvre à l'époque »⁴⁰⁸, offre également une pertinence à l'art érudit comme à l'art populaire, aux créations individuelles comme aux créations collectives, en observant la pluralité culturelle du Brésil, sa formation multiethnique, la présence des Indiens, des Africains, de tous les immigrants débarqués au long des siècles, des métis de tous les genres.⁴⁰⁹

Dans l'article que le poète écrit sur le folklore pour un Manuel Bibliographique d'Études Brésiliens, il revendique

« une conceptualisation nouvelle de Folklore pour les peuples de civilisation et culture récemment importées et historiques (...) Le Folklore au Brésil n'est pas encore vraiment conçu

⁴⁰⁵ Mário de Andrade, « A situação etnográfica no Brasil », *Jornal Síntese*, Belo Horizonte, v.1, n. 1, oct 1936.

⁴⁰⁶ *Mário de Andrade e a Sociedade de Etnografia e Folclore*, no Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo, 1936-1939. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional do Folclore/São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1983, p.7.

⁴⁰⁷ Rodrigo Mello Franco de Andrade, le père de Joaquim Pedro de Andrade, a été l'interlocuteur de Mário dans la discussion du projet de création du SPHAN, et a été indiqué par celui-ci pour y occuper la direction. La longue correspondance échangée entre les deux « de Andrade », entre les années 1936 et 1945 a été publiée en livre en 1981: Mário de Andrade : cartas de trabalho ; correspondência com Rodrigo de Mello Franco de Andrade, 1936-1945, Brasília, Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundação Pró-Memória, 1981.

⁴⁰⁸ Dalton Sala, *Mário de Andrade e o anteprojeto do Serviço de Patrimônio Artístico Nacional*, Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n.31, 1990, p.19.

⁴⁰⁹ «Anteprojeto elaborado por Mário de Andrade, a pedido do Ministro de Educação e Saúde Gustavo Capanema»(Anexo VI), dans *Proteção e revitalização do Patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória*, Brasília/Rio de Janeiro, SPHAN/Pró-Memória, 1980, pp.55-68. Ce projet n'a pas été alors adopté dans son intégralité. Mário de Andrade a trouvé également, un peu plus tard, des oppositions qui lui ont empêché de rester au Département de Culture de São Paulo, qu'il quitte en 1939. Et la Société de L'Ethnographie et du Folklore disparaît peu de temps après, toujours en 1939. Le projet pour le SPHAN sera repris des décennies plus tard, à la fin des années soixante-dix, par la gestion de Aloisio Magalhães dans le service du patrimoine national. Les contributions du poète pour ce champ ont aussi été considérables, avec beaucoup d'impact dans la société brésilienne

comme un processus de connaissance (...) En fait ce 'folklore' qui raconte dans les livres et revues ou qui chante à la radio les anecdotes, les coutumes curieuses, les superstitions puérides, les musiques et les poèmes traditionnels du peuple ressemble plutôt à un processus pour rendre supérieures les classes bourgeoises. Cela n'est toujours pas de la recherche de la connaissance, de la recherche de l'utilité d'une interprétation légitime et d'un désir de sympathie humaine »⁴¹⁰.

Leon Hirszman, qui « avait lu ses recherches », conformément à ce qu'il affirme à Alex Viary, a été un « esprit chercheur qui va sur place recueillir de façon sérieuse et complète ce que ce peuple garde et vite oublie, bouleversé par le progrès envahissant », comme le souhaitait Mário de Andrade. Il n'est pas possible de comparer les proportions des travaux de Mário de Andrade sur ce terrain avec ceux du cinéaste, mais leurs regards sur les cultures populaires étaient proches, et Hirszman s'approche du poète dans ses efforts de préservation du patrimoine culturel. Mais les deux artistes se rapprochent également dans le champ des démarches artistiques.

Mário de Andrade avait une conception dynamique des traditions populaires. Le concept de « tradition mobile » qu'il applique aux danses, à la poésie et aux chants populaires donnent une piste sur la manière selon laquelle il les travaille dans ses créations littéraires :

« Le problème de la destruction ou conservation de l'Eglise de la Sé à Bahia, par exemple, c'est quelque chose que je ne sais pas résoudre par moi-même. Les arguments favorables ou contraires à la destruction s'égalisent en moi-même avec une telle force que je vais éprouvant un certain humour douloureux envers les partisans comme envers les antagonistes de la destruction. On dit que je suis moderniste et... tant pis ! Ce qui est vrai, c'est que je n'ai jamais nié les traditions brésiliennes, je les étudie et je cherche à continuer à ma façon à les suivre. Il est incontestable que Gregório de Matos, Dirceu, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Euclides da Cunha, Machado de Assis, Bilac ou Vicente de Carvalho sont des maîtres qui dirigent ma littérature. Je les imite. Ce qu'il nous faut, c'est discerner tradition et tradition. Il y a des traditions *mobiles* et des traditions *immobiles*. Les premières sont utiles, ont une

⁴¹⁰ Mário de Andrade, « Folclore », dans Rubens Borba de Moraes et William Berrien (dir.), Manual Bibliográfico de Estudos Brasileiros, Rio de Janeiro, Gráfica Editora Souza, 1949, p.286, cité par Lélia Coelho Frota, Mário de Andrade, uma vocação de escritor público, dans Mário de Andrade : cartas de trabalho ; correspondência com Rodrigo de Mello Franco de Andrade, 1936-1945, Brasília, Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundação Pró-Memória, 1981, p.26.

énorme importance, nous devons les conserver telles quelles car elles se transforment par le simple fait de la mobilité qu'elles possèdent. Ainsi par exemple le chant, la poésie, la danse populaire. Les traditions immobiles n'évoluent pas par elles-mêmes. Dans l'infinie majorité des cas, elles sont préjudiciables. Quelques-unes sont complètement ridicules comme le 'carrosse' du roi d'Angleterre. De celles-là, nous ne pouvons profiter que de l'esprit, de la psychologie, mais non de la forme objective »⁴¹¹

D'après ses recherches sur les danses dramatiques du Brésil, il conclue que l'aspect contemporain le plus caractéristique de toutes ces danses est la construction par juxtaposition de pièces diverses, sans nécessité d'une relation de continuité ou de dépendance entre elles, formant une danse sans caractère unitaire, « selon le principe formel de la Suite »⁴¹². Elle se prolonge alors, indépendamment du thème central, et incorpore sans discrimination divers éléments, romances, textes, noyaux d'autres danses, plusieurs fois sans aucune liaison avec lui, en actualisant la tradition par l'incorporation de données nouvelles⁴¹³. Il étudie également les chanteurs populaires du Nordeste chez qui il identifie « les mêmes démarches des chanteurs de l'antiquité de l'Inde, de l'Égypte, de la Palestine, de la Grèce »⁴¹⁴ : ils amènent toute information qu'ils entendent ou qu'ils lisent à leurs poèmes ; selon l'occasion, ils les choisissent et les recourent en leur donnant rythme et rime. Ainsi Mário de Andrade étudiait les processus des compositions populaires qu'il allait utiliser dans la composition de ses propres œuvres.

Dans son analyse de *Macunaíma*, le chef-d'œuvre de Mário de Andrade, Gilda de Mello e Souza observe :

« La longue méditation esthétique qui traverse tout le parcours de l'œuvre de Mário de Andrade a deux points de référence constants : l'analyse du phénomène musical et du processus créateur des classes populaires. (...) Je suis convaincue que, pendant l'élaboration de son livre, Mário de Andrade ne s'est pas servi des processus littéraires courants, mais il a transposé deux formes de la musique occidentale communes à la musique érudite aussi bien

⁴¹¹ Mário de Andrade, « Natal, 29 de dezembro, 17h » (1926), *O Turista aprendiz*, São Paulo, Duas Cidades, 1976, p.254.

⁴¹² ANDRADE, Mário de. "As Danças Dramáticas do Brasil". In: *Danças Dramáticas do Brasil* (organização de Oneyda Alvarenga). 2ª edição. Belo Horizonte: Itatiaia/Brasília: INL; Fundação Nacional Pró-Memória, 1982. 3 vols, V.I, p.71.

⁴¹³ Ibidem, V.I, p.53-54.

⁴¹⁴ Mário de Andrade, Mário de. "carta a Raimundo Morais". in: LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Macunaíma: a margem e o texto*, p. 98-100.

qu'à la création populaire : celle qui repose sur le principe rhapsodique de la suite – dont l'exemple populaire le plus parfait se retrouvait dans la danse du *Nordeste* appelée *Bumba-meu-Boi* — et celle qui repose sur le principe de la variation, présent à l'improvisation du chanteur populaire du *Nordeste*, où elle assume un caractère très particulier »⁴¹⁵.

Nous avons étudié également dans nos recherches antérieures⁴¹⁶ comment Mário de Andrade, utilise ces mêmes processus de composition populaire pour la composition du texte d'une Conférence sur la musique de sorcellerie au Brésil⁴¹⁷, en créant un genre hybride, entre littérature et anthropologie.

Dans la préoccupation de trouver les formes d'expressions cinématographiques intimement liées à la culture brésilienne et à son peuple, les recherches formelles de Leon Hirszman se rapprochent de celles de Mário de Andrade. Ces recherches se rapprochent, dans un désir de « découverte du Brésil », par l'intérêt profond pour la culture populaire et la compréhension de sa richesse, dans la quête d'une expression authentiquement brésilienne.

Mário de Andrade n'a jamais vraiment été un militant politique. Mais la valorisation des cultures populaires dans sa politique patrimoniale comme dans son œuvre en poésie ou en prose, ont eu des implications politiques. Les proximités que nous pouvons retrouver entre son œuvre et celle de Leon Hirszman en témoignent.

⁴¹⁵ Gilda de Mello e Souza, *O tupi e o alaude: uma interpretação de Macunaíma*, 2^a ed., São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p.11-12

⁴¹⁶ Juliana Araujo, *O Dançarino aprendiz, literatura e folclore na conferência literária de Mário de Andrade*, Mestrado em Literatura brasileira, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

⁴¹⁷ « Musique de sorcellerie au Brésil : conférence littéraire », dans Mário de Andrade, *Música de feitiçaria no Brasil*, 2^a ed. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1983.

CONCLUSION

1- Les sources

Tout au long de cette recherche, nous avons pu vérifier qu'une grande partie des matériaux sur le Cinema novo, ainsi que sur d'autres mouvements artistiques et activités culturelles des années soixante et soixante-dix, sont encore très dispersés, parfois inaccessibles ou même perdus. Il arrive que certains événements importants n'aient laissé que des documents très lacunaires et, dans certains cas, pas laissé de traces. Des nouveaux travaux précis et détaillés de compilation, de classement et d'édition sur la vie culturelle de cette époque doivent se poursuivre. Les travaux d'enquêtes appuyés sur des témoignages peuvent être nécessaires, comme l'a bien montré Tunico Amâncio da Silva dans sa recherche sur la Coopérative Brésilienne de Cinéma⁴¹⁸, tout comme Maurício Barros de Castro dans sa recherche sur le Zicartola⁴¹⁹. Et le temps pour cela n'est pas illimité, car les témoins de cette époque disparaissent d'une année à l'autre.

Par ailleurs, nous avons pu constater l'ampleur des nouvelles recherches universitaires, surtout au Brésil naturellement, dans les domaines les plus divers, cinéma, histoire, musique, théâtre, sociologie, économie, qui reviennent sur cette période dans le pays. Le système de mise à disposition de ces recherches en ligne a été fondamental pour notre travail que nous n'aurions pas pu développer de la même manière sans ce dispositif.

Sur Leon Hirszman lui-même, un travail de réunion et d'édition rigoureuse de tous ses entretiens, dans leur intégralité, est absolument nécessaire pour faire avancer les études sur son œuvre et sa pensée. L'étude de ce que nous avons pu consulter parmi l'ensemble de ses entretiens a révélé une pensée sur le cinéma cohérente et solide en elle-même, comme dans son croisement avec les analyses de ses films. Pour celles-ci, la restauration et l'édition en DVD de la grande part de ses œuvres a été évidemment un grand atout, et nous espérons que cela se poursuivra. L'accès à quelques films du cinéaste demeure cependant encore difficile, comme

⁴¹⁸ AMANCIO da Silva, Antonio Carlos (Tunico), « Cooperativa Brasileira de Cinema, resistência e dispersão », publié dans Yanet Aguilera; Marina da Costa Campos (dir.) *Imagem, Memória, Resistência*, v.1, São Paulo, Discurso Editorial, 2016, v.1, pp.254–269.

⁴¹⁹ CASTRO Maurício Barros de, *Zicartola, política e samba na casa de Cartola e Dona Zica*, 2^a edição, Rio de Janeiro, Azougue editorial, 2013.

c'est le cas de *Rio, carnaval da vida* (*Rio, carnaval de la vie*, 1978) qui n'a pas été restauré, et est aujourd'hui inaccessible dans les collections de la Cinémathèque brésilienne.

Manquent également des recherches sur les engagements d'Hirszman et ses activités dans les mouvements qui s'organisaient pendant la dictature. A-t-il participé aux activités de la Gran Quilombo de Candeia⁴²⁰ ? Quelle a été la suite de son projet avec l'éditeur Oboré⁴²¹ ? Ces informations sont difficiles à trouver. Il en est de même pour ses activités sur le plan institutionnel, comme son rôle dans l'Association Brésilienne des Cinéastes (ABRACI) ou dans la Coopérative Brésilienne de Cinéma. Ces sont des questions fondamentales pour comprendre dans toute son extension l'importance de Hirszman et le rôle qu'il a joué dans cette période.

2 – Perspectives

En avril 1975, quelques jours après la création de l'ABRACI, dont il assume le secrétariat exécutif, Leon Hirszman a participé à un cycle de débats sur les problèmes que les divers secteurs de la culture affrontaient alors, dans le cadre d'un système antidémocratique et répressif. Il rappelle avant tout, avec réalisme, les limites imposées par le régime et le fait que « les fleurs ne peuvent s'épanouir pleinement que quand il existe une réelle ouverture démocratique dans le pays »⁴²². Par ailleurs, citant le célèbre texte de Paulo Emílio Salles Gomes « Trajectoire dans le sous-développement »⁴²³, il indique que, sur le plan économique, la domination étrangère reste l'obstacle principal au développement du cinéma brésilien. Le marché est en effet occupé par les films des autres cinématographies dominantes, principalement ceux d'Hollywood, et les politiques de l'État ne favorisent pas le cinéma national. Faire face à ces deux obstacles s'impose comme la lutte primordiale qui doit être menée. Pour cela, Hirszman préconise la tolérance vis-à-vis de tous les collègues brésiliens pratiquant les formes les plus diverses de cinéma afin de rester unis et de faire face à ces difficultés. Il souligne aussi l'importance du développement de la relation avec les cinémas d'Amérique Latine et du continent africain.

⁴²⁰ Voir le chapitre 4 de la troisième partie de cette thèse.

⁴²¹ Voir dans l'Introduction de cette thèse, les pages XYZ.

⁴²² Leon Hirszman, dans « Cinéma », *Ciclo de debates do Teatro Casa Grande*, Rio de Janeiro, Brasiliense, 1976, p.19.

⁴²³ Paulo Emílio Salles Gomes, « Trajectoire dans le sous-développement » (1973), dans Paulo Antonio Paranagua, *Le Cinéma brésilien*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.

Ainsi, Hirszman ne s'oppose pas au développement d'un cinéma brésilien commercial, en même temps, qu'il souligne la nécessité d'établir des politiques efficaces pour la circulation des courts-métrages et de développer des circuits parallèles pour les films d'art et pour les expériences en Super 8 mm et en 16mm. Pour lui, les questions suscitées par le Cinema novo et celles posées par le contexte antidémocratique ne peuvent avoir comme réponses que l'ouverture d'esprit :

« Le chemin est de maintenir une position ouverte, de considérer que les contributions à une dramaturgie brésilienne vont provenir des plus larges secteurs, car un seul groupe ne peut avoir la réponse à ces problèmes. Le processus est ouvert pour la participation de tous dans la lutte contre les difficultés présentes »⁴²⁴.

Son credo repose sur la priorité donnée à la pratique : « les solutions arriveront avec la *praxis* »⁴²⁵. Il cite alors Brecht qui est sa grande référence théorique, depuis sa formation initiale au Théâtre de Arena :

« En 1931, Brecht a écrit une phrase que je considère comme exemplaire : 'À une époque où l'on ne peut pas dire tout ce qu'on veut dire, il faut continuer à travailler, faire ce qui est possible, pour que le jour où il y aura des conditions réelles permettant de dire ce que l'on veut dire, on saura mieux le faire'. Il s'agit en effet d'une question très chère pour moi : celle de la pratique. Il faut que nous ne laissions pas tomber la pratique personnelle, effective et réelle, qui doit être exercée même dans un contexte de grandes difficultés. Ces difficultés sont d'abord d'ordre personnel jusqu'à celles qui découlent du système, en passant par les relations de marché, la domination économique, etc. Nous ne pouvons pas avoir l'illusion que ces problèmes seront résolus sans lutte, sans organisation ; par ailleurs, nous ne pouvons pas non plus tomber dans la position, également négative, déclarant qu'il est impossible de sortir de cette situation, qu'il n'y a plus rien à faire ; il faut ne pas accepter la passivité, l'impuissance ou la faiblesse ».

À la fin du débat, Hirszman insiste sur ce point, pour expliquer la trajectoire du Cinema novo :

⁴²⁴ Leon Hirszman, dans *Ciclo de debates do Teatro Casa Grande*, Rio de Janeiro, Inubia, 1976, p.36 (Coleção Opinião).

⁴²⁵ Ibidem, p.32.

(...) « Ce qui doit rester bien clair, c'est que le Cinema novo ne se réalisera historiquement que dans la mesure où il met en place le projet historique qui est à son origine. Les films faits jusqu'ici ne sont que des étapes dans le processus de réalisation de ce projet, dans les circonstances actuelles et antérieures. Ces films ont cherché à atteindre une communication populaire mais également ont répondu aux questions liées à l'expression cinématographique proprement dite, à la formulation d'un langage du cinéma brésilien, de la manière propre d'utiliser la caméra, la lumière existante, des problèmes relatifs à l'improvisation et à une dramaturgie du moment ».⁴²⁶

Le Cinema novo a dû faire face à des difficultés extrêmes dans ces années là. Malgré cela, il a réussi à stimuler le développement d'une industrie cinématographique propre au Brésil, en rapport avec la littérature, la musique, le théâtre, les domaines les plus variés de la culture brésilienne et la richesse de ses traditions culturelles – programme qui est à son origine. C'est cela que démontre l'ensemble des long-métrages de fiction réalisés par les cinéastes, avec des adaptations des romans, de poèmes et de pièces de théâtre, des relectures des grandes périodes et des figures de l'histoire de la société brésilienne, en explorant les mythes de l'histoire populaire, ou en intégrant dans leurs fictions les chanteurs et musiciens les plus créatifs de leur génération tels Vinícius de Moraes, Chico Buarque, Caetano Veloso, Maria Bethania, Nara Leão, entre autres.

On pense en particulier à *Vidas Secas (Sécheresse)*, *Como era gostoso o meu Francês (Qu'il était bon mon petit Français)*, ou *Amuleto de Ogum (L'Amulette d'Ogum)*, de Nelson Pereira dos Santos ; à *Os Fuzis (Les Fusils)* de Ruy Guerra, au *O Padre e a moça (Prêtre et la jeune fille)*, à *Macunaima ou Os Inconfidentes (Les Inconfidents)*, de Joaquim Pedro de Andrade, au *Deus e o Diabo na terra di Sol (Le Dieu noir et le diable blond)*, *Terra em Transe (Terre en transe)* ou *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro (Antonio des Morts)* de Glauber Rocha, à *Ganga Zumba, Os Herdeiros (Les Héritiers)*, *Quando o carnaval chegar (Quand le carnaval arrivera)*, *Xica da Silva*, ou *Bye Bye Brasil* de Carlos Diegues, à *Capitu ou A casa assassinada (La Maison assassinée)*, de Paulo César Saraceni, enfin aux films d'Hirszman lui-même comme *A Falecida (La Morte)*, *Garota de Ipanema (La Fille d'Ipanema)*, *São Bernardo* et *Eles Não Usam black-Tie (Ils ne portent pas de smoking)*, et les exemples peuvent être

⁴²⁶ Leon Hirszman, dans *Ciclo de debates do Teatro Casa Grande*, Rio de Janeiro, Inubia, 1976, p.37 (Coleção Opinião).

multipliés avec les films de Walter Lima Junior, Marcos Farias, Gustavo Dahl et beaucoup d'autres. Ces films, dont la majeure partie a connu un grand succès public et critique, ont contribué à construire le patrimoine cinématographique brésilien.

Ce rapide panorama synthétique permet également de mettre en évidence la particularité des courts métrages de Hirszman que nous avons analysés dans cette thèse. Nous avons initialement envisagé des rapprochements et comparaisons de ceux-ci avec d'autres films réalisés par ses confrères cinémanovistes. De même, nous aurions également souhaité établir des parallèles entre ses documentaires sur la musique et d'autres documentaires autour de la musique ou des traditions populaires contemporains de ceux de Hirszman, comme *Heitor dos prazeres* (1966), de Antonio Carlos Fontoura, *Conversa de botequim* (1972), de Luiz Carlos Lacerda, ou *Chico Antonio* (1983), de Eduardo Escorel, et les films de la caravane Farkas⁴²⁷. Nous y avons renoncé faute de temps car celui des thèses est limité. C'est donc un projet à poursuivre.

3 – La notion de peuple

Dans leurs déclarations publiques et leurs discussions de groupe, les cinéastes du Cinéma novo ont exprimé leur souci de représenter le peuple brésilien à l'écran. Nous avons eu recours à ce terme dans notre titre : « La voix du peuple chez Hirszman », et nous l'avons utilisé à plusieurs reprises dans cette thèse, ainsi que l'adjectif « populaire ». Or, la notion de peuple est très polysémique et varie selon le contexte historique et géographique. Elle a été au centre des débats au début des années soixante au Brésil. Le texte célèbre de Nelson Werner Sodré, *Quem e o povo no Brasil ?*⁴²⁸ (*Qui est le peuple au Brésil ?*) a eu beaucoup d'influences dans cette génération, en particulier auprès des étudiants et des jeunes artistes. Ceux-ci se pensaient alors comme faire partie intégrante du peuple à côté des classes laborieuses pour faire la révolution. Pourtant, dans cette thèse ce que nous désignons par « peuple » et « populaire » renvoient aux classes populaires, celles que Hirszman n'a cessé de filmer tout au long de sa vie : les ouvriers de la carrière et les habitants des favelas de son premier film, les ouvriers agricoles du Nordeste, les paysans misérables de *Majorité absolue*, ceux des *Chants du travail* qui bêchent le sol, récoltent la canne à sucre et le cacao, les sambistes issus des classes pauvres comme Nelson

⁴²⁷ « Caravane Farkas » désigne un groupe de jeunes réalisateurs organisés autour du photographe et producteur Thomaz Farkas, qui en 1968 part au Nordeste brésilien pour documenter plusieurs manifestations de la culture populaire brésilienne.

⁴²⁸ Nelson Werneck Sodré, *Quem é o povo no Brasil ?*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1962 (Cadernos do Povo Brasileiro).

Cavaquinho, Candeia et ses comparses de *Partido Alto* jusqu'aux ouvriers des usines de l'industrie automobiles d'ABC da grève. Ces catégories sociales se caractérisent par deux traits majeurs : l'origine ethnique dominée par la négritude et le métissage, la pauvreté. La société brésilienne est en effet l'une des sociétés parmi les plus inégalitaires du monde, où les écarts de classe sont les plus importants et les plus manifestes. Le Brésil est le pays qui a aboli l'esclavage très tardivement à la fin du XIXème siècle, ce qui est l'une des causes de la survivance de ces inégalités.

4- Le cinéma brésilien aujourd'hui

La situation du cinéma brésilien aujourd'hui est tout à fait autre. Même s'il reste encore beaucoup à faire en termes de diffusion de la production cinématographique de ces dernières années, le dynamisme du secteur cinématographique est notable. Chaque année, le pays produit une importante quantité de films, d'une grande variété, entre fictions, documentaires, long et courts métrages, dans pratiquement toutes les régions du pays, et des nouvelles générations de cinéastes ne cessent d'apparaître. Ainsi la production annuelle est passée en cinq ans de **114** films en 2014, **133** en 2015, **142** en en 2016, **160** en 2017, et **185** en 2018 ; elle est donc en augmentation régulière. Cela est dû aux politiques culturelles, et spécifiquement celles du secteur, mis en place surtout depuis deux décennies, comme au dynamisme des études académiques et à la formation universitaire dans le champ du cinéma.

Il faut pourtant signaler que tout cela est aujourd'hui menacé par les rebondissements politiques de ces dernières années. Nous ne pouvons pas manquer d'observer que ces événements n'ont pas eu lieu sans une forte présence des intérêts internationaux dans le pays. Les anciens thèmes qui enflammaient la société brésilienne auparavant et celle du Cinema novo, comme la protection du pétrole, des réserves naturelles du pays et le développement des industries nationales contre les intérêts étrangers reviennent alors cruellement à la mémoire.

5 – Méconnaissance d'Hirszman en France

Il reste à s'interroger sur la méconnaissance de la plus grande partie de l'œuvre d'Hirszman en France. On peut, pour finir, en proposer quelques causes. Il y a la relative brièveté de sa carrière interrompue par sa disparition en 1987, à l'aube de sa cinquantaine alors qu'il avait commencé

un nouveau film, *A Emoção de lidar ou O Egresso*, et ne manquait pas de projets ultérieurs. Dans cette carrière, ne figurent que quatre longs métrages de fiction, voie royale de la reconnaissance critique internationale. Hirszman a connu cette reconnaissance avec *São Bernardo*, et plus encore avec *Ils ne portent pas de smoking*, Lion d'or de Venise en 1981 et primé dans de nombreux pays. Ces films ont été diffusés au Brésil et en Italie, mais n'ont pas été distribués en France dans les circuits des salles commerciales, même dans celui de l'Art et Essai. Ils n'ont été présentés que lors de festivals ou de rétrospectives du cinéma brésilien, de manière sporadique.

Hirszman a beaucoup été interrogé par la presse et les critiques de cinéma, mais il n'a presque jamais publié de textes de sa plume. Ses entretiens dans la presse n'ont pas été réédités. Sa seule biographie, celle de Helena Salem, a été publiée en 1997 et toujours non traduite. La plupart des sources très nombreuses que nous avons consultées, comme en témoigne la bibliographie finale, sont en langue portugaise et n'ont pas été traduites, sauf exception rarissime.





Chants du travail, Leon Hirszman, Seoul Museum of Art (SeMA), janvier 2018
Photos que nous a aimablement adressé Maria Hirszman.

FILMOGRAPHIE DE LEON HIRSZMAN

1960 *La Plus-value finira, Monsieur Edgar (A Mais-Valia vai acabar, Seu Edgar)*

Pièce d'Oduvaldo Viana Filho

Mise en scène : Francisco de Assis

Représentée au Théâtre de Arena de la faculté d'architecture de l'université du Brésil à Rio de Janeiro (UFRJ) en janvier 1960.

Montage et sélection d'extraits de films : **Leon Hirszman**

1962 *La Carrière de San Diego (Pedreira de Sao Diogo)*

Épisode du film collectif de long métrage *Cinco vezes favela*

Fiction, 18 min, 35 mm, noir et blanc, Rio de Janeiro

Production : Centre Populaire de Culture (CPC) de l'Union Nationale des Étudiants (UNE)

Distribution : Tabajara Films, Paris Filmes, Embrafilme.

Certificat fédéral de censure : 8827 du 29 11 1962

Direction de production : Leon Hirszman, Marcos Farias

Régie de la production : Eduardo Coutinho, Fernando Drummond, Ivan de Souza

Réalisation : Leon Hirszman

Assistants : Flavio Migliaccio, Celso Luiz Amorim

Scénario : Leon Hirszman, Flavio Migliaccio

Photographie : Ozen Sermet

Laboratoire : Lider, Rio de Janeiro

Montage : Nelson Perreira dos Santos

Musique : Hécio Milito ; flute : Beбето

Interprétation : Francisco de Assis, Glaucé Rocha, Sadi Cabral, Joel Barcelos, José Zozimo, Andrey Salvador, Haroldo de Oliveira, Cecil Thiré, Jair Bernardo

Remerciements aux habitants des favelas de Cantagalo, Borel, Cabuçu, Morro da favela.

1964 *Majorité absolue (Maioria absoluta)*

Documentaire, 18 min, 35 mm, noir et blanc,

Production : Leon Hirszman Productions

Production exécutive : Arnaldo Jabor

Coordination de la production : David Neves

Réalisation et scénario : Leon Hirszman

Co-scénaristes : Aron Abend, Luiz Carlos Saldanha, Arnaldo Jabor

Photographie et caméra : Luiz Carlos Saldanha

Montage : Nelson Pereira dos Santos

Assistante montage et générique : Lygia Pape

Son direct : Arnaldo Jabor

Commentaire : Ferreira Gullar

Synchronisation : Luiz Carlos Saldanha

Laboratoire : Lider (Rio de Janeiro)

Prix du meilleur documentaire à Vina del Mar (Chili, 1965), prix Joris Ivens à Oberhausen, Allemagne, 1966, présenté à Sestri Levante, Italie, 1966

1966, *Minoria absoluta* (interrompu), autre titre : 13 mars 1964.

Non-fiction, 16 mm, noir et blanc

Production CPC de l'UNE

Réalisation : Leon Hirszman

Photographie : Luiz Carlos Saladanha
Son direct : Eduardo Escorel

1965, *La Morte ou La Défunte (A Falecida)*

Fiction, 85 min. 35 mm, noir et blanc
Compagnies de Production : Productions cinématographiques Meta Ltda, Productions cinématographiques Herbert Richers S/A, Embrafilme
Producteurs : Joffre Rodrigues, Aloise Leite Garcia
Producteur exécutif : P. Carvalho
Réalisation : Leon Hirszman
Scénario et adaptation : Leon Hirszman, Eduardo Coutinho, d'après la pièce homonyme de Nelson Rodrigues
Photographie : José Medeiros
Caméra : Dib Lufti
Montage : Nello Melli
Son : Carlos de La Riva
Musique : Radamès Gnattali, sur un thème de musique *Luz Negra* de Nelson Cavaquinho et Amancio Cardozo
Interprétation : Fernanda Montenegro, Ivan Candido, Paul Gracindo, Nelson Xavier, Dinorah Valli, Joel Barcelos, Hugo Carvana, Zé Kéti, Vanda Lacerda, Virginia Valli, Waldir Onofre, José Medeiros, Gloria Ladany, Wilmar Menezes, Lucy Costa, Joffre Rodrigues, Billy Davis, Lurdes Freitas, Oswaldo Ferreira, Otolindo Lopes.
Prix de la Mouette d'Argent (Gaivota de Prata) au 1^{er} festival international du film de Rio de Janeiro, 1965.

1967, *Garota de Ipanema, (La Fille d'Ipanema)*

Fiction, 90 min., 35 mm, couleurs
Compagnies de production : Saga Filmes, CPS Production Cinématographiques
Production : Leon Hirszman, Vinicius de Moraes, Luis Carlos Pires Fernandes
Producteur exécutif : Marcos Faria,
Réalisation : Leon Hirszman
Scénario : Leon Hirszman, Eduardo Coutinho
Photographie : Ricardo Aronovich
Montage : Nello Melli
Musique : Antonio Carlos Jobim
Coordination musicale : Vinicius de Moraes
Interprétation : Marcia Rodrigues, Arduino Colassanti, Adriano Reis, José Carlos Marques, Irène Stefania, Ruy Solberg, Rosita Tomaz Lopez, Joao Saldanha, Iracema de Alencar, Rubem Braga, Fernando Sabino, Ana Beatriz, Marisa Urban, Joel Barcelos, Arnaldo Jabor, Vinicius de Moraes, Nara Leao, Chico Buarque de Holanda, Baden Powell, Dory Caymmi, Elis Regina, Eduardo Coutinho, Bené Nunes, Pixinguinha, Betina, Ana Maria Magalhaes et bien d'autres

1969, *Sexta-Feira da Paixao, Sabado de Aleluia*, autre titre *Psst*, épisode du long métrage *América do Sexo*

Fiction, 28 min. 16 mm gonflé en 35 mm, noir et blanc
Production : Antonio Polo Galante
Réalisation : Leon Hirszman
Photographie : Lauro Escorel Filho
Montage : Mair Tavares

Son direct : Gilberto Santeiro
Interprétation : Itala Nandi, Luiz Carlos Saldanha.

1969, *Nelson Cavaquinho*

Documentaire, 18 min. 35 mm, noir et blanc
Production : Saga Filmes
Réalisation et production : Leon Hirszman.
Photographie : Mario Carneiro
Montage : Eduardo Escorel
Son : Gilberto Macedo
Post-synchronisation : Luiz Carlos Saldanha
Laboratoire : Lider

1972 *San Bernardo (São Bernardo)*

Fiction, 111 min. 35 mm, couleurs
Production : Saga Filmes et Mapa Filmes, L. C. Barreto
Distribution : Embrafilme
Producteur exécutif : Marcos Faria
Direction de production : Liana Aureliano, Rubens Azevedo, Rui Polanah
Réalisation et scénario : Leon Hirszman, d'après le roman homonyme de Graciliano Ramos
Photographie : Lauro Escorel Filho
Caméra : Claudio Portioli
Montage : Eduardo Escorel
Son direct : Walter Goulart
Musica : Caetano Veloso
Interprétation : Othon Bastos, Isabel Ribeiro, Vanda Lacerda, Nildo Parente, Mario Lago, Josef Guerreiro, Rodolfo Areina, Jofre Soares, José Labanca, José Policena, Andrey Salvador
Prix de la meilleure adaptation littéraire 1973 d'Embrafilme ; Molière du cinéma, 1973 ;
Meilleur scénario 1973 du gouverneur de l'État de Sao Paulo ; Prix spécial de la mise en scène au Festival de Gramado, 1974, présenté à la Quinzaine des Réalisateurs, Cannes, 1974, au Film Forum de Berlin et au festival de Pesaro.

1972 *Caetano/Gil/Gal* (interrompu)

Documentaire, couleurs et noir et blanc
Photographie : Lauro Escorel et Edson Santos

1973 *Megalopolis*

Documentaire, 12 min. 35 mm, couleurs
Production : Département du film éducatif (DFE), Institut National du Cinéma (INC), Ministère de l'Éducation et de la culture (MEC)
Réalisation : Leon Hirszman
Scénario : Bertha Becker
Photographie : Luiz Carlos Saldanha
Montage : Nello Melli
Commentaire : Paulo César Pereiro

1973 *Ecologia*

Documentaire, 13 minutes, 35 mm, couleurs
Production : Département du film éducatif (DFE), Institut National du Cinéma (INC), Ministère de l'Éducation et de la Culture (MEC)

Réalisation : Leon Hirszman
Scénario : Mauro Fernandes Argento, Jorge Soares Marques
Photographie : Luiz Carlos Saldanha
Montage : Nello Melli
Commentaire : Paulo César Pereira

1974 *Chants du travail : Entraide (Cantos do trabalho : Mutirao)*

Documentaire, 12 min. 35 mm, couleurs, tourné à Cha Preta, Alagoas
Production : Département des affaires culturelles, Plan d'action culturel- MEC
Producteur exécutif et réalisateur : Leon Hirszman
Conseiller pour le texte : Vicente Salles
Photographie et caméra : José Antonio Ventura
Montage : Raul Soares
Son : Francisco Balbino
Laboratoire : Revela
Studio sin : Tecnison

1976 *Chants du travail : cacao (Cantos do trabalho : Cacau)*

Documentaire, 11 minutes, 16 mm gonflé en 35 mm, couleurs
Production : Leon Hirszman Productions
Photographie et caméra : José Antonio Ventura
Montage : Sergio Sanz
Son direct : Francisco Balbino
Commentaire : Ferreira Gullar
Coordination finale : Marcos Farias
Laboratoire image : Lider
Son : Tecnison

1976 *Chants du travail : canne à sucre (Cantos do trabalho : Cana-de-açucar)*

Documentaire, 10 min. 16 mm gonflé en 35 mm, couleurs
Production et réalisation : Leon Hirszman productions
Production exécutive : Marcos Farias
Photographie : José Antonio Ventura
Son direct : Francisco Balbino
Montage : Sergio Sanz
Coordination finale : Marcos Faria
Voix du commentaire : Ferreira Gullar
Laboratoire : Lider
Son : Tecnison

1975/1995 *Cinema brasileiro, mercado ocupado*

Non-fiction, audiovisuel édité en vidéo, 23 min.
Réalisation et scénario : Leon Hirszman
Recherche : Miguel Esperito Santo
Commentaire : Ferreira Gullar
Montage : Luiz Carlos Saldanha

1976/1982 *Partido Alto*

Documentaire, 22 min. 16 mm, couleurs
Finalisation et distribution : Embrafilme

Direction de production, scénario et réalisation : Leon Hirszman

Assistant : Paulinho da Viola

Photographie : Lucio Kodato

Montage : Alain Fresnot, Luiz Carlos Sadaña

Commentaire : Paulinho da Viola

Son : Ubirajara Castro, Manuel Guiherme

Participants : Candeia, Manacéia, Wilson Moreira, Joaozinho de Pecadora, Lincoln, Francisco Santana, Argemiro, Casquinha, Alberto Lonato, Tantino, Paulinho da Viola, Djanira et Pastoras de Gran Quilombo, Osmar do Cavaco, Seu Armando

Musique : « Na Paz do Senhor » (Candeia), Quem mando duvidar (Padeirinho et Zagaia) ; « Eu vou chorar meu bem » (Candeia et Aniceto), « Limoeiro Limao » (anonyme) , « Muito embora abandonado » (Micinha).

Remerciements aux Amis de la Vieille Garde de Portela, percussionnistes de Gran Colombo, Sergio Cabral.

1977 *Qu'est ce que c'est que ce pays ? (Que pais é este ?)*

(de la série « Enquête sur la culture latino-américaine »)

Documentaire, deux programmes de télévision, 2 x 65 minutes, 16 mm. Blanc et noir

Production : RAI (Radio Télévision Italienne)

Réalisation : Leon Hirszman

Scénario : Zuenir Ventura, Leon Hirszman

Commentaire : Fernando Novaes, Sergio Buarque de Holanda, Marie de Conceisao Tavares, Alfredo Bosi, Fernando Henrique Cardoso.

Entretiens avec Magalhaes Pinto, Petronio Portela, Docteur Paulo Evaristo Arns, Alceu Amoroso Lima, Prudente de Moraes, neto

1978 *Rio Carnaval da vida*

Documentaire, 14 minutes, 35 mm, couleurs

Production : Productions cinématographiques R. F. Farias

Réalisation : Leon Hirszman

Scénario : Sergio Cabral, Leon Hirszman

Commentaire : Sergio Cabral

Recherche : Alba Zaluar

Photographie et caméra : Joao Carlos Horta

Montage et son direct : Luiz Carlos Saldanha

Finalisation : Jorge Saldanha, Hercilia Cardillo, René Bittencourt

1979/1990 *ABC da greve*

Documentaire, 16 mm, 84 min., couleurs

Producteurs associés, Irma, Maria et Joao Pedro Hirszman (succession Leon Hirszman) , Taba Filmes, Adrian Cooper, Claudio Kahns, Ivan Novais, Fransisco Mou, Uli Bruhn

Direction de production : Claudio Kahns, Ivan Novais

Réalisation : Leon Hirszman

Photographie et montage : Adrian Cooper

Montage du son : Walter Rogério

Son direct : Fransisco Mou, Uli Bruhn

Commentaire, texte et voix : Ferreira Gullar

Musique : « Pode guardar as panelas » de Paulinho da Viola

Restauration et finalisation : Cinémathèque brésilienne

Consultant de la restauration : Joao Socrates

Coordination de la finalisation : Adrian Cooper

1981 *Ils ne portent pas de smoking (Eles nao usam black-tie)*

Fiction, 134 minutes, 35 mm, couleurs

Compagnie productrice : Leon Hirszman avec Embrafilme (co-production)

Direction de production : Carlos Alberto Diniz

Réalisation : Leon Hirszman

Scénario : Leon Hirszman et Gianfrancesco Guarnieri d'après sa pièce homonyme

Photographie et caméra : Lauro Escorel Filho

Montage : Eduardo Escorel

Montage du son : Dominique Paris

Son direct : Juarez Dagoberto

Direction musicale : Radamés Gnattali

Thème musical : « Nois noa usa blanquitais » de Adoniran Barbosa, Gianfranco Guarnieri

Chansons : Chico Buarque de Holanda

Interprétation : Fernanda Montenegro, Gianfrancesco Guarnieri, Carlos Alberto Riccelli, Betes Mendes, Anselmo Vasconcelos, Cristina Rodrigues, Fernando Peixoto, Fernando Bezerra, Francisco Milani, Francisca da Conceição, Fernando Ramos da Silva, Flavio Guarnieri, Gilberto Moura, Gésio Amadeu, Jalusa Barcelos, José Araujo, Lélia Abramo, Lizete Negreiro, Mercedes Dias, Milton Gonçalves, Paulo José, Renato Consorte, Rafael de Carvalho, Tony Wilson, Wilson Silva, Antonio de Pieri, Amaury Pinto, Genezio de Barros
Prix : Lion d'or, prix spécial du jury, Venise, 1981 ; Prix Fipresci, OCIC, Grand Prix au Festival des Trois continents de Nantes, à la Havane, à Valladolid, à Montreuil, à Cartagène (Colombie) et d'autres.

1983/1986 *Images de l'inconscient (Imagens do inconsciente)*

Documentaire, série de 3 films, 16 mm, couleurs

1^{er} épisode (80 min.) *A le recherche de l'espace quotidien* (Fernando Diniz)

2^{ème} épisode (55 min.) *Au royaume des mères* (Adelina Gomes)

3^{ème} épisode (70 min.) *La Barque du soleil* (Carlos Pertuis)

Production : Leon Hirszman Productions et Embrafilme

Scénario et réalisation : Leon Hirszman

Texte : Nise da Silveira

Commentaire : Vanda Lacerda, Ferreira Gullar

Photographie, caméra et montage : Luis Carlos Saldanha

Montage du son : Dominique Paris

Musica : Edu Lobo

Son direct : William Fogtam, Joaquim Santana

Auteurs des oeuvres : Fernando Diniz, Emigdio de Barros, Carlos Pertuis, Octavio Ignacio, Erivaldo de Almeida, Joao Borges, Adelina Gomes, Raphael Domingues, Isaac Liberato, Lucio Noeman, Heitor Rico

1983/1996 *Bahia de toutes les sambas (Bahia de todos os sambas)*

Documentaire, 16 mm gonflé en 35 mm, 100 minutes, couleurs

Producteur : Elio Rumma

Producteurs associés : Gianni Amico, Leon Hirszman, Paulo Cezar Saraceni

Réalisation : Leon Hirszman et Paulo Cezar Saraceni

Montage : Maria Elisa Freire

Texte : Gustavo Dahl

Commentaire : Paulo César Percio

Direction technique : Luiz Carlos Saldanha

Participants : Batatinha, Dorival Caymmi, Caetano Veloso, Joao Gilberto, Grupo Viva Bahia, Nana Vasconcelos, Gilberto Gil, Nana Caymmi, Gal Costa, Moraes Moreira, Armandinho et le Trio Electrique Dodo et Osmar

1986 *La sortie (A emoção de lidar ou O egresso)* (inachevé)

Documentaire, 16 mm, couleurs

Réalisation : Leon Hirszman

Entretien avec Madame Nise da Silveira, médecin et psychiatre

BIBLIOGRAPHIE

AMADO Jorge, « O Caso de *Rio, 40 graus* », *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, 27 septembre 1955,

AMADO Jorge, « Apontamentos sobre o moderno romance brasileiro », dans *Lanterna Verde: Boletim da Sociedade Felipe de Oliveira*, n.1, maio, 1934, Rio de Janeiro

AMANCIO Tunico, *Artes e Manhas da Embrafilme, Cinema estatal brasileiro em su época de ouro (1977-1981)*, EdUFF, Niteroi, 2000.

AMANCIO da Silva, Antonio Carlos (Tunico), « Cooperativa Brasileira de Cinema, resistência e dispersão », publié dans Yanet Aguilera; Marina da Costa Campos (dir.) *Imagem, Memória, Resistência*, v.1, São Paulo, Discurso Editorial, 2016, v.1, pp.254–269.

AMORIM Celso, “A paixão bem temperada: Leon Hirszman era todo tolerância, apesar de firme em suas convicções”, *Jornal do Brasil*, 27 septembre 1987

AMORIM Lara et TREVAS Fernando Falcone, *Cinema e memória: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970-1980*, João Pessoa, Editora da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, 2013

ANDERSON, Perry, *Modernidade e revolução*. Novos Estudos, n.14. Anderson, Perry. Modernidade e revolução. Novos Estudos, n.14.

ANDRADE Mário de Andrade, « O Movimento modernista » (1942), dans *Aspectos da literatura brasileira*, 5^a edition, São Paulo, Martins, 1974

ANDRADE Mário de, *O Turista aprendiz*, São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura Ciência e Tecnologia, 1976

ANDRADE Mário de, « A situação etnográfica no Brasil », *Jornal Síntese*, Belo Horizonte, v.1, n. 1, oct 1936.

ANDRADE, Mário de. “As Danças Dramáticas do Brasil”. In: *Danças Dramáticas do Brasil* (organização de Oneyda Alvarenga). 2^a edição. Belo Horizonte: Itatiaia/Brasília: INL; Fundação Nacional Pró-Memória, 1982

ANDRADE Mário de & BANDEIRA Manuel, *Correspondência* (organisation, introduction et notes de Marcos Antonio de Moraes), São Paulo, Edusp, IEB-USP 2000

ANDRADE Drummond de, “*A lição do amigo*”, Rio de Janeiro, Record, 1988

ANDRADE Oswaldo de, « O Caminho percorrido » (1944), dans *Ponta de Lança*, 2^a edição, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira

ANDRADE Rudá, *Cronologia da cultura cinematográfica no Brasil*, São Paulo, Fundação Cinemateca Brasileira, 1962 (Cadernos da Cinemateca)

ARAUJO Luciana Corrêa de, *Joaquim Pedro de Andrade, primeiros tempos*, São Paulo, Alameda, 2013

ARAUJO Juliana, *O dançarino aprendiz, literatura e folclore na conferência literária de Mário de Andrade*, Mestrado em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2003.

ARAUJO Juliana & Michel Marie (dir.), *Varan, un monde visible*, Belo Horizonte, Balafon, 2016.

AUMONT Jacques et MARIE Michel, *L'Analyse des films*, 4^e éd., Armand Colin, 2019.

AUMONT Jacques et MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, 3^e éd. Armand Colin, 2016.

AUTRAN, Arthur. « Leon Hirszman: em busca do diálogo », in Francisco Elinaldo Teixeira, *Documentário no Brasil: tradição e transformação*, 2004, p.214-215

AVELLAR, José Carlos, « Le Cinema Novo, années 60 », in *Le Cinéma Brésilien*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987

AVELLAR José Carlos, « A palavra que provoca a imagem e o vazio no quintal – entrevista com Eduardo Coutinho », in *Revista Cinemais*, n. 22, Rio de Janeiro, mar-avr 2000

BANDEIRAS Luiz Alberto Moniz, *O Governo João Goulart*, 8^a ed., São Paulo, Unesp, 2010

BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE, uma história de paixão e consciência*, Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1994.

BARNIER Martin, *En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège, Éditions du CÉFAL, 2002.

BARNIER Martin et MOINE Raphaëlle (ci-dir.), *France / Hollywood. Échanges cinématographiques et identités nationales*, Paris, L'Harmattan, 2002.

BERNADET, Jean-Claude, *Brasil em tempo de cinema*, éd. Civilização Brasileira 1967.

BERNARDET Jean-Claude, *Cineastas e imagens do povo*, ed. Brasiliense, 1985, edição ampliada, éd. Cia da Letras, 2003

BETTI Maria Silvia, « A politização do teatro : do Arena ao CPC », in *História do teatro brasileiro*, São Paulo, SESC, 2013

BOMENY, Helena, *Um poeta na política: Mário de Andrade, paixão e compromisso*, Rio de Janeiro, Casa da palavra, 2012

BUSCACIO Gabriela Cordeiro, *A chama não se apagou ; Candeia e a Gran Quilombo, movimentos negros e escolas de samba nos anos 1970*. Mestrado em História Social, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2005

CANDEIA et ISNARD, *Escola de Samba, árvore que esqueceu a raiz*, Rio de Janeiro, Lidador/SEEC, 1978

CANDIDO, Antonio, “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, in : *Literatura e sociedade*. 9ª ed. Rio de Janeiro : Ouro sobre azul, 2006.

CANDIDO, Antonio, « A Revolução de 30 e a cultura ». In: Vellinho, Moysés, *Simpósio sobre a Revolução de 30*. Porto Alegre : Erus, 1983.

CARDENUTO FILHO, Reinaldo. *Discursos de intervenção : o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipês às vésperas do Golpe de 1964*. Mestrado em Ciências da Comunicação, Escola de Comunicação e Artes – ECA da Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2008

CARDENUTO FILHO, Reinaldo, *O Cinema político de Leon Hirszman (1976-1981) : engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro*, thèse de doctorat, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014)

CARVALHO Julia Machado de, *La Présence de l'État dans le cinéma : le cas de la commission d'aide à l'industrie cinématographique (A Presença do Estado no cinema: o caso da Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica, CAIC)*, Relatório de pesquisa de Iniciação Científica, Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq, 2007

CASTANHO Sérgio Eduardo Montes, *Nasce a Nação; Roland Corbisier, o nacionalismo e a teoria da cultura brasileira*. Doutorado, Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993

CASTRO Maurício Barros de, *Zicartola, política e samba na casa de Cartola e Dona Zica*, 2ª edição, Rio de Janeiro, Azougue editorial, 2013

CHION Michel, *L'Audiovision, son et image au cinéma*, 4è éd., Paris, Armand Colin, 2017.

CHION Michel, *La Musique au cinéma*, 2è éd., Paris, Fayard, 2019.

CORBISIER Roland. *Formação e problema da cultura brasileira*, 3ª ed. Rio de Janeiro : ISEB, 1960.

CORBISIER Roland Corbisier, « Situação e alternativas da cultura brasileira », dans Roland Corbisier, in *Formação e problema da cultura brasileira*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura/Instituto Superior de Estudos Brasileiros, 1960.

CORRÊA Júnior Fausto Douglas, *Cinematecas e cineclubs : cinema e política no projeto da Cinemateca Brasileira (1952-1973)*, Mestrado, Faculdade de Ciências e Letras de Assis da Universidade Estadual Paulista, Assis, 2007

COSTA Flávio Moreira da, *Cinema moderno, Cinema novo*, Rio de Janeiro: José Álvaro Editor S.A., 1966

COSTA da Flávio Moreira da : David Neves, « A descoberta da espontaneidade (breve histórico do cinema direto no Brasil) », in *Cinema moderno, Cinema novo*, Flávio Moreira da Costa (org.), Rio de Janeiro, José Álvaro Editor, 1966

COSTA Thalles Gomes Camello da, *Cantos de trabalho no cinema brasileiro : uma análise das obras de Humberto Mauro e Leon Hirszman*, Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015

COUTINHO Eduardo, *Témoignage*, 28 novembre 2012, Rio de Janeiro, CPDOC/FGV, 2013

COUTINHO Eduardo, piste commentée par Eduardo Coutinho et Eduardo Escorel avec le concours de Carlos Alberto Mattos in *Cabra marcado para morrer*, DVD, Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, 2014

COUTINHO Jorge et BAYER Leonides, *Noitadas de samba, foco de resistência*, Rio de Janeiro, Arquimedes, 2009

CUNHA Pablo da, entretien avec Nelson Pereira dos Santos à, le 5-11-2013, dans *Leon Hirszman e o registro da memória da criação: análise do processo de gênese à recepção crítica em pedreira de são diogo (1962)*, Maitrise en Arts Visuels, Institut d'Arts, Université de Campinas – UNICAMP, Campinas, 2014

CUNHA Ana Cláudia da, *O Quilombo de Candeia, um teto para todos os sambistas*, Mestrado em bens culturais e projetos sociais, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 200

DIEGUES Carlos, *Vida de cinema, durante e depois do Cinema novo*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2014

DIEGUES Carlos, “Cultura popular e cinema de autor”, *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 3 out 1962

ESCOREL, Eduardo. *Adivinhadores de água : pensando no cinema brasileiro*. São Paulo : Cosac Naify, 2005.

ESCOREL Escorel, “Celebrando o legado de Leon Hirszman”, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 septembre 2007

ESTÊVAM Carlos, « Artigo vulgar sobre aristocratas », *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 3 out 1962.

ESTÊVAM Carlos . « Por uma arte popular revolucionária », *Movimento*, Rio de Janeiro, mai 1962

DRUMOND Carlos Drummond de Andrade, “*A lição do amigo*”, Rio de Janeiro, Record, 1988

FAUSTO Boris, (org.), *O Brasil republicano*, v.10: *Sociedade e política* (1930-1964), 9ª ed., Rio de Janeiro,

FERNANDES Lygia (dir.), “*Mário de Andrade escreve cartas à Alceu Meyer e outros*”, Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1968

FERNANDES Florestan, *O Folclore em questão*, Sao Paulo, Ucitec, 1978

FERREIRA MAUTONE Rafael, *O cinema revolucionário de Rio 40° : a luta, a polêmica e o sucesso*, Mestrado em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012

FICAMOS Bertrand, *Cinema novo, avant-garde et révolution*, Paris, Nouveau monde éditions, 2013.

FREIRE Marcius Cesar, *Documentário : Ética, estética e formas de representação*. 1. ed. São Paulo, Annablume, 2012. v. 1.

FROTA Lélia Coelho, Mário de Andrade, uma vocação de escritor público, in *Mário de Andrade : cartas de trabalho ; correspondência com Rodrigo de Mello Franco de Andrade*, 1936-1945, Brasília, Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundação Pró-Memória, 1981

GALVAO, Maria Rita et BERNARDET, Jean-Claude, *O Nacional e o popular na cultura brasileira*, Embrafilme, ed. Brasiliense, 1983

GALVAO Maria Rita et BERNARDET, Jean-Claude, *Cinema, repercussões em caixa de eco ideológica, (as idéias de ‘nacional’ e ‘popular’ no pensamento cinematográfico brasileiro)* São Paulo, Brasiliense, 1983.

GALVAO, *Entretiens avec Arnaldo Jabor, Carlos Diegues et Leon Hirszman*, in Maria Rita Galvão et Jean-Claude Bernardet, *Cinema, repercussões em caixa de eco*, São Paulo, Brasiliense, 1983, (col. O Nacional e o popular na cultura brasileira)

GALVAO Témoignage de Maurice Capovilla à Maria Rita Galvão et Lucilla Ribeiro Bernardet, dans Maria Rita Galvão et Jean-Claude Bernardet, *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica (as idéias de ‘nacional’ e ‘popular’ no pensamento cinematográfico brasileiro)*, São Paulo, Brasiliense, 1983

GARCIA Miliandre, « A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) », *Revista Brasileira de História*, v.24 n.47, São Paulo, 2004.

GARCIA Miliandre, *Do teatro militante à música engajada, a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*, São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2007

GARCIA, Miliandre. *Cinema novo : a cultura popular revisitada*.

GERVAISEAU ARRAES Henri, *O Abrigo do Tempo, Abordagens cinematográficas da passegem do tempo*, Alameda, 2012

GOMES Dias, « O engajamento é uma prática de liberdade », *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial n° 2, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968

GRAHAM Zoé, « Makwayela et les ateliers de cinéma documentaire de Jean Rouch au Mozambique, dans Juliana Araujo & Michel Marie (dir.), *Varan, un monde visible*, Belo Horizonte, Balafon, 2016 (bilingue Portugais-Français),

GUBERNIKOFF Gisele, *O Cinema brasileiro de Nelson Pereira dos Santos: uma contribuição ao estudo de uma personalidade artística*, São Paulo, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1985

HIRSZMAN Leon, *ABC DA GREVE, documentário inédito sobre a origem do moderno sindicalismo brasileiro*, Cinemateca Brasileira, 1991

HIRSZMAN Leon, dans *Ciclo de debates do Teatro Casa Grande*, Rio de Janeiro, Inubia, 1976, pp.32-33 (Coleção Opinião).

HIRSZMAN Leon, *Ils ne portaient pas de smoking, Cinq films*, Doriane Films, collection soleil/mémoire, DVD 2012

HIRSZMAN Témoignage de Leon Hirszman dans *Revista Cinema*, n.3, FCB, janeiro 1974, cité dans Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet, *Cinema, repercussões em caixa de eco ideológica*, São Paulo, Brasiliense, 1983,

HIRSZMAN Leon « Agora, o teatro dos exilados », *Última Hora*, Rio de Janeiro, 21 juillet 1978.

HOLLANDA Heloisa Buarque de, *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960-1970*, 4ª ed. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2004

JAGUARIBE Helio Jaguaribe, *O Nacionalismo na atualidade brasileira*, Brasília, FUNAG, 2013

JONHSON Randal, *Literatura e cinema ; Macunaíma : do modernismo na literatura ao cinema novo*, São Paulo, T. A. Queiroz editor, 1982

JONHSON Randal, entretien avec Antônio Dimas, dans *Teresa, revista de Literatura Brasileira* [16], São Paulo, 2015

JULIAO Francisco, *Que são as Ligas Camponesas*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1962 (Cadernos do Povo Brasileiro)

LAPERA, Pedro Vinícius Asterito, « Visões e construções sobre povo e raça no campo cinematográfico brasileiro dos anos 1950: as teses de Solano Trindade e de Nelson Pereira dos Santos », *Significação – Revista de Cultura Audiovisual*, v. 42, n. 43, São Paulo ; Programa de Pós Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2015.

LAPERA Pedro Vinicius Asterito, « *Rio, 40 graus, Rio, zona norte*: apresentação do campo de cinema brasileiro », in *Revista Matrizes*, v.9, n.2, juillet-décembre 2015, São Paulo

LIMONGI Fernando P., « Marxismo, Nacionalismo e Cultura : Caio Prado Júnior e a Revista Brasiliense », *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 5 , n. 2 , São Paulo, 1987

MAGALDI Sábato Magaldi, “Tendências contemporâneas do teatro brasileiro”, revista *Estudos avançado*, 10 (28), 1996, São Paulo, USP

MARCORELLES Louis, « Rencontre avec le Cinema novo », entretien de Joaquim Pedro de Andrade, Gustavo Dahl, Carlos Diegues, Leon Hirszman, Glauber Rocha, Paulo César Saraceni à Louis Marcorelles (en septembre 1965), dans *Les Cahiers du Cinéma*, n.176, mars 1966, Paris

MENDES CATANI, Afrânio, *O Romance do gato preto*, Socine VIII, 2006

MORAIS Fernando, Cláudio Khans, Sérgio Gomes, Adrian Cooper et Uli Bruhn, entretien avec Leon Hirszman, le 3 avril 1979, in *Leon Hirszman, ABC da Greve, documentário inédito de*

Leon Hirszman sobre a origem do moderno sindicalismo brasileiro, São Paulo, Cinemateca Brasileira, 1991

MOREIRA LOSADA Vânia Maria, « Nacionalismos e reforma agrária nos anos 50 », *Revista Brasileira de História*, v.18, n.35, São Paulo, 1998

MOREIRA Cassio Silva, *O Projeto de nação do governo João Goulart: o plano trienal e as reformas de base*, Doutorado, Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011

MOTTA Márcia ; ESTEVES Carlos Leandro, « Ligas camponesas, história de uma luta desconhecida ».

MOTTA Márcia ; ZARTH Paulo (org.), *Formas de resistência camponesa: visibilidade e diversidade de conflitos ao longo da história*, vol. 2 : Concepções de justiça e resistência nas repúblicas do passado (1930-1960), São Paulo, Editora UNESP; Brasília, DF: Ministério do Desenvolvimento Agrário, NEAD, 2009. (História social do campesinato brasileiro)

NAPOLITANO Marcos, *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*, São Paulo, Anablume/FAPESP, 2001

NEVES David E. *Cinema novo no Brasil*, Vozes, Pétropolis, 1966.

NEVES David, *Cartas do Meu Bar*, Editora 34, Nova Fronteira, 1993

NEVES David, *Telégrafo visual, crítica amável de cinema*, (org. Carlos Calil), editora 34, 2004

ODIN Roger, *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, PUG, 2011

ORTIZ, Renato, *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5ª ed. São Paulo : Brasiliense, 1994.

PARANAGUA Paulo Antonio (dir.), *Le Cinéma Brésilien*, collection “cinéma pluriel”, Centre Georges Pompidou, 1987

PARANAGUA Paulo Antonio, « Cinema novo », dans Fernão Ramos et Luiz Felipe Miranda (dir.), *Enciclopédia do cinema brasileiro*, São Paulo, SENAC, 2000

PARANAGUA, Paulo Antonio « Leon Hirszman », in *Positif*, revue de cinéma, n. 264, février 1983

PÉCAULT Daniel Pécault, *Entre le Peuple et la Nation, les intellectuels et la politique au Brésil*, Paris, édition de la Maison des sciences de l'homme, 1989

PEREGRINO Junior, « Sobre alguns romances », dans *Lanterna Verde: Boletim da Sociedade Felipe de Oliveira*, n.1, maio, 1934, Rio de Janeiro

PISANO Giusy, *Une archéologie du cinéma sonore*, CNRS éd., 2013

QUENTAL ARAUJO, José Luiz, *A Preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap : a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, Mestrado, Instituto de Artes e Comunicação da Universidade Federal Fluminense, Niteroi, 2010

RAMOS, Fernão et MIRANDA Felipe (dir.) Fernão Ramos, Luiz Felipe Miranda (org.) *Enciclopédia do cinema brasileiro*, Senac, Sao Paulo, 2000

RAMOS Fernão , *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*, São Paulo: Senac, 2008

RAMOS Fernão, « Un homme à abattre d'Eduardo Coutinho (1964-1984) : de la docufiction au cinéma vérité, vingt ans après » in *Théorème* n. 11, « Le Mythe du director's cut » (dir. Michel Marie et François Thomas)

RAMOS Fernão et SCHVARZMAN Sheila *Nova História do Cinema Brasileiro* , São Paulo, Ed. Sesc, 2018, 2 vols

RIBEIRO, Darcy, *O Povo brasileiro, a formação e o sentido do Brasil*, 3^a ed. , São Paulo, Global, 2015.

RIDENTI Marcelo, *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*, 2^a ed., São Paulo, Unesp, 2014

RIDENTI Marcelo, *Brasilidade revolucionária*, Unesp, 2010.

RIDENTI Marcelo, *O Fantasma da revolução brasileira*, Unesp, 2010.

ROCHA Glauber « O Cinema Novo », in *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo, Cosac Naify, 2004

ROCHA Glauber, « Documentários : Arraial do Cabo et Aruanda », *Suplemento Dominical do Jornal do Bras*

ROCHA Glauber, « Arraial, Cinema novo e câmara na mão », *Jornal do Brasil, Suplemento Dominical*, Sábado, 12-08-1961

ROCHA Glauber « Dramaturgie filmique : Visconti », in *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, 25 juillet 1959

ROCHA Glauber, Cinema novo, fase morta [e crítica] – *O Metropolitano*, 26 septembre 1962

ROCHA Glauber « Bossa nova no cinema brasileiro », *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 de março de 1960

ROCHA Glauber, Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003

ROCHA Glauber, *anthologie du cinéma brésilien des années 60 aux années 80*, Nelson Rodrigues, *théâtres au cinéma*, Bobigny, Magic Cinéma, 2005, pp.21-22, traduction de Mateus Araujo Silva

ROCHA Glauber, *Cartas ao mundo* (dir. Ivana Bentes), São Paulo, Companhia das Letras, 1997

ROCHA Glauber, *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo, Cosac-Naify, 2004

ROCHA Glauber Glauber Rocha, *O Século do cinema*, São Paulo, Cosac-Naify, 2006,

ROCHA Glauber, *Le siècle du cinéma* (trad. Mateus Araujo Silva), Bobigny, Magic Cinéma, São Paulo, Cosac-Naify, Crisnée, Yellow Now, 2006

ROCHA MELO, Luis Alberto Rocha Melo, *Cinema independente no Brasil, anos 1940-50*

RODRIGUES Fernanda Paranhos Mendes, *Um show de opinião, história e teatro no Brasil republicano*, Mestrado, Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010

SALA Dalton, *Mário de Andrade e o anteprojeto do Serviço de Patrimônio Artístico Nacional*, Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n.31, 1990

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*, Nova Fronteira, 1987.

- SALEM, Helena, *Leon Hirszman, o navegador das estrelas*, Rio de Janeiro, Rocco, 1997.
- SALLES GOMES Paulo Emílio Salles Gomes, *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, v.1
- SALLES GOMES « Une situation coloniale ? », *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 nov 1960
- SANTOS Nelson Pereira dos, « *O Grande momento* : entrevista de Nelson Pereira dos Santos a Joaquim Pedro de Andrade e Cláudio Mello e Souza », dans *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, 11 janvier 1959, Rio de Janeiro.
- SARACENI Paulo César, « Os primeiros sinais do cinema novo », témoignage mimeo, 1979, archive Alex Viany, MAM-Rio de Janeiro
- SARACENI Paulo César, *Por dentro do Cinema Novo, minha viagem*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993
- SARACENI Paulo César, « Depoimento de Saraceni », *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, Sábado, 12-08-196
- SCHWARZ Roberto , « Cultura e política, 1964-1969; alguns esquemas » (1978), *O pai de família e outros estudos*, São Paulo, Cia das Letras, 2008
- SCHWARZ, Roberto, *O pai de família e outros estudos*. São Paulo : Cia das Letras, 2008. (1^a ed. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1978).
- SOARES Leôncio et Osmar Fávero, *I Encontro Nacional de Alfabetização e Cultura Popular*, Brasília, Ministério da Educação, UNESCO, 2009
- SODRÉ Nelson Werneck, *Quem é o povo no Brasil ?*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1962 (Cadernos do Povo Brasileiro).
- SOUZA de, Carlos Roberto Carlos Roberto de Souza, *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*, Tese de doutoramento, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009,
- SOUZA Gilda de Mello e Souza, *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*, 2^a ed., São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003

- TEXEIRA Francisco Elinaldo, *Documentário no Brasil: tradição e transformação*, 2004,
- TOLEDO Caio Navarro de, *ISEB, fábrica de ideologias*, São Paulo, Ática, 1977 et « 50 anos de fundação do ISEB », *Jornal da Unicamp*, Universidade Estadual de Campinas, 8 à 14 août 2005
- THOMAS Erika, *Le cinéma brésilien, du cinema novo à la retomada*, L'Harmattan, coll. Audiovisuels et Communication, 2009.
- ULHOA Martha Tupinambá de, *Métrica Derramada: tempo rubato ou gestualidade na canção brasileira popular*. In: VII Congreso Latinoamericano IASPM - AL, 2006, La Habana. Actas Del VII Congreso Latinoamericano IASPM - AL, 2006.
- VIANA Hermano, *O mistério do samba*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar/Editora UFRJ, 2002
- VIANY, Alex, *O Processo do Cinema novo*, José Carlos Avellar (org), Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999
- VIANY Alex, *Introdução ao cinema brasileiro*, Insituto Nacional do Livro/Ministerio da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1959
- VIANY Alex, « Chocado com a verdade, chefe de polícia proibiu a exibição do filme Rio, 40 graus », dans *Última Hora*, 26-09-1955
- XAVIER Ismail, « A Estética do testemunho », in *Sétima arte : um culto moderno*, São Paulo, Perspectiva, 1978.
- XAVIER, Ismail, *Sertão-Mar, Glauber Rocha e a estética da fome*, Brasiliense, Embrafilme, Sao Paulo, 1983.
- XAVIER, Ismail, *Alegorias do subdesenvolvimento*, Brasiliense, 1993.
- XAVIER, Ismail « O Olhar e a voz : a narração multifocal do cinema e a cifra da história em São Bernardo », *Literatura e Sociedade*, 2, (2), 1997.
- XAVIER Ismail, « Critique, idéologies, manifestes », dans Paulo Antonio Paranaguá (dir.), *Le Cinéma brésilien*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, p.225.

XAVIER, Ismail Xavier, « Le cinéma brésilien moderne » (traduction de Mateus Araujo Silva), dans *Glauber Rocha, anthologie du cinéma brésilien des années 60 aux années 80*, Nelson Rodrigues, *théâtres au cinéma*, Bobigny, Magic Cinéma, 2005.

XAVIER Ismail Xavier, « Cinema moderno brasileiro », in *Cinema moderno brasileiro*, São Paulo, Paz e Terra, 2001, pp.18-19.

La voix du peuple chez Leon Hirszman : des films du CPC aux courts-métrages sur la musique

Résumé

Cette recherche aborde un ensemble de films courts du cinéaste brésilien Leon Hirszman (1937-1987). C'est l'un des membres du Cinema novo, mouvement né au milieu de l'effervescence culturelle et politique du début des années soixante au Brésil. Après avoir analysé ses premiers films *Pedreira de Sao Diogo* (1962) et *Maioria absoluta* (1964), nous sommes partis de cinq documentaires réalisés au moment où le pays était sous une dictature, après un coup d'État fin 1964. Il s'agit de films tournés en cinéma direct sur les musiques populaires. Deux portent sur la samba : *Nelson Cavaquinho* (1969) et *Partido Alto* (1976-1982). Les trois autres, les *Cantos de trabalho* (*Chants de travail*) dans le Nordeste : *Mutirão* (*Chants d'entraide*, 1974) ; *Cana de açúcar* (*Chants de la canne à sucre*, 1976) ; *Cacau* (*Chants du cacao*, 1976). Ils représentent la moitié de ce que le cinéaste a réussi à produire dans les dix ans les plus difficiles d'un régime répressif. Par ailleurs, ces films ont rendu possible pour le cinéaste la reprise de contact avec les classes populaires alors que le coup d'État avait interrompu ses expériences de « ciné-activisme », refermant le cycle initial de sa carrière cinématographique. Ils ont représenté l'espace de liberté du cinéaste en quête d'une expression artistique en phase avec les productions culturelles d'origine populaire. Dans un contexte où les services de patrimoine donnent de plus en plus de valeur à la diversité de ces cultures, ces films peu vus et peu étudiés jusqu'ici commencent à être redécouverts par des chercheurs, mais aussi par les commissaires de l'art contemporain.

Mots-clés : Leon Hirszman, Cinema novo, Documentaire, Chants du travail, Samba, Culture populaire, Brésil

The people's voice in Leon Hirszman : from CPC's films to short films about music

Summary

This research focus on a set of short films made by the Brazilian film maker Leon Hirszman (1937-1987). Leon is one of the members of the movement known as Cinema Novo, which appeared amongst the political and cultural effervescence of the 1960's in Brazil. After analysing his two first films: *Pedreira de São Diogo* (1962) and *Maioria Absoluta* (1964), we moved to five documentaries made during the period of the military dictatorship (1964 - 1985). The films are made in direct cinema about popular music. Two films are about samba: *Nelson Cavaquinho* (1969) and *Partido Alto* (1976-1982). The three other films are about work songs of the Northeast of Brazil: *Cantos de Trabalho – Mutirão* ; *Cana de Açúcar* ; *Cacau*. The films represent about half of what the film-maker could produce during the most difficult years of a repressive regime. Besides that, these films made possible for him to reestablish contact with the poor classes of the country after the military coup had interrupted his experiences with the « cine-activisme », closing the first cycle of his career. They also represented a space of freedom for the film-maker's search for an artistic expression in tune with the popular cultural productions. In a context in which the patrimonial services in Brazil value each time more the cultural diversity, these films that were little seen and studied until now, start to be rediscovered by researchers and also by contemporary art curators.

Key Words : Leon Hirszman, Cinema novo, Documentary, Work songs, Samba, Popular culture, Brazil

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 - École Doctorale 267 : Arts & Medias - IRCAV – Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel - Maison de la Recherche, Bureau A 007, 4 Rue des Irlandais, 75005, Paris