

LE TOURNANT DU DIRECT ET LA DECOUVERTE DE LA PAROLE DE LA MAJORITE ABSOLUE

PROJET, PRODUCTION ET TOURNAGE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Le cinéma en son direct

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁶⁰ Ibidem.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LE FILM

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

Prélude

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

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



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

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

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

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

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

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

Partie centrale : La première série des témoignages

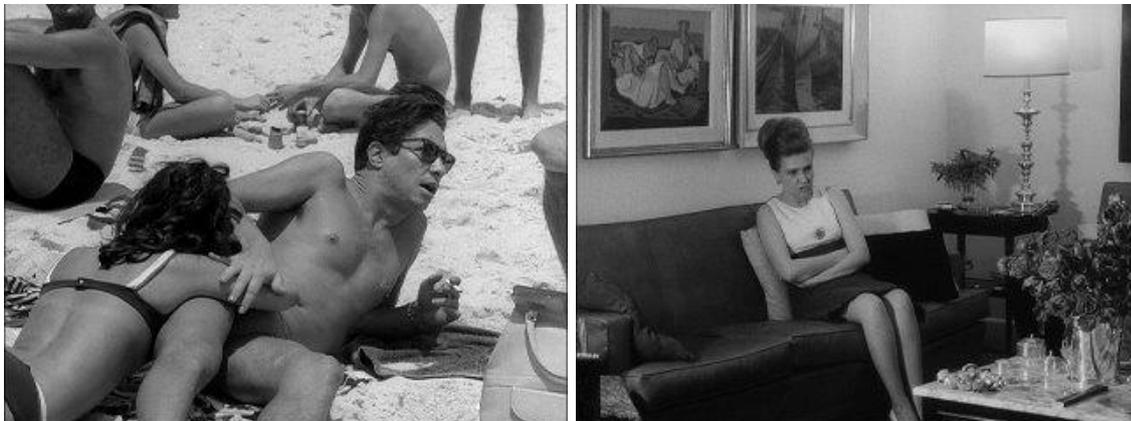


La partie centrale du film est organisée selon une logique d'oppositions entre les deux séries. Nous allons alors décrire les séquences avant de les commenter. Nous sommes déjà avertis : le thème de ce film n'est pas l'alphabétisation mais « l'analphabétisme, qui marginalise quarante millions de nos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

²⁶⁵ Cité plus haut.

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

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

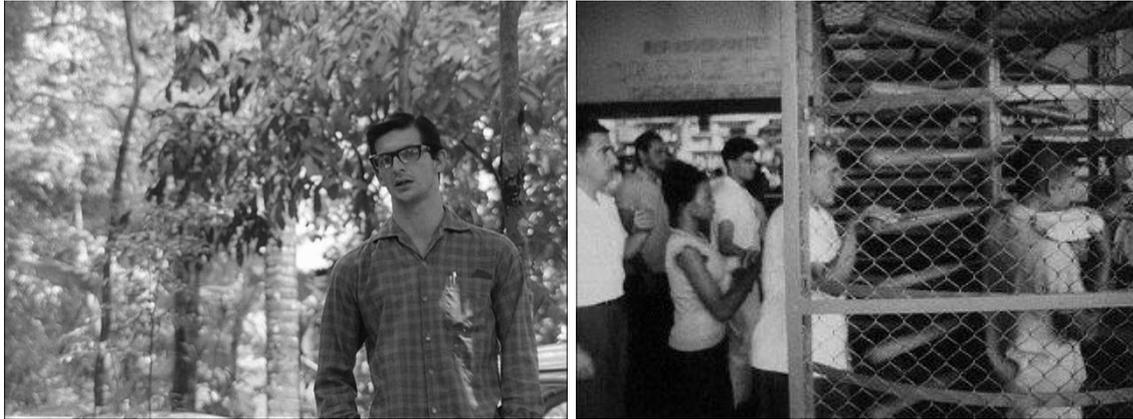


D'abord, les plans sélectionnés pour cette séquence sont réflexifs en eux-mêmes. La belle fille, blonde et souriante, en lunette de soleil et bikini, cadré en plan poitrine très ensoleillé devant la mer, à la plage de Copacabana, en style publicitaire, ne peut voir aucune crise. Ce qu'elle dit traduit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

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

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





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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

Partie centrale : La deuxième série des témoignages

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

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



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

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

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





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

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

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

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

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



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

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

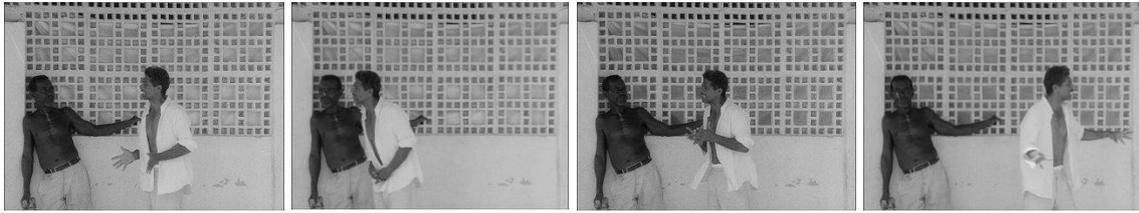


La misère extrême continue sur l'écran et comme centre de la discussion. Cette fois-ci, c'est le personnage qui présente, lui-même, avec plus de précision, quelques aspects des bâtiments du lieu (photos ci-dessus). Les conditions matérielles sont misérables, mais l'homme démontre sa connaissance de l'architecture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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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







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

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

L'analyse des oppositions

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

L'analphabétisme et le vote

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

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

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

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

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

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

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

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

Le narrateur

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

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

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

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

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

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

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

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

Les campagnes d'alphabétisation et pour le vote des analphabètes

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

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

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

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

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

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

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

L'épilogue ou la coda

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

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

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

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

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

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

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

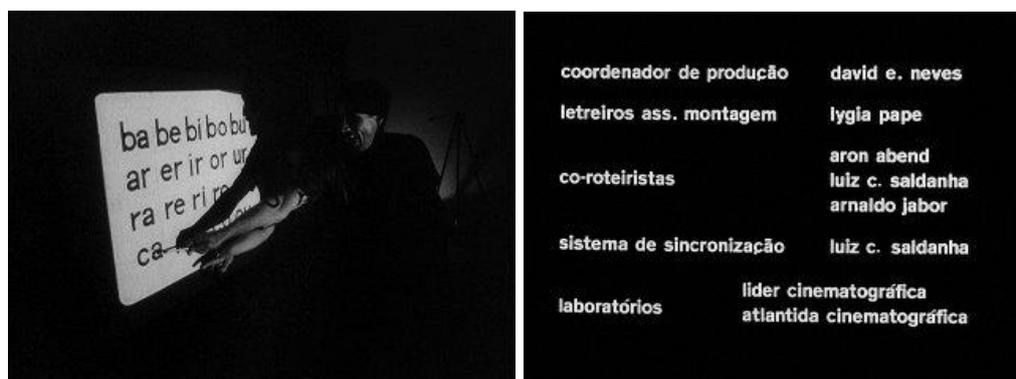
« Il avait enregistré les chansons de travail – une chose très belle. Je me rappelle que Leon voulait même faire éditer un disque de ces enregistrements qu'il avait fait là-bas. Il y avait une chose très belle, ce truc des lettres, cela commençait ainsi : 'Dis un A : *Ave Maria*, dis un B...' Ils chantaient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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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