

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 Vianny, *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 « Inchiasta 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, Azogue 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.

suiuante, en témoignait 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.

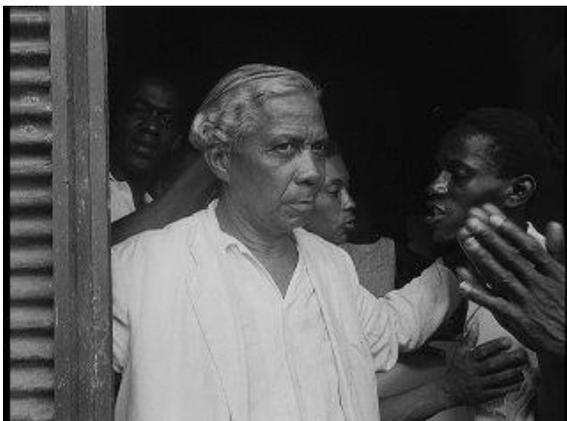


Le film est tourné en son direct. Puis le montage alterne des plans où la synchronie son-image est maintenue et d'autres où les matériaux sonores et visuels sont réorganisés sans reprendre le synchronisme du tournage. La présence de l'équipe de tournage s'affiche de façon concrète à l'image, par un micro, 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.

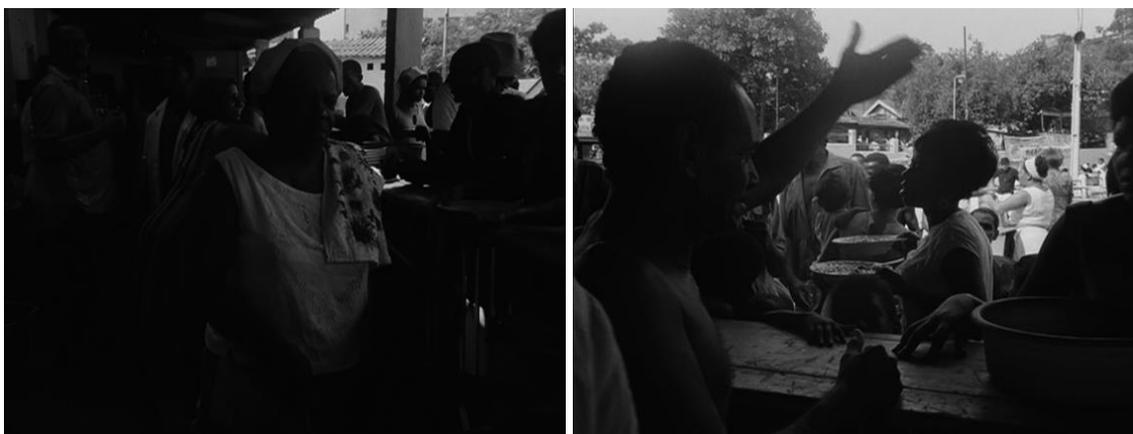
Au début du film, les plans fixes de Nelson Cavaquinho dans le salon de sa maison alternent avec ceux où il est au bar, en transportant le personnage d'un endroit à l'autre dans un mouvement alternatif, faisant revenir les images de Nelson Cavaquinho parfois dans le bar, parfois dans la maison, avec 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)

