

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

¹⁷⁸, ville où il a toujours habité. Son père fut d'abord commerçant ambulant, puis propriétaire d'un magasin de chaussures. Enfant, Hirszman fréquentait déjà intensivement les cinémas de la ville – comme le racontent également tous ses collègues du Cinema novo -, arrivant à voir trois films par jour. L'intérêt pour la politique se manifeste également très tôt chez lui : avec un père communiste, il adhère au Parti Communiste dès l'âge de 14 ans. L'atmosphère d'une ambiance culturelle chaque fois plus politisée sera déterminante dans sa trajectoire : « C'est peut-être le plaisir de voir Chaplin qui m'a poussé vers le cinéma. Plus tard, c'étaient les batailles, la lutte politique du cinéma brésilien qui m'ont sensibilisé sur le plan politique et social »¹⁷⁹.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁹⁵ Ibidem, p.266.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PEDREIRA DE SÃO DIOGO

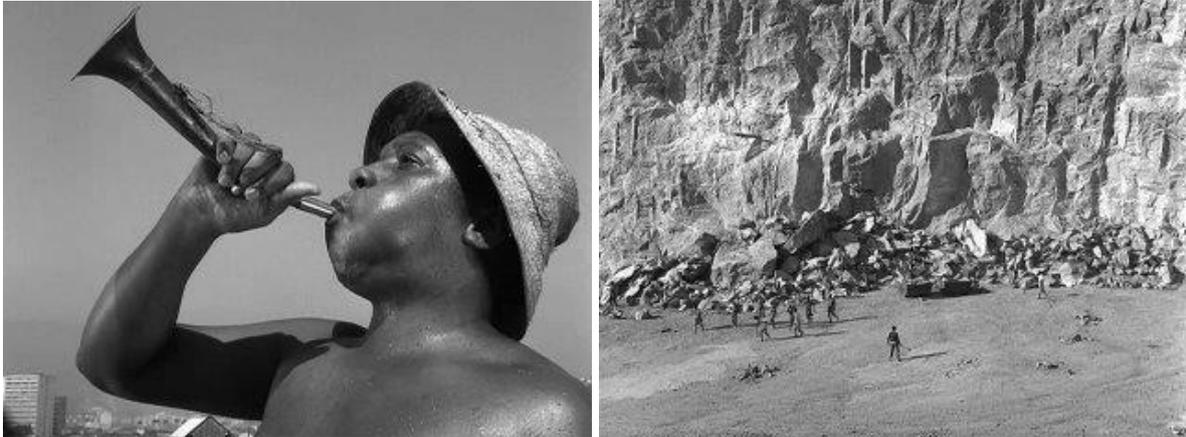
Pedreira de São Diogo, le premier film de Leon Hirszman, est tourné au Morro da Providência (appelé également « Morro da Favela »), à Gamboa, zone portuaire de Rio de Janeiro, dans la région centrale de la ville. Le film est le récit d'une mobilisation bien réussie. Le contremaître d'une carrière ordonne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

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

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

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

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



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



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



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



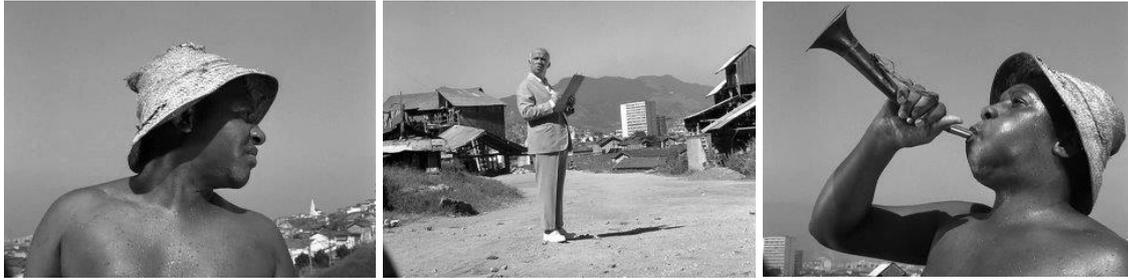
Avant que cet homme à la torche revienne à l'écran, l'image cadre le contremaître, à l'avant-plan à gauche, de dos, sa planchette de notes dans les mains. Il regarde le groupe d'ouvriers avancer et s'éloigner de la roche. La présentation des personnages de la carrière est faite.

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

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



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



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

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



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



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





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

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



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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

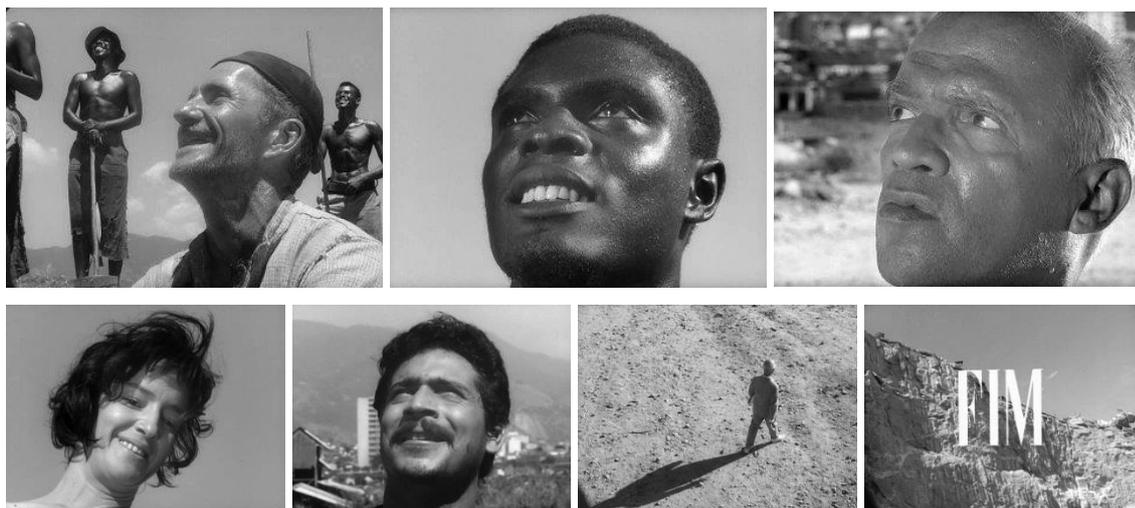
Janeiro, portant dans son intérieur le tableau d'un Prométhée du Nouveau Monde. Le film-fable de Leon Hirszman apporte une morale simple et connue, l'union fait la force, mais apprend également le sens de la prudence, de la stratégie. Simultanément, il peint la puissance de l'ouvrier et le stimule. Le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



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







LA QUETE DU PUBLIC ET LE REVEIL D'UNE POLEMIQUE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La polémique au sein du CPC

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²²⁰ Ibidem.

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

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

À propos des déclarations d'Estêvam, Diegues écrit :

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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