

## ***PARTIDO ALTO* ET LE MOUVEMENT NOIR**

Un texte trouvé dans la Collection Leon Hirszman de l'archive Edgar Leuenroth présente un projet de film sur le Partido Alto<sup>375</sup> :

« Cette forme de manifestation de la culture populaire urbaine, carioca, antérieure à la *samba*, a été très peu étudiée et l'on a très peu écrit sur elle. Le film que nous proposons essayera principalement d'enregistrer les valeurs populaires qui, manifestées par la parole, par le jeu et par la danse dans le *Partido Alto*, constituent une source inépuisable de notre mémoire nationale. (...) Le film prétend, à travers l'utilisation des techniques du son direct, donner voix aux grands *partideiros* encore vivants pour qu'ils chantent, jouent et dansent, révélant au public la genèse du *Partido Alto* jusqu'à son actualité. La collaboration des grands *partideiros* tels que Padeirinho et Xangô de Mangueira, Candeia et Joãozinho da Pecadora da Portela et Geraldo Babão de l'Acadêmicos de Salgueiro sera essentielle. Tout comme les témoignages de Donga et João da Bahiana seront fondamentaux pour apporter quelques éclaircissements sur la genèse du *Partido Alto*. »<sup>376</sup>

Le texte, qui promet également une enquête sur la vie actuelle des sambistes dans leurs zones périphériques et les évolutions dans la tradition du *Partido Alto*, prévoit aussi les collaborations du critique musical et historien de la *samba* Sérgio Cabral et du jeune sambiste Paulinho da Viola<sup>377</sup> pour les pré-tournages et la production.

Le documentaire en couleurs et en 16 mm de 22 minutes n'a été finalisé qu'en 1982, mais il a été tourné en 1976, comme l'indique le générique de fin. Cependant, l'ébauche du projet cité ci-dessus est certainement antérieure à 1974, car il y est prévu la collaboration des sambistes João da Bahiana, mort en janvier 1974, et Donga, mort en août de la même année. En décembre 1979, devant la possibilité de signer un contrat de complément budgétaire avec la compagnie EMBRAFILME pour la finalisation du film, Hirszman écrit :

---

<sup>375</sup> *Partido alto* signifie littéralement « haute fête ». C'est un genre musical et nous avons conservé l'expression originale en portugais.

<sup>376</sup> *Partido Alto* : « Proposta de filmagem », document, Fond Leon Hirszman, dans l'archive Edgar Leuenroth, Universidade Estadual de Campinas.

<sup>377</sup> Paulinho de Viola, né en 1942, a fait une grande carrière de musicien, chanteur et compositeur de *sambas* et de *choros*. Son École de *samba* est Portela.

« Je souhaite pourtant transformer le matériel filmé en un court métrage sur Candeia<sup>378</sup>, un grand *partideiro* que la musique populaire brésilienne a perdu. Je tiens à souligner que cela ne détourne en rien le projet initial du film, car dans les rushes avec Candeia, il expose musicalement les thèmes liés aux *partideiros* et illustre magnifiquement le *Partido Alto*. »<sup>379</sup>

En fin de compte, *Partido Alto* a été réalisé en deux parties. La première autour de Candeia, avec la participation des sambistes de Gran Quilombo (*Associação Recreativa d'Art Noir Escola de Samba Quilombo*)<sup>380</sup>. La deuxième, tournée chez le sambiste Manacéa lors d'une journée festive avec des anciens membres de la communauté de Portela (*Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela*, groupe défilant au carnaval). Le sambiste Paulinho da Viola, comme il était prévu dans l'ébauche du projet citée ci-dessus, joue un rôle important dans la réalisation du film. Il est cité à côté du réalisateur dans le générique d'ouverture comme « collaborateur ». On le voit à la fête chez Manacéa où il interroge ses amis sambistes et joue avec eux. Il énonce un commentaire final en voix *off*.

Paulinho da Viola avait produit en 1970 un disque de la *Velha-Guarda da Portela* (la vieille garde de l'École) : *Portela, passado de glória* (*Portela, passé de gloire*). À cette époque, il intégrait le groupe des compositeurs de la Portela. Candeia, lui, est né au sein de la communauté de Portela, dans le quartier Oswaldo Cruz, et a été intégré à l'École depuis sa jeunesse. Mais dans les années 1970 il est de plus en plus mécontent, à côté d'autres sambistes – Paulinho da Viola inclus –, face à l'agrandissement de la Portela (comme des autres Écoles de *samba* à Rio) et à sa transformation en spectacle commercial, avec d'autres conséquences dans les écoles, comme la perte de l'esprit communautaire original et la perte de leur contrôle par les sambistes eux-mêmes. L'École de *samba* Gran Quilombo a été créée, dans ce contexte, à partir d'une proposition de Candeia, en décembre 1975<sup>381</sup>. Le manifeste de fondation de Gran Quilombo précise :

---

<sup>378</sup> Antonio Candeia Filho, né à Rio en 1935, est mort en 1978, peu de temps après le tournage du film.

<sup>379</sup> *Partido Alto* : « Informe de não finalização », document adressé à EMBRAFILME, daté de 7 décembre 1979, Fond Leon Hirszman, Archive Edgar Leuenroth, Universidade Estadual de Campinas. Cette lettre est en fait une réponse du réalisateur à l'intérêt de l'EMBRAFILME pour la signature du contrat de finalisation de *Partido Alto*. Hirszman rappelle pourtant à EMBRAFILME être engagé à ce moment dans le projet de son autre film, *Eles não usam black-tie* (1981), dont les tournages étaient prévus pour le mois de février suivant.

<sup>380</sup> Les Escolas de samba cariocas sont des groupes formés par les communautés des quartiers de la zone nord de Rio de Janeiro pour défiler au carnaval. Ce sont les images de ces groupes qui sont diffusées par les médias. Parmi les plus célèbres on peut citer la Mangueira, la Portela, la Beija-Flor, le Salgueiro.

<sup>381</sup> Sur l'École Gran Quilombo, voir Gabriela Cordeiro Buscácio, *A chama não se apagou ; Candeia e a Gran Quilombo, movimentos negros e escolas de samba nos anos 1970*. Mestrado em História Social, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2005 ; et Ana Cláudia da Cunha, *O Quilombo de Candeia, um teto para todos os sambistas*, Mestrado em bens culturais e projetos sociais, Centro

« J'arrive. Je porte la foi. Je respecte les mythes et les traditions. J'amène un chant noir. Je cherche la liberté. Je n'accepte pas de modèles. Les forces contraires sont nombreuses. Ce n'est pas grave. J'ai les pieds sur terre. J'ai la certitude de la victoire. Mes portes sont ouvertes. Entrez avec respect. Ici tous peuvent collaborer. Personne ne peut régner. (...) Je ne suis pas radical. Je ne prétends que sauvegarder ce qui reste d'une culture. (...) Je veux sortir par les rues des banlieues avec mes bahianaises en dentelle en dansant la *samba* sans cesse. Intimement lié à mes origines. Artistes plasticiens, costumiers, chorégraphes, départements culturels, professionnels : s'il vous plaît, ne me dérangez pas. Je synthétise un monde magique. J'arrive. »<sup>382</sup>

Dans un entretien datant de fin 1976, Candeia expose les objectifs de l'école. Il avait l'intention d'y réintroduire les traditions et l'espace de liberté des sambistes sans l'interférence d'agents externes liés aux intérêts du marché. Il voulait protéger la tradition carnavalesque des Écoles de *samba* de Rio, originaire des communautés (surtout noires) de la zone nord. Mais il voulait également créer un centre de recherche sur la culture noire, et souligner son importance dans la formation de la culture brésilienne<sup>383</sup>.

À cette époque, Candeia écrit également un livre, *Écoles de samba, l'arbre qui a perdu ses racines*, publié en 1978. Il pensait d'abord écrire ce livre avec Paulinho da Viola, mais celui-ci était trop occupé<sup>384</sup>. Il se tourne alors vers Isnard Araújo, un médecin qui a travaillé avec lui au département culturel de la Portela, dans un projet de recherche sur l'histoire de l'école, dit du « musée historique de Portela », et qui participe à ses côtés à la création de la Quilombo. Le livre s'ouvre sur ces mots :

« La *samba* est le langage musical le plus expressif du peuple carioca. Aujourd'hui, elle enrichit les patrons du marché musical, pendant que les Écoles de *samba* sont utilisées pour

---

de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2009.

<sup>382</sup> Gabriela Cordeiro Buscácio, *A chama não se apagou ; Candeia e a Gran Quilombo, movimentos negros e escolas de samba nos anos 1970*. Mestrado em História Social, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2005, p. 17.

<sup>383</sup> « *Escola de Samba Quilombos para salvar o samba* », Última Hora, Rio de Janeiro, 7 nov. 1976. Entretien de Candeia publié dans le journal carioca, cité dans Gabriela Cordeiro Buscácio, *A chama não se apagou ; Candeia e a Gran Quilombo, movimentos negros e escolas de samba nos anos 1970*. Mestrado em História Social, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2005, p. 21.

<sup>384</sup> Ana Cláudia da Cunha, *O Quilombo de Candeia, um teto para todos os sambistas*, Mestrado em bens culturais e projetos sociais, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2009, p. 53.

leur potentiel touristique, exploitées par ce qu'elles offrent de superflu et méprisées pour ce qui est fondamental. (...) Il y a ceux qui ne savent pas que la victoire de la *samba* – si l'on peut ainsi nommer l'état actuel de la discipline – appartient à une partie de la population qui a subi des violences, des persécutions et des préjugés exclusivement à cause du "crime" de chanter, jouer et danser cette même *samba*. »<sup>385</sup>

Dans ce livre, les auteurs soutiennent la nécessité pour chaque École de *samba* de maintenir des programmes d'enseignement de son histoire, par des moyens divers, impliquant les discussions et *rodas de samba* avec les vieilles gardes, et la création des musées dans chaque École.

La Quilombo a promu au sein de ses espaces d'activités des fêtes, des *rodas de samba*, des projections de films et également des conférences et débats sur la situation des noirs dans la société brésilienne. Elle a réussi à attirer des milliers de travailleurs dans la région où elle s'est installée, en banlieue populaire de Rio. La Quilombo<sup>386</sup>, comme son nom le suggère, était un espace de résistance, où les combats culturels et politiques se menaient de front.

En 1978, Leon Hirszman se confie au journal carioca *Última Hora*, et l'on ne peut s'empêcher de penser à Candeia et la Gran Quilombo. À propos de la censure et des grands véhicules de la communication, spécialement la radio et la télévision, « qui stimulent le consumérisme » et « occultent la réalité du pays », il souligne l'importance de la résistance. Il fait référence à la résistance présente « dans les traditions afro-brésiliennes », dans « la danse et la musique du peuple brésilien, qui forme des leaders et organise des groupes qui vont pouvoir se manifester dans le futur en termes de revendications sociales et politiques »<sup>387</sup>.

Parmi les fondateurs de la Gran Quilombo, on trouve Candeia, qui assume le rôle de président du Conseil délibératif, Paulinho da Viola, comme directeur social, et plusieurs autres sambistes, mais aussi des journalistes, des universitaires, des producteurs culturels, tels que, par exemple, Jorge Coutinho, acteur, ex-membre du Centre Populaire de Culture (CPC) et organisateur des

---

<sup>385</sup> Candeia & Isnard, *Escola de Samba, árvore que esqueceu a raiz*, Rio de Janeiro, Lidador/SEEC, 1978, p. VII. (Le livre a été édité avec le soutien de la Secrétaire de l'Éducation et de la Culture de l'État de Rio de Janeiro, Département de la Culture, Institut du Livre.)

<sup>386</sup> Le Quilombo désigne une communauté d'esclaves en fuite. La plus célèbre d'entre elles est le Quilombo de Palmares, qui a pu réunir plus de 20 000 habitants, détruite par l'armée coloniale à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Son leader, Zumbi ainsi que le quilombo Palmares sont devenus des symboles de la résistance noire.

<sup>387</sup> Leon Hirszman, dans « Agora, o teatro dos exilados », *Última Hora*, Rio de Janeiro, 21 juillet 1978.

soirées de *samba* au Théâtre Opinião<sup>388</sup> à la suite de la période du Zicartola, quand les rencontres entre les sambistes de la zone nord et les intellectuels de la zone sud se sont intensifiées<sup>389</sup>. Faute de documentation, nous n'avons pas pu suivre précisément la trajectoire des personnes qui ont participé au CPC puis fréquenté le Zicartola, participé ou rayonné autour du Théâtre Opinião et par la suite, ont été actives dans la Gran Quilombo. Mais l'œuvre de Hirszman témoigne de ce parcours.

*Partido Alto*, terminé en 1982, après la mort de Candeia, et tourné en 1976, l'année suivant la création de la Gran Quilombo, est bien en adéquation avec le projet initial cité ci-dessus, qui, comme on l'a vu, est antérieur à l'année 1974. Mais le film est évidemment très lié aux propositions de l'École. Les deux personnages principaux sont Candeia, filmé dans la cour de la Gran Quilombo – où l'on voit des affiches du Sénégal sur les murs –, et Paulinho da Viola, qui facilite l'accès du cinéaste et de son équipe à la vieille garde de la Portela, chez l'un de ses membres, le sambiste Manacéa. Da Viola sollicite leurs témoignages et participe à leurs performances musicaux. Le *Partido Alto*, thème du film, est la forme première de la *samba*, comme on va l'entendre dans les mots des sambistes. Le film est un document ethnographique précieux, mais il possède aussi une construction artistique très forte, comme on le verra. L'intégration du réalisateur et de l'équipe de tournage avec les personnages filmés est remarquable.

### **La mémoire audiovisuelle du son : qu'est-ce que le *Partido Alto* ?**

L'idée de préservation de la mémoire est présente dès l'ouverture du film, dans la constitution d'un petit album photo cinématographique, avec une succession de photos de groupes ou personnalités de la *samba*. Les images les plus anciennes alternent avec d'autres plus récentes par fondus enchaînés selon un montage qui renforce l'idée de tradition (les unes « sortent » des autres) et le désir d'une vision historique du genre (« de la genèse à l'actualité du *Partido Alto* », conformément au projet initial). On distingue facilement photos anciennes et photos récentes par les habits comme par la pose des personnes représentées, mais le traitement que le film leur donne est identique, même par rapport à leur coloration : ces photos ont toutes des teintes sépias

---

<sup>388</sup> Dans le chapitre précédent sur *Nelson Cavaquinho*, nous avons fait référence aux spectacles musicaux organisés par les artistes du CPC et par d'autres avec les sambistes à partir des rencontres au Zicartola. Sur les soirées de la *samba* qui se suivent régulièrement au Théâtre Opinião, voir Jorge Coutinho, Leonides Bayer, *Noitadas de samba, foco de resistência*, Rio de Janeiro, Arquimedes, 2009.

<sup>389</sup> Voir le chapitre précédent sur *Nelson Cavaquinho*.

qui rappellent celles des vieilles photos des albums de famille ou d'archives. Ainsi, si l'introduction du film se présente comme une petite collection de photos, une mémoire de la *samba*, elle anticipe également une question qui apparaîtra par la suite : le risque de disparition de ce genre d'expression de la culture brésilienne, réduite peut-être trop tôt à de vieilles photos souvenir. Le film pourtant documente le *Partido Alto* encore plein de vie, dans la fête de la vieille garde, comme la mémoire de Candeia et ses amis de la Quilombo vont le démontrer. Cette brève ouverture, qui se déroule dans un silence absolu, mais rythmée par l'alternance des photos et, sur elles, par l'insertion des mots du générique, anticipe par ailleurs l'allure dansante du film.





La première partie du film tourne autour de Candeia, à qui il est dédié. C'est son visage en gros plan et sa voix qui se font voir et entendre ensuite à la fin du générique, accompagnés de la dédicace : « *Ao mestre Candeia* » (Au maître Candeia). Elle débute avec un numéro musical et se termine avec la fin d'un autre, en synchronie son-image. Cette partie a une durée totale de 11'5'', découpée en quatre plans que nous allons décrire.

Le plan 1 démarre sur le visage du personnage honoré, que la caméra cadre de près, et l'accompagne alors qu'il chante pendant 2'45''. La durée du plan tourné en son direct fixant Candeia du début à la fin sans détour (il n'y a qu'un léger zoom arrière puis à nouveau avant) met en évidence la force de son visage, ses expressions, ses gestes, la voix de cette personnalité vigoureuse qui prennent toute leur place. Sur la base instrumentale de la *samba* qui l'accompagne dès l'ouverture du plan, Candeia annonce et commande lui-même son numéro : « *Partido !* Pleine gorge ! Allons-y ! *Partido Alto*... J'ai déjà dit que c'est l'expression la plus authentique de la *samba*. Voilà. C'est pour cela que je chante... » C'est ainsi qu'il introduit la *samba* qu'il enchaîne, son *Testamento de partideiro* (testament de *partideiro*<sup>390</sup>). Mais le maître Candeia, filmé en direct par Hirszman en 1976, est déjà mort quand le film est achevé en 1982 – il meurt en 1978. Dans le film de Hirszman, son *Testament de partideiro* en image et son reste éternel pour les générations suivantes :

« Pour mon amour je laisse mon sentiment / Et pour mes enfants je laisse un bon exemple  
 Je laisse en héritage ma ténacité / Qui sème l'amour n'est jamais oublié  
 À mes amis, je laisse mon *pandeiro*<sup>391</sup> / J'ai honoré mes parents et j'ai aimé mes frères / Mais  
 aux pharisiens je ne laisse pas d'argent / Aux faux amis, je laisse mon pardon

Parce que le sambiste n'a pas besoin d'être d'une académie  
 Naturel avec sa poésie / le peuple le rend immortel  
 (Refrain)

Mais s'il y a tristesse qu'elle soit jolie / Car de tristesse moche le poète s'en passe  
 Et le tambour marquant le chant de la *cuíca*<sup>392</sup> / La guitare propose mais n'a pas de réponse  
 Qui prie pour moi qu'il le fasse *en sambant*<sup>393</sup> / Car une bonne *samba* est comme une prière /  
 Un bon *partideiro* ne pleure qu'en pratiquant / En buvant avec plaisir un cocktail de citron /  
 Et si j'ai vécu cette vie en chantant / Je laisse mon chant pour la population »  
 (*Testamento de partideiro*, Candeia, s/d).

---

<sup>390</sup> *Partideiro* est, comme on l'appelle au Brésil, le joueur, le chanteur, le danseur du *Partido Alto*.

<sup>391</sup> Le *pandeiro* est un instrument de percussion fréquent dans la *samba*.

<sup>392</sup> Le *cuíca* est un instrument de percussion fréquent dans la *samba*.

<sup>393</sup> Ce néologisme a semblé la meilleure forme pour traduire le mot portugais *sambando*, participe présent du verbe *sambar*.



Candeia chante ces vers en solo mais il est soutenu à chaque fois par le refrain d'un chœur : « Dans la paix du seigneur »<sup>394</sup>. Au début du plan, outre le son des instruments, on entend également les rires et le bruit de gens autour de lui, pendant que tout au long du plan, les bras, les corps des musiciens, des danseurs, des participants passent parfois devant la caméra, laissant l'image, elle aussi, témoigner de l'ambiance informelle et festive d'une *roda* (une ronde, un cercle) de *Partido Alto*, dont Candeia va signaler l'importance dans le plan suivant.

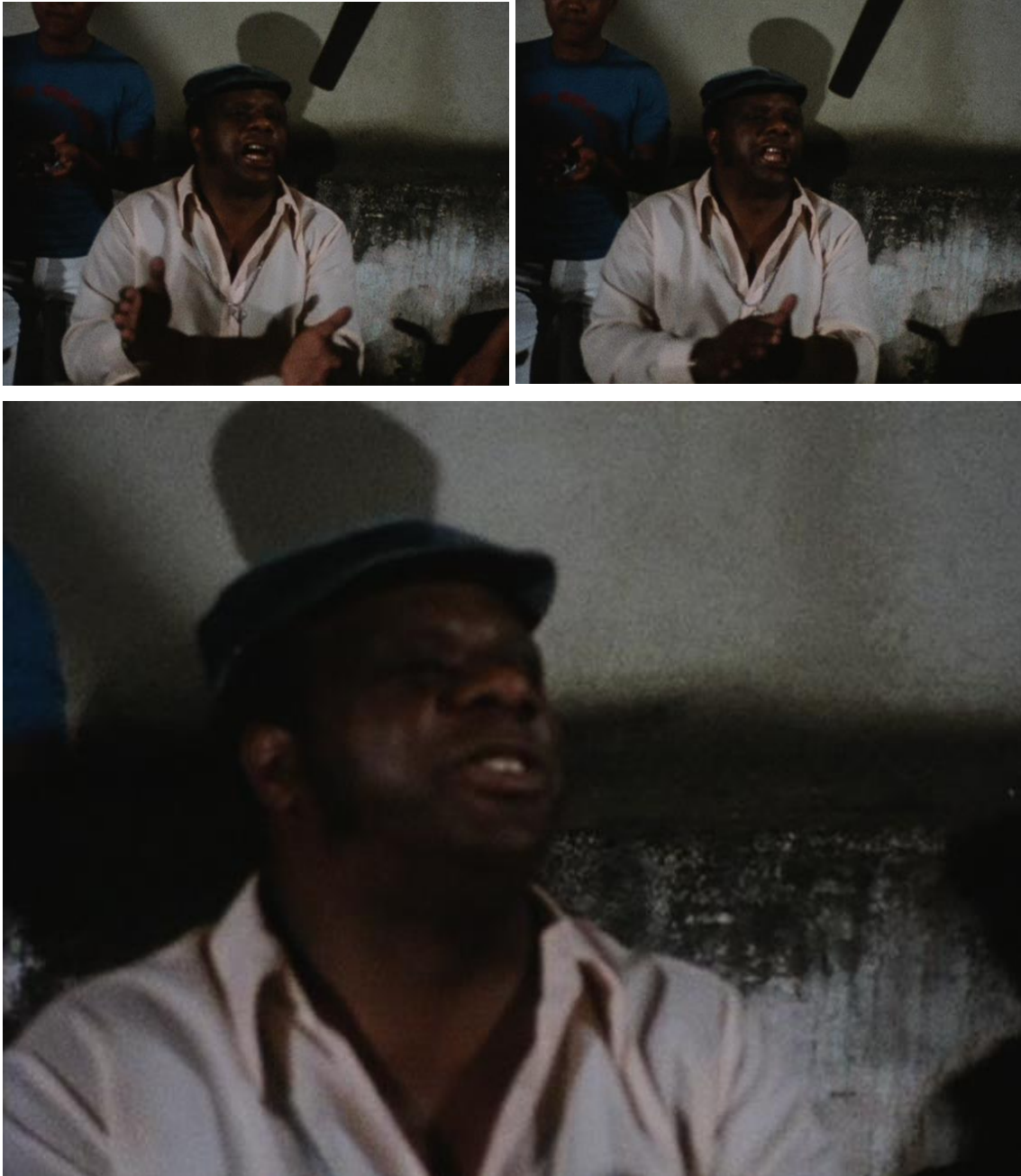


---

<sup>394</sup> « Dans la paix du Seigneur » est évidemment une expression d'origine chrétienne banalisée dans la langue quotidienne, et elle n'a pas nécessairement une connotation religieuse.







Le plan 2 d'une durée de 2'10'' s'ouvre sur Candeia, qui caractérise les formes de *Partido Alto* dont l'improvisation est l'aspect central :

« La *samba* de *Partido Alto*, dans quelques-unes de ses formes, a une grande proximité avec la musique du Nordeste, le *repentista* du Nordeste<sup>395</sup>. Car la *samba* de *Partido* a cette forme-

---

<sup>395</sup> Le *repente* est également une manifestation de la culture populaire, genre récitatif improvisé en rimes, en général accompagné par la guitare et chanté dans les marchés ouverts, en forme de dialogue, par deux chanteurs

là d'improvisation. L'improvisation qui naît petit à petit, non pas seulement autour du thème, du refrain, mais aussi de l'ambiance, de l'atmosphère qui est créée au fur et à mesure. »

Ensuite, tel un chef d'orchestre, Candeia commande l'exécution du groupe, qui en donne l'exemple pratique. Candeia lance d'abord un refrain, autour duquel le groupe va improviser : « *Quen mandou duvidar ?* (Et vas-tu t'en douter ?!) », puis donne au chœur les indications pour le soutenir : « Dis ! Encore ! » Le chœur suit en répétant le refrain : « Et vas-tu t'en douter ?! / et vas-tu, et vas-tu t'en douter ?! » Puis il désigne celui qui va improviser en l'interpellant par son nom, avec ses propres vers improvisés, celui-ci ou celui-là : « Mon ami, mon camarade / M. Tantininho va parler / et vas-tu t'en douter ?! » Le chœur continue le refrain jusqu'au moment où Tantininho da Mangueira prend la parole et répond en improvisant : « Une canne-à-sucre casse l'autre / dans une grande propriété / et vas-tu t'en douter ?! » Le chœur poursuit puis Candeia lance un nouveau vers : « Cette fois-ci, qui parlera ? / ça sera le vieux Osmar / et vas-tu t'en douter ?! » Dans la même dynamique, Osmar do Cavaco répondra : « Quand je prends mon *cavaquinho* / je ne peux plus m'arrêter / et vas-tu t'en douter ?! »

Dans le plan 3 de 4'10'', Candeia cite la diversité des formes de *Partido Alto*, en matière de nombre de vers – « le *Partido* en quatrain ou en distique », ou le *Partido* plus étendu, semblable à ce qui est aujourd'hui la première partie d'une *samba*, ou encore le *Partido* où la *roda de samba* était formée sans recours au refrain, soutenue par le *cavaquinho*, le *prato*<sup>396</sup> et d'autres instruments rythmiques qui s'intégraient au hasard des circonstances, une forme qui selon lui a disparu. Il cite également l'occurrence des divers pas dansés dans les *rodas* de *Partido Alto*, avant de désigner du doigt celui qui autour de lui va exécuter ces pas : « le *Miudinho*, par exemple, c'était à peu près ainsi », et son doigt pointe Wilson Moreira à sa droite, qui se met à danser le *Miudinho*. « Ok, c'est bon », ajoute-t-il après la démonstration, et continue : « On avait une autre manière de danser le *Partido* avec les mains sur les hanches, comme Shirley<sup>397</sup> va nous le montrer : montre-nous ! » ; « C'est bon, ça va, ça suffit, petite. » ; « On a eu encore dans le *Partido* un autre type de pas qui s'appelle l'*Amoladinho* ; Tantininho va le danser maintenant. » ; « C'est bon, mon coco ! »

---

qui se provoquent, de façon que l'improvisation se fait comme un jeu, chaque chanteur réagissant à l'autre, mais également aux manifestations du public et aux divers éléments de l'endroit et de l'ambiance.

<sup>396</sup> En portugais *prato* signifie aussi bien la cymbale, l'instrument de percussion connu et habituel dans les orchestres, que l'assiette de table ; mais l'assiette de table est habituellement utilisée comme instrument de percussion dans les *rodas de samba*.

<sup>397</sup> Nous n'avons pas retrouvé le nom de Shirley.

Ces plans 2 et 3 suivent une même dynamique, qui va de l'explication verbale à la démonstration visuelle et sonore, et sont d'un grand intérêt en tant que documentation ethnographique de la pratique culturelle en question. En même temps, c'est encore Candeia qui en ressort. C'est encore son visage en gros plan et sa voix qu'on voit et qu'on entend dès le début des plans, c'est lui qui donne des leçons sur le *Partido Alto*, c'est lui qui commande les démonstrations du groupe, et c'est encore lui qui dirige la caméra. Par cela nous voulons signifier que Candeia, par ses gestes et ses interpellations des autres musiciens, indique les images que la caméra doit cadrer. Celle-ci suit le maître (on le rappelle, le film est dédié « au maître »), apprend vite le jeu et, ainsi que les autres participants, chanteurs, joueurs, danseurs, en se retournant à l'improviste vers celui-ci ou celui-là, se laisse guider par les orientations données au groupe par Candeia. Cette dynamique est d'autant plus remarquable que le plan moyen de Candeia assis montre qu'il est immobile dans un fauteuil d'infirme.







Les plans 4 et 5 forment un segment où le groupe joue en continu (sans coupe dans la bande-son) une dernière *samba*. Ce segment, de 2 minutes au total, correspond à la fin de Partie 1 du



film. Candeia commande encore le chant. Il lance le refrain, puis y ajoute des demi-réponses en orientant les autres chanteurs qui doivent deviner, en chœur, le vers suivant. Il se sert quelquefois de mimiques pour les aider à deviner – ce qui met encore plus ses gestes au centre de l’attention à un certain moment. Mais cette séquence sert surtout à présenter le groupe tout entier. La caméra, en mouvement panoramique, filme finalement chacun des participants avec son instrument en train de jouer, de répondre en chœur et de danser. À la fin du plan, l’orchestre termine son morceau, en parfaite coïncidence avec la coupe à l’image, raccordée au carton d’ouverture de la Partie 2 du film qui va alors commencer.

### **Le sonore du visuel**

L’ensemble instrumental est présent dans la bande sonore du début à la fin de cette première partie du film. L’orchestre joue, sans relâche, même quand Candeia parle et décrit le *Partido Alto*. Mais ce n’est que dans cette séquence que la caméra le montre intégralement, et ainsi demande l’attention du spectateur pour la composition instrumentale – comme, à la fin d’un show musical, les différents instrumentistes sont présentés, l’un après l’autre, au public. D’ailleurs, dans les plans-séquences précédents (du 1 au 3), c’est-à-dire depuis le début de la Partie 1 du film, aucun des morceaux joués ne s’achève, tous traversent les plans (de la bande-image) et disparaissent en fondus sonores dans la bande-son. Ainsi les coupes de la bande-son ne coïncident pas avec les coupes de la bande-image – sauf à la fin de la Partie 1. Ce décalage entre la bande-son et la bande-image par non-coïncidence, la musique prolongeant ou anticipant les plans-séquence, aide à construire l’unité de la partie. Et cet effet est encore plus évident quand, à la fin de la partie, les deux bandes, son et image, finissent précisément ensemble, avec la conclusion du morceau musical. Bref, le réalisateur donne à la musique – et à son emplacement et sa fonction dans le montage de la bande-son – un rôle fondamental dans la construction de l’unité de la première partie du film.

Plus encore, les décalages créés entre la bande-son et la bande-image miment des aspects rythmiques typiques de la *samba*, tels que la syncope ou le *tempo rubato*<sup>398</sup>. En fait, depuis le

---

<sup>398</sup> On pourrait encore parler de la *métrica derramada* (métrique débordée), un concept de Martha Tupinambá de Ulhôa pour définir le décalage rythmique entre les mélodies des chants, marquées par la prosodie, et la mesure musicale qui marque le rythme, typique dans la musique populaire brésilienne (Martha Tupinambá de Ulhôa, *Métrica Derramada: tempo rubato ou gestualidade na canção brasileira popular*. In: VII Congreso Latinoamericano IASPM - AL, 2006, La Habana. Actas Del VII Congreso Latinoamericano IASPM - AL, 2006. v. Online. p. 1-9).

début de la présentation rythmée des photos et du générique jusqu'aux corps des danseurs qui passent devant la caméra pendant qu'elle cadre Candeia, de l'improvisation de celle-ci pour suivre ceux-là aux syncopes de la bande-son/bande-image, le réalisateur transpose dans la forme du film ce qu'il apprend de la manifestation qu'il filme.

Enfin, cette dernière séquence de la Partie 1 du film souligne plus encore le caractère collectif de la *samba de Partido Alto*, qui est une performance de groupe et se réalise au fur et à mesure que chacun apporte sa contribution pour soutenir le jeu. Ici, il faut également remarquer comme partie de l'ensemble la présence de l'équipe de tournage, qui apparaît à l'image, avec ses longs et grands micros et plusieurs fils électriques par terre ou sur la table, tout au long du film. Celle-ci participe également à l'ambiance, entre dans le jeu, apportant comme les autres sa contribution dans la composition.





La Partie 2, annoncée par le carton « *Na casa de Manacéa* » (Chez Manacéa), a été tournée au cours d'une journée de fête chez le sambiste Manacéa. On y retrouve plusieurs sambistes, des personnalités de la communauté de l'École de *samba* de Portela, des références à l'univers de la *samba carioca*. Candeia n'est plus présent et il n'y a plus de personnage central qui répond directement à la caméra, à la façon de celui de la première partie du film. Au contraire, dans la Partie 2, la caméra cadre les invités les uns après les autres, d'abord pour capter quelques mots sur le *Partido Alto*, puis pour suivre leurs vers improvisés dans la *roda de samba* qui se forme à un certain moment de la fête. Ainsi on entend et on voit défiler sur l'écran plusieurs sambistes, jeunes ou plus âgés, et qui citent eux-mêmes d'autres personnages légendaires de l'histoire de la *samba*. Annoncé comme « collaborateur » dans le générique d'ouverture du film, c'est le jeune Paulinho da Viola qui interpelle les sambistes autour du thème en question, puis participe à côté des autres à la *roda de samba* avec son instrument, le *cavaquinho*<sup>399</sup>. La seconde partie

<sup>399</sup> On rappelle que le *cavaquinho* est un instrument à cordes en forme de petite guitare, très utilisé dans la *samba* et le *choro*.

du film documente alors un état du savoir et de la pratique du *Partido Alto* parmi les sambistes cariocas des années 1970, en même temps qu'elle compose une sorte de catalogue des personnalités de différentes générations du *Partido Alto*, intégrant le collaborateur Paulinho da Viola. Un document de l'histoire de la Portela, comme l'aurait souhaité Candeia.

Cette Partie 2 du film se compose de trois segments. Dans le premier est filmé une table, pendant un déjeuner de fête, avec quelques gros plans successifs des visages des sambistes qui expliquent, chacun à leur tour, ce qu'est le *Partido Alto* : il s'agit de Joãozinho da Peadora, Lincoln Pereira de Almeida, Chico Santana. À ces images, s'ajoutent encore les noms célèbres de João Brancura, Baiano, Paulo da Portela, que les sambistes filmés citent. La caméra cadre également les visages de Paulinho da Viola, Osmar do Cavaco, Argemiro do Patrocínio et, dans un plan d'ensemble de la table, Casquinha, entre autres. On entendra leurs voix plus tard.





Les segments 2 et 3, tournés au fur et à mesure que la fête se déroule, montrent la performance des sambistes, qui forment une *roda de samba*, jouent, dansent, chantent et improvisent leurs vers. Ce n'est plus le cours de Candeia, mais une vraie fête des sambistes où les sambas de Partido Alto vont surgir spontanément. La caméra elle-même a déjà appris le jeu et sait les suivre comme il faut, à l'improviste. Le film reprend donc dans sa structure d'ensemble, la dynamique mise en place dans sa Partie 1 : les explications données par le maître sont suivies des démonstrations pratiques des apprentis.



Alors que da Viola demande à ses collègues un refrain de *Partido Alto*, dans l'autre coin de la cour, un groupe commence à en jouer.



Refrain :  
 O citronnier citron, O citronnier citron /  
 Tant d'oranges mûres, citrons / Par terre nous l'oublions



L'improvisation :  
 On va commencer le Partido / C'est mon Partido du cœur /  
 De ce Partido le nom / est « citronnier citron », O citron

Refrain :  
 O citronnier citron, O citronnier citron /  
 Tant d'oranges mûres, citrons / Par terre nous l'oublions



Ce truc est fou de bonne chance / Chez notre ami, notre Hortense /  
C'est là-bas que j'ai bu, que j'ai bu / Le meilleur rhum au citron, O citron



Le Partido de Manaceia / Ah mon Dieu comme il est bon  
Et alors pour améliorer / il y a du meilleur rhum au citron, O citron

Refrain :

O citronnier citron, O citronnier citron /  
Tant d'oranges mûres, citrons / Par terre nous l'oublions

Je viens d'arriver ici / Je vais chercher le citronnier  
Pour ramasser du citron / Pour me faire un bon Bourbon, O citron



Refrain :

O citronnier citron, O citronnier citron /  
Tant d'oranges mûres, citrons / Par terre nous l'oublions



Je suis Altaïr de Samba / Pour un oui ou pour un non  
Je suis fils de Alvarenga / Petit fils de Napoléon, O citron

Refrain :

O citronnier citron, O citronnier citron /  
Tant d'oranges mûres, citrons / Par terre nous l'oublions

Les segments 2 et 3 s'inscrivent dans une continuité. Tous les deux montrent la même *roda de samba*, dans le même coin de la cour chez Manacéa, avec les mêmes sambistes, toujours en train de jouer et d'improviser avec des performances semblables. Mais ils se différencient par rapport au moment du jour et la succession des deux séquences marque la durée du jeu. Le segment 2, monté en deux plans (le premier, une discussion de Paulinho da Viola avec des confrères, dans un coin ; le deuxième, la *roda de samba* qui commence dans un autre coin) montre le moment où la *roda de samba* se forme et où le jeu débute. Mais c'est la lumière naturelle qui signale le passage du temps : le jour est encore clair dans le segment 2 ; la nuit est déjà là dans le segment 3, quand on voit beaucoup plus de monde autour de la *roda*, en train de danser et chanter, et les gens de plus en plus gais et épanouis.





L'improvisation :

Je m'en vais, je m'en vais / Personne ne me dira non /  
Car Antonio a entré dans la samba / Voilà, maintenant le chant est bon

Monsieur Armando a parlé / C'est lui un vieux de la Vieille Garde  
Moi aussi, je suis le Casquinha / Je ne veux pas rester à l'arrière garde

Le Casquinha, un grand ami / Il a dit la vérité /  
La Vieille garde de Portela / N'est que de sincérité

Eh, Voilà, je dois parler / Je vais te le dire à toi /  
Argemiro et Casquinha / Ont toujours été au bon endroit



L'improvisation :

Je suis allé à la samba / Chez mon ami Zézé /  
Le balancement qu'il a au corps / Il a à la main, il l'a au pied

Oh Eh C'est moi qui va parler /  
La samba est très jolie / La samba va continuer



L'improvisation :

J'appartiens à la Vieille Garde / Même si c'est dans la Radiola /  
Notre parrain... c'est Paulinho da Viola !

O Argemiro, Je ne peux pas nier l'identité /  
Partideiro de la Portela /C'est vraiment sa destinée

Tiens Monsieur le poulet / Me mets pas au violon /  
On y voit que les coups de fouet / On paye ce qu'on n'a pas fait





Dès que la *roda de samba* démarre, la caméra accompagne le jeu, en continuité, sans coupes, dans des plans plutôt longs, en se retournant, comme dans la Partie 1, à l'improviste vers les sambistes, qui prennent la parole pour improviser leurs vers. (Le deuxième plan du segment 2 dure 2'30'', et le seul plan du segment 3, atteint 3'55'').) Mais ici, on n'a plus les indications de Candeia et la caméra se laisse conduire par les événements spontanés. Les membres de l'équipe de tournage, avec leurs grands micros apparaissent à l'image au milieu des sambistes, comme dans la Partie 1, mais peut-être sont-ils de plus en plus intégrés aux musiciens. On distingue un preneur de son avec un micro à la main et un verre de bière à l'autre (voir ci-dessus la photo du

preneur de son à côté de Paulinho da Viola). Dans le dernier plan (segment 3), le « collaborateur de la réalisation » Paulinho da Viola est vu au milieu de la *roda*, jouant de son *cavaquinho*, complètement intégré à l'orchestre<sup>400</sup>. C'est aussi dans ce dernier plan que la caméra, plus libre que jamais (peut-être même un peu ivre), accomplit pour la première fois un cercle de 360° au milieu de la cour.

L'intégration de l'équipe de tournage parmi les sambistes est évidente autant par sa présence concrète à l'image que par le naturel des musiciens, qui se montrent de plus en plus tout à fait à l'aise. La forme du film se laisse également pénétrer par l'évènement filmé, l'imbrication entre l'un et l'autre se réaffirmant à chaque moment. Dans un texte d'Arthur Autran, on trouve un bref commentaire sur *Partido Alto* où il corrobore notre analyse sur ce point, en observant spécifiquement les paramètres de l'éclairage et du traitement du son :

« Le film semble s'élaborer en cherchant à représenter dans sa structure une représentation du sujet qu'il traite, c'est pour cela que le son direct déficient à certains moments ou l'éclairage précaire, surtout dans le plan nocturne à la fin de l'œuvre, s'harmonisent admirablement avec l'ensemble. »<sup>401</sup>

Le dernier plan (segment 3) introduit un élément nouveau dans le film, la voix *off*. Ce sont les derniers commentaires sur le *Partido Alto*, divisés en trois blocs, et énoncés d'une voix claire et intelligible, probablement écrits au préalable, et certainement enregistrés à un autre moment, sans doute en studio. Mais c'est la voix de Paulinho da Viola. Ces derniers mots sur le *Partido Alto* viennent alors s'ajouter aux témoignages de plusieurs sambistes donnés en direct, avec Paulinho da Viola, le sambiste peut-être le plus jeune de tous, complétant la série de commentaires sur la tradition, ceux de Joãozinho da Peadora, Lincoln Pereira de Almeida et Chico Santana.

Pourtant le commentaire de Paulinho da Viola se distingue des autres. Ce texte dit en voix *off* semble être au moins partiellement écrit de son point de vue, car le musicien parle à la première personne de faits autobiographiques. Mais il fait référence à des préoccupations, spécialement

---

<sup>400</sup> C'est en fait sa place, car Paulinho da Viola est sambiste et sa collaboration dans le film est due exactement à cela, à sa connaissance du sujet, des personnages et des ambiances, comme on l'a déjà indiqué auparavant.

<sup>401</sup> Arthur Autran, « Leon Hirszman: em busca do diálogo », in Francisco Elinaldo Teixeira, *Documentário no Brasil: tradição e transformação*, 2004, p. 214-215.

sur la transformation de la *samba* en spectacle, partagées également par Candeia et qui sont à la base de la création de l'École de *samba* Quilombo :

« La *roda* de *Partido Alto* est un moment de liberté. Le *partideiro*, le vrai, chante son vers en improvisant, à la manière de João da Gente, Alcides, Aniceto do Império, Candeia et beaucoup d'autres. Actuellement, comme il n'y a plus cette obligation, n'importe qui peut dire son vers même appris par cœur. (...) Quand j'étais gamin, je voyais le *Partido* comme une forme de communion entre les gens de la *samba*. C'était un jeu, pour s'amuser, auquel tout le monde participait comme il le pouvait et comme il le voulait. L'art le plus pur, c'est la façon d'être de chacun et il n'y avait que le *Partido Alto* qui offrait cette opportunité. (...) La *samba* à présent a plusieurs formes qui réduisent la créativité des sambistes aux limites dictées par le grand spectacle. Dans le *Partido Alto*, pourtant, tout se passe sous une forme plus spontanée. Alors il y aura toujours des *partideiros*, et le vers, improvisé ou non, réfléchira les vérités ressenties dans l'âme de chacun. »

La résistance culturelle contre le spectacle grand public et le cinéma commercial était un point central du combat du *Cinema novo* dès son origine. *Partido Alto*, tourné dans des quartiers populaires de la ville, sans décors et en lumière naturelle, en 16 mm, avec une équipe et un budget très réduit, conserve bien des aspects du projet cinémanoviste. Construit dans la mesure où il découvre les réalités brésiliennes, le film est aussi un témoin de ce que le cinéaste a appris avec Candeia et les sambistes de Portela. Ce film, construit collectivement car il ne pouvait en être qu'ainsi, est lui-même une expression de la résistance culturelle du cinéma et de la *samba*, allant de pair, dans un même esprit partagé par Hirszman et les personnages qu'il filme.