

L’HISTORIQUE DES FILMS COMIQUES ET MUSICAUX

“ 1.1 – Le contexte social, politique et économique du Brésil de la période précédant l’émergence des chanchadas

Les années 1950 au Brésil, point de départ de notre recherche, sont socialement, politiquement et culturellement, une conséquence directe des mutations survenues dans les années 1930 et dans la première partie des années 1940. Ces deux dernières décennies virent la mise en œuvre d'un nationalisme culturel et politique initié quelques années auparavant avec le Romantisme brésilien au XIXe siècle et puis avec le Modernisme, au XXe siècle. Mais c'est dans les années 1930 que l'idée d'un populaire lié au national et non plus au nativisme, comme ce fut le cas pendant le Romantisme, commence à gagner une dimension totalisante et à se mettre en place. Par conséquent, il nous faut faire un bref résumé de ces années-là afin de mieux comprendre la décennie qui nous intéresse.

C'est le Romantisme qui a ouvert la voie à un nationalisme artistique à travers la recherche d'une littérature typiquement brésilienne. Néanmoins, malgré leurs bonnes intentions, les romantiques brésiliens étaient encore trop influencés par les idées européennes, notamment par les romantiques français. Ainsi, leur indianisme, l'idée de valorisation des indiens brésiliens et le premier grand projet de quête d'un élément authentiquement brésilien, portaient l’empreinte des théories racistes alors en vogue en Europe et au Brésil. En outre, les « bons sauvages » brésiliens, trop idéalisés, ne passaient que pour les équivalents locaux des chevaliers du Moyen-Âge du Romantisme européen. Ensuite, le Modernisme brésilien a réactualisé cet idéal d'art typiquement national du Romantisme brésilien. Très influencés par la modernité européenne, les principaux auteurs de ce mouvement ont, toutefois, essayé de chercher une authenticité moins nativiste et moins socialement restreinte,

plus moderne donc, que celle d'un indianisme idéalisé. La notion de brésilité qu'ils défendaient ne se restreignait pas aux éléments nativistes, ce qui permettait une intégration des influences étrangères, situation absolument normale pour un pays formé par trois peuples dont deux étaient « étrangers », transplantés. L'altérité y était admise, à condition d'être « anthropophagisée ». Une culture typiquement brésilienne devait être le résultat de la macération des trois cultures ayant formé le pays ; et la culture en résultant, la seule véritablement brésilienne, devait être préservée afin de ne pas subir d'autres influences, comme s'il était possible de mettre une culture à l'écart du progrès et des évolutions contingentes. Initialement formaliste, plus le mouvement s'est nationalisé, plus il s'est idéologisé et s'est tourné vers la réalité du quotidien, se rapprochant du peuple et de la culture populaire brésilienne. La deuxième génération du mouvement, celle qui coïncide avec le premier gouvernement de Getúlio Vargas (1930-1945) a beaucoup influencé les deux mouvements cinématographiques qui seront analysés dans cette recherche. Nous reviendrons sur le Romantisme et le Modernisme dans le chapitre suivant.

Avant d'entamer l'analyse des années 1950, la période à l'origine du cadre historique de cette recherche, nous ferons un bref panorama de l'histoire brésilienne des deux décennies antérieures en soulignant les aspects qui auront une importance directe ou indirecte sur cette recherche, comme la fondation en 1941 de l'*Atlântida*, le principal studio producteur de *chanchadas* qui a produit la plupart de celles qui seront analysées ici et qui est une conséquence directe du contexte sociopolitique et économique de l'époque.

En 1941, année de la fondation de l'*Atlântida*, le Brésil vivait sous la dictature de l'« Estado Novo » (Etat Nouveau) de Getúlio Vargas. Arrivé au pouvoir en octobre 1930 par un coup d'État connu sous le nom de Révolution de 1930, Vargas n'a été élu président par l'Assemblée Nationale brésilienne qu'en 1934 avec la promesse de convoquer des élections directes en 1938. Mais en 1937, on a découvert l'existence d'un supposé « plano Cohen⁴⁵ » à propos d'une deuxième tentative d'insurrection communiste⁴⁶. Découvert en possession d'un officiel *integralista*⁴⁷, Olimpio Mourao

⁴⁵ Le nom du plan, qui ne dissimule pas l'antisémitisme des *integralistas*, était pour certains historiens une corruption de Bela Khun, le nom de l'un des leaders du Parti Communiste hongrois assassiné en Russie entre 1938 et 1939, pendant les purges du gouvernement de Staline.

⁴⁶ En novembre 1935, sous le commandement du Komintern (l'Internationale Communiste) et de Luis Carlos Prestes - leader historique du Parti Communiste brésilien (PCB) -, alors vivant clandestinement au Brésil, le PCB a tenté une insurrection contre le président Getúlio Vargas. La révolte, connue sous le nom de « Intentona Comunista » a été un échec total. Prestes a été arrêté avec Olga Benario, sa femme, en mars 1936 et mis en prison, où il restera jusqu'à 1945. La grossesse d'Olga Benario Prestes, communiste et juive recherchée par la justice allemande, ne l'a pas empêché d'être envoyée dans un camp de concentration, d'où elle ne sortira pas vivante. Leur fille, Anita Leocádia Prestes, fut libérée au début de 1938, à l'âge de 14 mois, après une longue et persévérante campagne menée par la mère de Prestes auprès de la Croix Rouge, entre autres institutions internationales. Olga a été envoyée au Brésil par le PC soviétique et faisait partie du déguisement de Prestes - elle devait jouer le rôle de sa femme - qui, interdit de séjour au Brésil, devait se faire passer pour un riche commerçant portugais en voyage afin de pouvoir y rentrer clandestinement. Prenant plaisir au jeu, ils ont fini par rendre réel ce qui n'était qu'une farce.

Filho, le plan était un faux dans la mesure où il n'était

« qu'une fantaisie destinée à être publiée dans un bulletin de l'AIB [*Ação Integralista Brasileira*]. Il décrivait comment se déroulerait une insurrection communiste et comment réagiraient les *integralistas* si elle avait lieu. L'insurrection provoquerait massacres, pillages, manque de respect aux foyers, incendies d'églises etc. Le fait est que d'œuvre de fiction, le document a été transformé en réalité, passant de la main des *integralistas* aux mains de l'état-major de l'Armée de terre. Le 30 septembre 1937, il a été transmis dans une émission officielle à la radio et publié en partie dans les journaux⁴⁸ ».

C'était tout ce dont Vargas avait besoin pour annuler la Charte Constitutionnelle de 1934 et déclencher son deuxième coup d'État. Le 10 novembre 1937, la fermeture du Congrès brésilien officialisait le début de la dictature de l'État Nouveau, nom inspiré de la dictature portugaise de Salazar, qui demeura au pouvoir jusqu'en 1945.

Une nouvelle Constitution, rédigée à la hâte en 1937, donne d'amples pouvoirs au président au détriment des états, qui disparurent presque comme unités politiques, leurs drapeaux ayant même été brûlés en place publique à Rio de Janeiro. Des intervenants nommés par le président remplacent les gouverneurs élus directement par le peuple. Le Congrès est fermé et tous les partis et organisations politiques, y compris l'AIB, grand soutien du gouvernement, sont interdits. Ceci conduisit les *integralistas* à une tentative échouée de renversement du dictateur en 1938, quand plusieurs de leurs membres furent assassinés dans le jardin du palais présidentiel à Rio de Janeiro. En agissant de la sorte, la dictature ne faisait que donner suite à la politique centralisatrice commencée par la révolution de 1930⁴⁹ et, une fois de plus, le président Vargas a compté avec la

⁴⁷ L'Ação Integralista Brasileira (AIB) a été fondée en 1932 par le journaliste Plínio Salgado qui a participé en 1922 à la Semaine d'Art Moderne de São Paulo. L'AIB, très proche des idées des fascistes italiens, était un parti nationaliste contraire aux idéaux communistes, mais aussi à toute sorte de libéralisme économique, ce qui lui a attiré la sympathie de nombreux intellectuels nationalistes de l'époque. Portant des uniformes vert olive, ce qui leur a donné le surnom de « boinas verdes » (bérets verts), ils étaient connus pour leur forme de salutation très proche de celle des autres partis fascistes européens (la main ouverte et le bras étendu et légèrement levé vers le haut) et le mot d'ordre « anaué », supposée être d'origine Tupi, l'une des principales langues parlées par les autochtones brésiliens, et qui signifierait « eisme aqui » (me voici).

⁴⁸ FAUSTO, Boris. *Historia Concisa do Brasil*. 2e ed. São Paulo : Edusp, 2006 (2001). p. 200.

⁴⁹ La dite Révolution de 1930 n'a été en fait qu'un simple coup d'État, fruit des divergences entre les deux principaux états de la fédération brésilienne : Minas Gerais (grand producteur de lait) et São Paulo (grand producteur de café). En 1929, préoccupé par la défense des intérêts de São Paulo, le président sortant Washington Luis désigne Julio Prestes, un homme politique pauliste comme lui (Washington était natif de Rio de Janeiro, mais a mené sa carrière politique à São Paulo), comme son successeur, ce qui provoque la rupture du pacte de la politique du café au lait, qui pendant plus de 20 ans avait permis aux politiques des deux états d'alterner au pouvoir. Révoltés, les hommes politiques du Minas Gerais décident de s'allier aux hommes politiques des états du Rio Grande do Sul et du Paraíba. Ils fondent l'Aliança Liberal (AL) et désignent Getúlio Vargas comme président et João Pessoa (gouverneur du Paraíba) comme vice-président. Ces derniers perdent l'élection, mais lorsque João Pessoa est assassiné pour des raisons personnelles et locales n'ayant rien à voir avec la politique nationale, Vargas y voit une raison d'arriver au pouvoir par la force. Luis Carlos Prestes, en raison de sa popularité (ex-lieutenant qui, à côté de Miguel Costa, a été le leader de la fameuse Coluna Prestes qui a parcouru plus de 25 000 km, du Nord au Sud par l'intérieur du pays entre 1925-1927 afin de

bénédiction des classes dominantes et d'une partie des députés qui, malgré l'emprisonnement de centaines de leurs collègues, n'ont pas hésité à montrer leur soutien au dictateur.

Comme l'affirme l'historien brésilien Boris Fausto :

« L'État Nouveau n'a pas représenté une coupure radicale avec le passé. Plusieurs de ses institutions et pratiques ont commencé à prendre forme pendant la période 1930-1937. Mais à partir de novembre 1937, elles se sont intégrées et ont pris forme au sein du nouveau régime. L'inclination centralisatrice, révélée tout de suite après la Révolution de 1930, s'est pleinement réalisée. Les États ont commencé à être gouvernés par des intervenants, nommés par le gouvernement central et choisis selon différents critères. Des parents de Vargas, militaires, ont été désignés. De manière générale, cependant, dans les plus grands États, quelques secteurs des oligarchies ont été maintenus⁵⁰».

L'excessive centralisation n'a pas été synonyme de rupture avec la société, ni même d'éloignement. Vargas a seulement changé les règles en cours jusque-là en renforçant le rôle de l'État et des nouvelles institutions créées pour remplacer les anciennes et devenir les principaux interlocuteurs entre le président et la société. Pour cela, le soutien de la bureaucratie civile, des militaires et notamment de la bourgeoisie industrielle fut très important. La bourgeoisie industrielle a remplacé les caféiculteurs comme principal partenaire économique du gouvernement et est devenue la principale bénéficiaire de l'accélération du processus d'industrialisation.

Cette politique d'industrialisation fut très importante pour l'avenir politique et économique du pays. Non seulement elle a permis la construction des premières grandes usines sidérurgiques brésiliennes, mais elle a aussi changé le pôle d'influence politique du pays. D'un pays de culture agraire et de valorisation de la campagne, tourné encore vers la monoculture exportatrice, le Brésil allait devenir un pays urbain, en voie d'industrialisation et en quête de modernité. Cela a rendu possible l'avènement de la classe ouvrière qui, désormais, occuperait la scène politique et deviendrait, avec le vote secret, un acteur important dans le jeu politique, ce qui a eu pour conséquence d'ériger le travail en valeur. Même sans jouer un rôle de protagoniste, la classe

dénoncer les inégalités du pays et qui par la suite entrera en contact avec le marxisme et deviendra le leader historique du PCB), est initialement choisi pour commander les « révolutionnaires ». Il accepte, demande un peu d'armes et d'argent, mais voyant que la révolution, toujours très proche des oligarchies, ne pourrait pas vraiment changer grand-chose dans la politique brésilienne, il renonce à participer, mais décide de garder l'argent et de l'envoyer au secrétariat latino-américain de l'Internationale Communiste. Cet épisode marque le début de la longue animosité entre Vargas et Prestes. Avec le soutien des lieutenants qui, contrariant la position de Prestes, avaient décidé de participer à la « révolution », Vargas réussit à mettre fin aux pouvoirs individuels de certains états, à renforcer le pouvoir central et à réduire l'influence de certaines oligarchies sans, toutefois, les annihiler totalement. En 1930, il ferme aussi le Congrès et nomme des intervenants fédéraux à la tête de certains états, notamment celui de São Paulo, le grand perdant, qui, insatisfait par le nouveau cours pris par la politique nationale, se lèvera contre le gouvernement en 1932 dans l'épisode historique connu sous le nom de « Révolution Constitutionnaliste » (parce qu'ils exigeaient une nouvelle Constitution) qui a duré 3 mois et a fait des milliers de morts.

⁵⁰ FAUSTO, Boris. Op.cit. p. 201.

ouvrière devient le principal soutien politique du gouvernement de Vargas, au détriment des travailleurs ruraux, complètement délaissés⁵¹.

La politique de Vargas concernant les ouvriers a traversé plusieurs étapes entre 1930-1945, sans jamais cesser d'être l'une de ses grandes préoccupations. Dans une sorte de donnant-donnant et visant à attirer le soutien des travailleurs, il a essayé, dans un premier temps, de garder le contrôle des capacités organisatrices de la catégorie en maintenant, aussi souvent que possible, un œil attentif sur les institutions syndicales des travailleurs urbains à travers la nomination d'intervenants en dialogue direct avec le gouvernement via le Ministère du Travail, créé en 1931.

Dans un deuxième temps, afin d'acheter la connivence et la bienfaisance des présidents des syndicats, il a créé l'impôt syndical obligatoire (tout travailleur, syndiqué ou pas, doit verser un jour de travail à son syndicat), ce qui a fait le bonheur des syndicalistes jusqu'à aujourd'hui (la loi n'a jamais été abrogée), et le principe de l'unité syndicale (l'État ne reconnaît qu'un seul syndicat par catégorie), loi qui a été révoquée par le Président Lula récemment. En échange, il a su apporter aux ouvriers d'excellentes conquêtes sociales qui lui ont assuré leur soutien, mais surtout miné une possible influence des organisations de gauche. Comme beaucoup de ces droits étaient conditionnés à l'affiliation à un syndicat, il y a eu une augmentation considérable de travailleurs syndiqués. Ainsi, avec les syndicats liés et soumis au Ministère du Travail, Vargas maintenait sous sa tutelle et sous son joug un grand nombre de travailleurs.

Avec Getúlio Vargas, l'État devient la grande locomotive du développement économique du pays vu comme un tout, et pas seulement d'une ville, d'une région ou d'une caste. Les préoccupations sociales entrent dans l'ordre du jour et deviennent des obligations du gouvernement en place. Les conquêtes sociales se succèdent en grand nombre. De sa première période (1930-1937), nous pouvons citer la promulgation du Code Électoral, responsable par la création de la Justice Électorale, de l'institution du vote secret - qui a réduit la marge d'influence des oligarchies sur le vote des électeurs et a, en quelque sorte, contribué à la modernisation de la manière de faire de la politique au Brésil -, le suffrage des femmes, la création du Ministère du Travail et introduction des élections proportionnelles pour le Législatif, ce qui a été vital pour la représentation des minorités. Il a aussi créé la carte de travail, où sont inscrites les règles de chaque contrat de travail, a instauré l'interdiction de travail pour les moins de 14 ans et a institué la journée de huit heures par jour pour les employés du commerce et de l'industrie. Le mythe de père des pauvres commençait à s'édifier, tandis que le populisme se mettait doucement en marche.

En 1933, sous la pression des autres états qui avaient peur de voir le dictateur se perpétuer au

⁵¹ Cette situation se répercute dans les *chanchadas*, qui valorisent la ville et les ouvriers, contrairement au premier cinéma novo, qui représente la campagne et les paysans.

pouvoir, il convoque une Assemblée Constitutionnelle qui l'élit président, parce que jusqu'alors il n'était que le chef du gouvernement provisoire. Cette Assemblée rédige une Constitution très nationaliste qui a ouvert la voie à « la nationalisation progressive des mines, gisements miniers et chutes d'eaux, jugés primordiaux ou essentiels à la défense économique ou militaire du pays »⁵² - ce qui était l'une des principales revendications des lieutenants⁵³, ainsi que la gratuité de l'enseignement de base, qui devient aussi obligatoire.

Appartient encore à cette première période la création de l'Instituto Nacional do Cinema Educativo (l'INCE, l'Institut National du Cinéma Educatif), première institution publique brésilienne entièrement dédiée aux affaires du cinéma qui a eu le grand réalisateur brésilien Humberto Mauro comme l'un de ses membres et directeurs. Le plus grand réalisateur brésilien du muet y a dirigé quelques centaines de films de court et moyen métrages sur des thèmes les plus divers. L'INCE, qui a ouvert la voie de l'instrumentalisation de l'art et de la culture au Brésil, avait pour tâche principale la production et la diffusion de films visant à l'éducation et au développement des gens simples et illettrés par le cinéma. Le cinéma éducatif, qui « est devenu l'un des piliers d'un projet plus ample, qui cherchait à organiser la production, le marché de la diffusion et de l'importation, en même temps qu'il servait au propos de faire la propagande de l'aspect intégrateur/centralisateur de l'idéologie nationaliste⁵⁴», devrait occuper pour les pauvres brésiliens la même fonction que les églises pour les analphabètes au Moyen-Âge : être une espèce de livre de pierre qu'ils pouvaient comprendre en regardant. Comme l'avait dit Getúlio Vargas un an avant la création de l'INCE, « le cinéma est le livre des images lumineuses » dont la fonction, comme préférerait le dire

⁵² FAUSTO, Boris. Op. cit. p. 193.

⁵³ Le 5 juillet 1922 a eu lieu à Copacabana, à Rio de Janeiro, la Révolte du Fort de Copacabana (ou encore Révolte des dix-huit du fort). Les principales raisons de cette révolte ont été l'insatisfaction de certains lieutenants contre la Vieille République (nom donné à la période historique brésilienne comprise entre 1889, date de la proclamation de la République, et 1930, date de la révolution de 1930), trop dépendante des grands propriétaires fonciers de Minas Gerais et de São Paulo, une envie de plus de démocratie, mais aussi et notamment le mécontentement envers Artur Bernardes, le candidat vainqueur de l'élection présidentielle de mars 1922, à qui a été attribué à tort des missives agressives contre l'ex-président militaire Marechal Hermes da Fonseca. Cette révolte, qui devait rassembler les militaires de plusieurs capitales, montrait aussi l'insatisfaction de certains états contre la politique du café au lait. Finalement, seul le fort de Copacabana a déclenché la rébellion. Des 301 résistants initiaux, seulement dix-huit ont décidé de continuer la lutte en marchant dans les rues devant la plage mythique de Copacabana où seize furent assassinés. C'est le baptême du mouvement politico-militaire connu sous le nom de *tenentismo*. La deuxième mutinerie des lieutenants a eu lieu à São Paulo en juillet 1924 pour fêter le deuxième anniversaire de la première. Les lieutenants ont envahi la capitale et expulsé le gouverneur (à l'époque appelé président) Carlos de Campos. La rébellion, qui a été l'une des plus violentes connues à São Paulo, a échoué au début du mois d'août. Sans les ressources pour faire face aux troupes légalistes, qui ont bombardé la capitale sans pitié pendant plusieurs semaines, les mutinés se sont retirés vers l'intérieur de l'état et de là se sont dirigés vers le Sud afin de rejoindre la Colonne Prestes, du lieutenant Luis Carlos Prestes qui s'était rebellé en même temps dans l'état du Rio Grande do Sul. A l'exception de Prestes, la majorité des lieutenants ont participé à la « Révolution de 1930 » et ont été à l'origine des principaux changements et conquêtes sociales orchestrés par le nouveau régime. On pourrait même dire que le *tenentismo* est à l'origine du populisme au Brésil. Si le mouvement n'a pas duré longtemps et a pris fin vers 1934 avec l'échec de la plupart de ses membres aux élections législatives, les principaux dirigeants ont été des protagonistes de la politique brésilienne pendant de longues décennies.

⁵⁴ RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luís Felipe (orgs). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000, p. 299.

l'anthropologue, médecin et professeur Edgar Roquette-Pinto, pionnier de la radiodiffusion au Brésil et organisateur et premier directeur de l'INCE, « était d'instruire ceux qui n'ont pas eu une éducation formelle⁵⁵ ». Pendant plus de vingt ans, ces films furent produits et diffusés dans des salles, mais aussi, selon leurs sujets, dans des écoles, instituts de culture, centres ouvriers, associations sportives ou centres culturels⁵⁶.

Selon Sheila Schvarzman, « l'avènement de l'INCE vient de la nécessité de contrôler les images qui sont produites dans le pays en les instrumentalisant pour les changements sociaux, économiques et politiques qui adviendraient, dirigées par ceux qui détenaient le pouvoir et le savoir, et définiraient sa direction⁵⁷ ». Une idée qui a fait école et a eu une certaine influence sur le cinéma novo, quoique de façon totalement différente puisque ce dernier était plutôt influencé par le cinéma russe des années 1920.

De la deuxième période de Vargas (1937-1945), nous pouvons citer la création d'un salaire minimum, la Consolidation des Lois du Travail (Consolidação das Leis do Trabalho, CLT), la Justice du Travail, qui a remplacé les Juntas de Conciliation et Jugement, créées durant la première période, avec l'intention de juger les contentieux sociaux individuels, ainsi que les premiers instituts de retraite et de pension pour les travailleurs. Très habile, Vargas a su comment contourner l'opposition des organisations d'industriels et de commerçants, farouchement opposées aux nouveaux droits sociaux et travaillistes des ouvriers, et imposer sa politique.

En termes économiques, le gouvernement a beaucoup investi dans le processus d'industrialisation en créant la CSN (Compagnie Sidérurgique Nationale), construite en 1941 avec l'aide américaine en échange de l'adhésion du Brésil au camp des alliés, et l'entreprise d'exploitation des mines Compagnie *Vale do Rio Doce*, fondée en 1942 et privatisée en 1997 pendant le premier mandat du président Fernando Henrique Cardoso.

En fait, comme l'affirme Armelle Enders, cette dictature était « autoritaire mais non totalitaire⁵⁸⁺ », car elle n'ignore pas le « parti-Etat ». Vargas, à l'instar de quelques intellectuels de l'époque, croyait que dans un pays en crise, divisé par les intérêts divergents des diverses oligarchies avec leurs différents partis et tendances, l'État devait être le seul garant et promoteur de bien-être et de la paix sociale. Et cet État devrait être dirigé par un pouvoir centralisateur et autoritaire afin d'empêcher la liberté d'opinion - que Vargas considérait comme excessive, permissive et anarchique - de prospérer et de nuire à l'unité du pays.

⁵⁵ Idem. p.471.

⁵⁶ Idem. p. 299.

⁵⁷ SCHVARZMAN, Sheila. « O livro das letras luminosas : Humberto Mauro e o Instituto Nacional de Cinema Educativo ». Mnemocine. 05/ 01/ 2012 (www.mnemocine.art.com.br).

⁵⁸ ENDERS, Armelle. *Nouvelle histoire du Brésil*. Paris : Chandeigne, 2008. p. 191.

Date aussi de cette période, que nous sommes en train de résumer, la publication de trois livres très importants pour l'histoire culturelle et pour l'histoire tout court du Brésil qui ont eu une influence incommensurable sur toute la société brésilienne. *Casa-grande e senzala (Maître et esclaves)*, de Gilberto Freyre, publié en 1933 fut, en dépit d'une lecture idéalisée et mélancolique de l'époque coloniale, très important car il fut le premier à valoriser, à reconnaître l'importance et à désigner la culture populaire, particulièrement la culture afro-brésilienne, comme source d'identité nationale. Un fait assez important dans un pays élitiste où les Noirs sont toujours marginalisés et une partie de leur culture est parfois méprisée. *Raízes do Brasil (Racines du Brésil)*, de Sérgio Buarque de Holanda, publié en 1936, diverge totalement du livre de Freyre et pourrait même être vu comme une réponse à ce dernier. Inspiré de la conception dichotomique qui a marqué une grande partie des historiens latino-américains, l'auteur part de l'analyse conflictuelle entre modernité et tradition pour aller chercher les origines du retard des préoccupations sociales dans les racines mêmes de la société. *Formação do Brasil contemporâneo*, de Caio Prado Júnior, publié en 1942, décrit environ 300 ans de l'histoire du Brésil sous l'angle économique. L'auteur, qui en 1934 avait déjà écrit *Evolução política do Brasil*, la première interprétation marxiste de l'histoire du Brésil, récidive avec le matérialisme dialectique pour raconter, sans complaisance ni romantisme, l'histoire d'un pays entièrement soumis à un système d'exploitation capitaliste et spéculatif qui l'obligeait à produire en fonction des nécessités de la métropole. Impitoyable, l'auteur affirme que le pays n'était qu'un champ de production de marchandises, une grande entreprise coloniale, visant à fournir le marché européen.

Au passé colonial brésilien, revu par des interprètes radicaux apparus après les changements survenus avec la Révolution de 1930, venait s'ajouter le processus d'industrialisation qui, en valorisant les grands centres urbains aux dépens de la campagne, a provoqué un exode rural considérable, lequel a eu, comme conséquence inéluctable et directe, l'avènement, la reconnaissance et la valorisation d'une culture populaire entièrement urbaine. Si nous ajoutons à ce tableau historique l'euphorie nationaliste qui atteignait une grande partie de la population, notamment les grandes masses, et le vif intérêt d'un gouvernement protectionniste préoccupé par l'existence d'un cinéma national au moins sur le marché interne, nous avons le contexte socio-historique de l'époque qui a permis la création du studio « Atlântida Empresa Cinematografica do Brasil S. A ».

L'Atlântida fut fondé le 18 septembre 1941, en pleine Deuxième Guerre Mondiale avec toutes les difficultés caractéristiques de la période, notamment celles concernant l'industrie cinématographique telles que le manque de produits chimiques pour le développement des films, manque de film vierge et d'équipements. Le moment ne pouvait être plus critique pour l'ouverture

d'un studio cinématographique.

Avant de devenir la « Métro des tropiques », grâce à ses innombrables *musicarnavalesques*⁵⁹, le studio, fondé par l'ingénieur de son Moacyr Fenelon, le journaliste Alinor Azevedo, le médecin et compositeur José Carlos Burle et le comte Pereira do Nascimento, propriétaire du *Jornal do Brasil*, avait de grandes ambitions pour le cinéma brésilien. Selon Sérgio Augusto, « aucun des idéalisateurs de l'Atlântida n'envisageait de produire des comédies musicales, à un certain moment, elles se sont imposées comme une alternative inévitable⁶⁰ ».

Enthousiasmés par le décret 21 240 qui obligeait les exploitants à diffuser annuellement au moins un film national par salle, et contaminés par le rêve de pouvoir qui emballait toute une société, les fondateurs s'engageaient à produire des films avec une thématique populaire et authentiquement brésilienne, entièrement tournés vers la réalité sociale du pays. Dans son acte de fondation, nous pouvons y lire les promesses « d'indiscutables services pour la grandeur nationale » et leur intention de produire des films de tous métrages et de participer à toutes les étapes de la production d'un film car, selon Fenelon, « Il n'y a pas un peuple dans le monde entier qui désire davantage avoir son propre cinéma – entendre sa langue, observer son habitat, communiquer plus intimement avec les types présentés⁶¹ ». On peut déjà noter ici l'idée de représenter un univers familier et reconnaissable du grand public, ainsi que l'envie de communiquer avec lui, de « filmer des thèmes brésiliens qui pouvaient donner à la réalité nationale une existence cinématographique⁶² ».

Le premier long-métrage du studio ne sort sur les écrans qu'en 1943. *Moleque Tiao* (« Un gamin nommé Tião »), une ciné-biographie du Grande Otelo, encore jeune acteur, réalisée par José Carlos Burle. Malgré la présence de certains numéros musicaux, déjà présents dans le moyen-métrage *Astros em desfiles*, (« Un défilé de stars »), leur première fiction, il s'agissait d'un film social qui peut être considéré comme le pionnier du néo-réalisme au Brésil, voire du néo-réalisme tout court. Rappelons ici que le film a été réalisé presque en même temps que *Ossessionne*, de Visconti, sortie en Italie en 1943 (mais diffusé au Brésil seulement après la guerre), et bien avant celui qui est considéré comme le film d'ouverture du mouvement italien, *Roma, città aperta*, sortie en 1945. Le film « anticipe le néo-réalisme italien dans sa confiance aux tournages hors studios, réalisées en

⁵⁹ Des comédies música les qui utilisaient la musique de carnaval, valorisaient la ville de Rio de Janeiro qui leur servait de décors et sortaient en salles quelques jours avant le carnaval. Les chansons étaient normalement chantées par leurs interprètes originaux, des idoles de la radio.

⁶⁰ AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro : a chanchada de Getúlio a JK*. Sao Paulo : Cinemateca Brasileira : Companhia das Letras, 1989, p. 105.

⁶¹ Idem. p. 103.

⁶² GALVÃO, Maria Rita, SOUZA, Carlos Roberto. « Cinema Brasileiro 1930/1960 ». In : *Ciclo de Cinema Brasileiro*. Fundação Calouste Gulbenkian/Cinemateca Portuguesa. Lisboa, abril-junho, 1987. p. 61. Ce texte a aussi été publié dans FAUSTO, Boris (org). *O Brasil republicano : economia e cultura (1930-1964)*. 11 vols. 3e ed. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 1995 (Tome 3, vol 4 de Historia Geral da Civilização Brasileira).

décors naturels, et à la poésie du quotidien populaire⁶³» et fait suite à « une tendance, jusqu'alors diffuse dans le cinéma brésilien que (en l'absence d'un meilleur terme) nous pourrions appeler pré-néo-réaliste, exprimé par la préoccupation d'enracinement social des films dans la réalité 'carioca'⁶⁴ 65».

N'ayant pas obtenu le succès escompté avec son cinéma « un peu » social, souvent méprisé par le public et la critique, l'Atlântida n'a pas tardé à s'intéresser aux films musicaux qui feraient sa gloire sans abandonner totalement les films sérieux et les adaptations littéraires qui furent réalisés de temps en temps. Tout de suite après l'échec du film *É proibido sonhar* (« Il est interdit de rêver »), réalisé par Fenelon en 1943, le studio tourne *Tristezas não pagam dívidas*⁶⁶ (« Les chagrins ne payent pas les dettes »), réalisé en 1944 par José Carlos Burle, qui a remplacé au milieu du tournage J. Rui Costa, et *Não adianta chorar* (« C'est pas la peine de pleurer »), réalisé en 1945 par Watson Macedo qui allait devenir l'un des grands réalisateurs de *chanchadas*⁶⁷, sans renoncer au tournage éventuel d'autres genres de films.

En 1947, encouragé par une nouvelle loi approuvée en 1946 par le président Eurico Gaspar Dutra - le successeur du président dictateur Getúlio Vargas (destitué en 1945), qui avait été ministre de la Guerre et avait constitué, avec le général Góis Monteiro, le socle du soutien militaire de la dictature instaurée en 1937 -, qui obligeait les cinémas brésiliens à diffuser au moins un film national tous les 4 mois, Luiz Severiano Ribeiro Júnior, le propriétaire du plus grand parc de salles de projection du Brésil (qui détenait aussi une maison de distribution et un laboratoire), profite du retrait de Fenelon pour devenir le principal actionnaire du groupe. Il change immédiatement l'orientation de l'entreprise qui commence à tourner des films à destination du grand public avec peu de moyens et en très peu de temps. Comme l'a dit Augusto, « le patron des salles voulait aussi être le patron de l'usine⁶⁸».

⁶³ RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (orgs). Op. cit. p. 410

⁶⁴ *Carioca* c'est ainsi qu'on appelait auparavant le natif de la ville de Rio de Janeiro. Aujourd'hui le terme s'est généralisé et s'étend au natif de tout l'état de Rio de Janeiro.

⁶⁵ GALVÃO e SOUZA. Op.cit., p. 62.

⁶⁶ C'est le premier film, d'une série de treize, du duo Oscarito et Grande Otelo, deux des plus grands acteurs de la *chanchada* et du cinéma brésilien en général.

⁶⁷ Trouver l'étymologie du mot est aussi compliqué que d'en définir le genre. Pour Sérgio Augusto, l'origine du terme peut venir autant de l'Argentine, où le mot signifie porcherie ou pièce théâtrale légère et comique, que du français pochade qui signifie, selon le Petit Robert, œuvre littéraire écrite rapidement (souvent sur un ton burlesque) ». Rogério Durst, pour sa part, pense que l'origine peut aussi venir de l'italien *ciencia* (moquerie, plaisanterie, mensonge), qui fut utilisé par Dante, Pétrarque et Bocace et qui se traduit en espagnol, au XVIe siècle, par *chanza* (avec la variante *chancha*) et signifie mensonge, subtilité ou astuce pour voler ou tromper, ainsi que fait comique. L'auteur d'un livre sur le genre, Rudolf Piper, est d'avis que l'origine est le terme *pachoucada*, qui signifie pièce théâtrale de basse catégorie. Augusto est d'accord avec ce dernier, mais diverge quant à la définition du vocable qui, pour lui, signifie discours incohérent, bêtise ou ânerie. Mais ce qu'on sait, c'est que ce nom a été attribué aux films de façon péjorative et dérangeait tous ceux qui y ont participé, des acteurs aux réalisateurs. Ces derniers étaient tellement dérangés par le lourd sobriquet qu'ils refusaient le titre à certains de leurs films.

⁶⁸ AUGUSTO Sérgio. Op.cit. p. 112.

La période analysée ci-dessus est importante non seulement parce que le Brésil passe d'une fédération agraire et oligarchique tournée vers le marché extérieur à un État nationaliste, centralisateur, urbain et bourgeois, mais aussi parce que « les secteurs urbains de la classe moyenne s'animent, et c'est pendant cette période de la décennie de 1930 que surviennent les premières tentatives plus sérieuses d'un début d'industrialisation de l'activité cinématographique dans le pays, avec les expériences *cariocas* de Cinédia (1930), de Brasil Vita Filme (1934) et de la Sonofilmes (1937)⁶⁹», les premiers grands studios brésiliens.

1.2 –Les premiers films sur le carnaval

Avant de commenter brièvement l'importance des années 1950 pour les *chanchadas*, il est tout aussi important de faire une synthèse historique des films ayant le carnaval comme thématique, ainsi que des films musicaux et comiques brésiliens. Etant donné que le cinéma et la musique ont toujours été associés, l'absence de son dans le cinéma muet n'empêchait pas certains films de se faire éventuellement accompagner par un piano ni les patrons de certaines salles d'embaucher souvent des musiciens pour jouer dans le hall d'entrée afin d'attirer le public à un art encore méconnu. La musique, le chant et la danse sont des éléments importants et très présents dans la culture des trois peuples qui ont constitué le Brésil, notamment dans la culture des Indiens et des Noirs. Ainsi, ce n'est pas un hasard si le carnaval (qui mélange musique, chant et danse) est la principale fête populaire du pays et la samba (chant et danse), le seul rythme brésilien considéré comme le symbole de l'identité nationale ou si, un peu partout dans le pays, les principales fêtes sont liées au chant et à la danse. Cela nous permet d'inférer qu'au Brésil, l'association entre cinéma et musique paraît comme une conséquence naturelle, une alliance prolifique et incontournable.

Malgré la fréquentation élitiste du cinéma à ses débuts et les préjugés envers la culture populaire et les Noirs, le carnaval et les fêtes populaires n'ont pas tardé à envahir les écrans brésiliens. Les premières images cinématographiques furent projetées au Brésil le 8 juillet 1896 avec un appareil dénommé *omniographo*. « Avec ce nom, d'une composition si hybride, on a inauguré hier à 2 heures de l'après-midi, (...), un appareil qui projette sur une toile placée au fond de la salle des spectacles divers et scènes animées, à travers une très grande série de photographies⁷⁰», a commenté un journaliste de l'époque. La présence du carnaval sur les écrans ne s'est pas faite beaucoup attendre et l'un des premiers films sur le sujet apparus sur les écrans brésiliens fut le

⁶⁹ VIEIRA, João Luiz. « A chanchada e o cinema carioca (1930-1955) ». In : RAMOS, Fernão (org). *História do cinema brasileiro*. São Paulo : Círculo do Livro, 1987, p. 131.

⁷⁰ *Jornal do Comércio*, Rio, 9/07/1896. Apud : ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo : Perspectiva, 1976. p. 75.

documentaire – un naturel, comme on les appelait à l'époque au Brésil – *O carnaval de Veneza* (« Le carnaval de Venise »), projeté le 17 juin 1898 au cinématographe *Paris à Rio*. Ce cinéma appartenait à José Roberto Cunha Sales et à l'italien Pascoal Segreto qui, avec ses frères Gaetano et Afonso, fut l'un des pionniers du cinéma brésilien. Afonso est d'ailleurs l'auteur des premières images tournées au Brésil. De retour d'un voyage en Europe, où il était allé acheter des films et des équipements de tournage, il filme le 19 juin 1898, du bateau qui le ramène, des images de la baie de Rio de Janeiro avec ses bateaux de guerre et ses forteresses. L'origine italienne de ces pionniers nous permet de comprendre pourquoi l'un des premiers films sur le carnaval aborde la fête italienne plutôt que la brésilienne. De toute façon, en l'absence de matériel de tournage au Brésil, nous pouvons voir cette première projection d'un film carnavalesque comme une demande ou un besoin du marché.

Presque tous les ans, pendant la période du carnaval, ces « vues », comme on appelait ces films à l'époque, envahissaient les écrans des cinémas à Rio de Janeiro. Ainsi, on a pu voir en 1900 *O maxixe*⁷¹ *no outro mundo* (« Un maxixe dans l'autre monde ») et *Um pierrot embriagado* (« Un pierrot ivre »). En 1901, on a pu voir les films *Carnaval em Nice* (« Carnaval à Nice »), *Baile Brahma* (« Bal de la Brahma », le nom d'une marque de bière) et *Baile Excelsior* (« Bal de l'Excelsior », le nom d'un hôtel). En 1906, il y a eu *O carnaval na avenida Central* (« Le carnaval dans l'avenue Centrale »), peut-être le premier film brésilien avec des images du carnaval de rue. En 1908, le public a pu assister aux films *O curso de 19 de fevereiro* (« Le cortège du 19 février »), *Batalha de confetes na avenida Botafogo* (« Bataille de confettis sur l'avenue Botafogo »), *O carnaval de 1908 no Rio* (« Le carnaval de 1908 à Rio ») et *O préstito dos Democráticos* (Le défilé des Démocratiques », le nom d'un club de carnaval), sur lequel un critique a écrit que « dire que ce film est une merveille de perfection est servir de phonographe au public qui tous les jours va au [cinéma] Rio Branco. Jamais on n'a vu dans le genre une chose plus parfaite ; dans un grand défilé on y distingue plus de deux cents participants de l'élégante Société⁷²».

1909 a été une année très riche pour les films portant sur le carnaval. Tout d'abord il y a eu *Aspectos populares do carnaval do Rio* (« Aspects populaires du carnaval de Rio »), « vue nationale d'actualité qui montre plusieurs phases de la fête en l'honneur du roi du carnaval...⁷³», puis il y a ce qui peut très bien être le premier film à avoir utilisé les rythmes noirs brésiliens en cherchant l'effet

⁷¹ Connu comme le tango brésilien, « Le terme désigne successivement une manière de danser et une musique née de la fusion de la polka, de la *habanera* et de la syncope afro-brésilienne. La *maxixe* se développe dans les quartiers populaires de Rio à partir des années 1870 ; elle devient l'attraction favorite des *cariocas* et un genre musical à part entière dans les premières années du XXe siècle ». In : CABRAL, Sérgio, CALADO, Carlos et alii. *Musique Populaire Brésilienne*. Paris : Réunion des musées nationaux - Cité de la musique, 2005. p. 200.

⁷² PICOLINO, D. « Cuidado ». In : *Fon-Fon*, Rio, n. 46, 22/02/1908, apud ARAÚJO, Vicente de Paula. Op. cit. p. 240.

⁷³ ARAÚJO, Vicente de Paula. Op. cit. p. 283.

comique : il s'agit de la comédie *O professor de dança nacional ou uma lição de maxixe* (« Le professeur de danse nationale ou une leçon de maxixe »), produite dans les studios du cinéma Palace à Rio de Janeiro. Mais l'événement cinématographique le plus important de 1909 fut sans doute la sortie sur les écrans du cinéma Palace du film que Vicente de Paula Araújo considère comme le premier film de fiction sur le carnaval et qui comptait une dizaine d'acteurs : *Pela vitória dos clubes carnavalescos* (« Pour la victoire des clubs carnavalesques »).

1.3 - L'historique des films comiques et des films *cantantes*

Quant aux films comiques, l'histoire n'a pas été différente et ils ont toujours été présents, depuis le début, sur les écrans en attirant toujours un grand public. D'abord réalisés à l'étranger, ces films ont commencé à être réalisés au Brésil. Faute d'informations importantes sur ces premiers films, nous allons citer ici quelques films dont le titre suggère l'élément comique. Ainsi, en 1900 fut projeté au cinématographe Paris à Rio le film *Os três palhaços* (« Les trois clowns »), dont le titre fait penser aux *Three Stooges*, les trois comiques américains qui ont eu beaucoup de succès à partir des années 1920, mais qui peut aussi n'être qu'une simple reproduction d'un numéro de cirque, la référence du théâtre populaire de l'époque. En 1901, il y a eu *Os palhaços* (« Les clowns ») et *Os dois coiós* (quelque chose comme « Les deux idiots »).

Le 26 novembre 1904, a eu lieu à Rio la première projection du cinématographe parlant au teatro *Lírico*. Selon un témoignage d'un critique, en transmettant les propos du responsable de l'événement, « ...le cinématographe-parlant [est] un appareil de parfaite illusion. Coloré, il n'a pas les oscillations désagréables qui agressent la vue, constituant une merveille du genre. Les figures animées y parlent et y chantent avec une vérité effrayante⁷⁴ ». Sur le programme du cinéma, nous pouvons lire entre parenthèses, après le titre du film, les mentions « comiques » ou « très comiques », ce qui prouve l'envie de faire savoir au public le genre de film qu'il allait voir, mais aussi et principalement d'attirer davantage de public, les comédies ayant toujours été très populaires. Ce qui nous permet d'en déduire le succès des films comiques auprès du public brésilien de l'époque.

Toujours sur cette présentation du cinématographe parlant à Rio, un autre journaliste a fait une critique longue et élogieuse sur la soirée dont il vaut la peine de citer une partie car elle décrit et traduit très bien l'euphorie du public de l'époque envers le cinéma. Dès l'apparition des premières images,

⁷⁴ ARAÚJO, Vicente de Paula. Op. cit. p. 161.

« ...Le public est tout de suite content, il applaudit. C'est peut-être le meilleur cinématographe vu à Rio. Vient ensuite le deuxième film, *A Grinalda Maravilhosa* (« La Guirlande Merveilleuse »), une fantaisie ravissante, très rapide. Des applaudissements encore plus forts. Et toute la première partie se passa en applaudissements avec des films descriptifs, de genre, fantaisistes, comiques. Quand la lumière revient dans la salle, tout le monde est en train de dire que Hervet [le responsable de l'événement] ne s'est pas trompé⁷⁵».

Après une courte pause, les lumières se rallument et le célèbre Mercadier apparaît pour chanter *Bonsoir, Madame La Lune* dans le délire total du public présent qui « est même fou, en demandant un bis, et Mercadier vient, remercie, revient et chante une autre fois la chansonnette célèbre. Après le départ de Mercadier, Hervet est assuré du succès de son entreprise. La position juste du phonographe à l'*animatographe* (sic) est admirable⁷⁶».

Mais cette présentation n'a pas été vraiment une première. Ces films apparurent à Rio pour la première fois dès 1902 et étaient le résultat de la combinaison entre un cinématographe et un phonographe ou *chronophone*. Mais, à cette occasion, la compagnie qui les a présenté, qui ressemblait d'ailleurs plutôt à un cirque itinérant avec des magiciens, clowns et nains, n'y est pas resté longtemps, peut-être parce que le système n'était pas encore au point ou, plus probablement, parce que le cinéma n'était pas leur principal centre d'intérêt. De toute façon, à ce moment-là, la technologie visant la juxtaposition de l'image et du son était encore un projet en devenir.

L'enregistrement du son par le système *chronophone* se faisait en deux parties. Selon Sadoul, « Durant la première partie, l'acteur, penché sur un vaste pavillon, récitait son rôle et enregistrait un disque. Dans la seconde, on faisait jouer ce disque, et l'acteur remuait les lèvres en silence pour faire croire qu'il prononçait les paroles dites par le phonographe⁷⁷», le *play back*. Mais cela posait quelques problèmes qui pouvaient déranger le public, car « En raison de la dissociation obligée, paroles et mouvements des lèvres n'étaient pas toujours synchrones, c'est-à-dire que le mouvement des lèvres ne correspondait pas automatiquement aux paroles qu'elles étaient censées prononcer⁷⁸».

Si, en 1904, le cinéma parlant était resté presque un mois à l'affiche, en dépassant largement les trois uniques représentations de la première fois, en 1905 il réapparaît avec la dénomination « cinématographe Lumière perfectionné », avec le même Mercadier et sa version de la chansonnette *Bonsoir Madame La Lune*. Cette fois, il reste à l'affiche de février à mars et revient ensuite au mois d'octobre pour occuper deux salles simultanément, symbolisant la demande qui commençait à se manifester pour ces films. Rappelons que ces films chantants, en principe un seul, étaient insérés au sein d'une large programmation avec d'autres films et, du moins au début, avec

⁷⁵ *Gazeta de Noticias*, Rio, 27/11/1904, p. 2. Apud ARAÚJO, Vicente de Paula. Op. cit. p. 162.

⁷⁶ Idem. *ibidem*. p.163.

⁷⁷ SADOUL, Georges. *Le cinéma : son art, sa technique, son économie*. Paris : La Bibliothèque Française, 1948. p. 80.

⁷⁸ Idem. *Ibidem*.

d'autres spectacles.

En 1907, Monsieur Édouard Hervet revient au Teatro Lírico avec de nouveaux films dans un « spectacle moral et récréatif⁷⁹ » et grandiose, divisé en trois parties, chacune d'elles étant ouverte par un morceau de musique joué par un orchestre. Toutefois, l'apothéose du programme qui durait trois heures et demie était l'air de *Rachel quand du seigneur*, de l'opéra *La juive*, de Jacques Fromental Halévy, chanté par « Gauthier, de l'Opéra de Paris »⁸⁰.

Selon un journaliste, le « public nombreux qui hier remplissait le Teatro Lírico a applaudi les intéressantes et curieuses vues projetées par l'appareil de l'entreprise Hervet, l'un des meilleurs présentés dans cette capitale. La combinaison du cinématographe avec le phonographe est magnifique. Le spectateur a la sensation complète qu'il est en train de voir et d'entendre un personnage qui parle⁸¹ ». Le cinématographe saltimbanque de Monsieur Hervet est resté à l'affiche de septembre à novembre. La demande pour ces petits films grandissait. L'article ne dit rien sur la présence du chanteur, nous permettant de déduire qu'il s'agissait de la vieille méthode consistant à juxtaposer un *chronophone* au cinématographe, comme les *Synchrophone* ou *Cinéphone* Pathé ou encore le *Chronophone* Gaumont.

L'autre procédé connu était celui où le ou les chanteurs se cachaient derrière la toile d'où ils chantaient ou récitaient (le cas du film considéré comme parlant par opposition au film chanté) un dialogue en cherchant du mieux qu'ils pouvaient la synchronie avec les images. Étant donné la familiarité de ce procédé avec le théâtre ou les récitals, nous pourrions nous interroger sur les raisons de cacher le chanteur, vedette si attendue de la soirée, derrière la toile. Très probablement pour garder l'idée de réalisme du cinéma.

A cette époque-là, la plupart des films venaient encore de l'étranger, notamment de la France, et se résumait, comme nous avons pu le constater, à quelques airs connus d'opéras ou d'opérettes. Certainement parce qu'il s'agit du pays qui a vu naître les frères Lumière, deux des pères attitrés du cinéma, et aussi par l'association de la France à tout ce qui était considéré comme chic et sophistiqué par les classes moyennes brésiliennes. Outre le fait que la plupart des propriétaires de salles, alors producteurs des films, étaient européens, cela était très probablement lié à la différence des équipements. Gaumont et Pathé Frères, qui produisaient la majorité des films montrés au Brésil pendant cette période, étaient responsables de l'approvisionnement des appareils de projection car, selon l'historien brésilien José Inácio de Melo e Souza, les projecteurs français étaient vendus accompagnés de dynamos qui permettaient la projection des films indépendamment de

⁷⁹ Propagande du programme publié dans le journal. Idem. p. 204

⁸⁰ Idem. p. 204.

⁸¹ Idem. p. 205

l'alimentation électrique adéquate ou non du lieu de la projection⁸². Et cela faisait toute la différence dans un pays où l'approvisionnement en énergie électrique était encore très instable. Instabilité à laquelle Paulo Emílio attribue le retard de la production de films au Brésil⁸³.

Dans une ambiance d'importante francophilie et de presque franco-latrie, ce n'est pas un hasard si la première salle permanente de cinéma à Rio a été baptisée *Salão de Novidades Paris no Rio* (*Salon de nouveautés Paris à Rio*). Comme à cette époque le cinéma n'était pas encore très populaire, ces projections étaient invariablement associées à la présentation de panoramas, à des musées de cire, à des spectacles de prestidigitation et de funambules, ainsi qu'aux cafés concert, entre autres genres de variétés plus proches des fêtes foraines, afin d'attirer le public. Pour cette raison, cette première salle fonctionnait comme un salon de nouveautés, dont le cinéma était la principale, mais non l'unique attraction.

Vers 1907, le public est déjà acquis à la cause des films chantants⁸⁴. Le répertoire commence à se diversifier pour inclure les zarzuelas, les *lundus*⁸⁵, les fados portugais, outre les chansonnettes françaises et les airs d'opéra ou d'opérette, entre autres genres de chansons qui pouvaient être accompagnées par un pianiste ou par un petit ensemble musical. C'est pendant cette période que le genre fait irruption au cinéma Rio Branco qui est devenu la salle à Rio dédiée quasi exclusivement à ce type de film.

1908 est considérée par l'historiographie du cinéma brésilien comme l'apogée du genre. La demande pour ces films était tellement grande que les producteurs brésiliens ont décidé de produire leurs propres films, dont la diffusion a été facilitée par l'augmentation du nombre de salles. Le fait est que la stabilisation dans l'approvisionnement d'énergie électrique a stimulé l'ouverture des salles, du moins à Rio et a contribué au développement de l'industrie cinématographique brésilienne. Néanmoins, cette association directe entre des problèmes infra-structuraux et le développement de l'industrie cinématographique était défendue par certains critiques, comme Paulo Emílio, et critiquée par certains historiens. L'erreur de Paulo Emílio a peut-être été celui de considérer le manque d'énergie comme le seul responsable du retard du développement cinématographique au Brésil, alors qu'en réalité, il n'a été qu'un des déterminants parmi d'autres,

⁸² SOUZA, José Inácio de Melo. « Francisco Serrador e a primeira década do cinema em São Paulo ». Internet, texte lu le 18/01/2012.

⁸³ GOMES, Paulo Emílio Sales. *Trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo : Paz e Terra, 1996. p. 9.

⁸⁴ Si la publicité pour ces films à l'époque les appelait « parlants », l'histoire enregistre le nom de « cantantes » (chantants), ce qu'ils étaient dans leur immense majorité. La dénomination « parlant », il y en a eu très peu, faisait référence aux films dont les dialogues étaient récités par des acteurs dans les salles en utilisant les mêmes procédés que les chanteurs.

⁸⁵ « Musique et danse d'origine angolaise introduite au Brésil par les esclaves bantous, le *lundu* est associé aux *batuques* puis adopté par les colons à la fin du XVIII^e siècle, sous la forme *lundu-canção* (chanson soliste proche de la *modinha*) ». CABRAL, Sérgio, CALADO, Carlos et ali. *Musique Populaire Brésilienne*. Paris : Réunion des musées nationaux - Cité de la musique, 2005. p. 200.

mais il ne fait pas de doutes que le manque d'énergie rendait les projections extrêmement difficiles et a pu retarder l'augmentation du nombre de salles et, en conséquence, du nombre de films importés et produits au Brésil. Pendant cette période, les films chantants, qui ont su profiter de la mode du chant lyrique un peu partout dans le monde, étaient en train de devenir quasiment une spécialité brésilienne.

Les films aussi ont évolué. Même si les enregistrements des chansonnettes ou d'airs connus d'opéra et d'opérettes n'ont pas disparu, les films commencèrent à montrer les petites pièces lyriques dans leur quasi intégralité, quelquefois dans leur totalité. En outre, on voit apparaître les petites fictions au sein desquelles nous pouvions éventuellement entendre quelques numéros musicaux.

En 1909⁸⁶, le succès sur le marché national était tellement important que certains messagers furent envoyés à l'étranger afin de rechercher des acheteurs pour les films, comme l'explique un article de l'époque : « ...Nous sommes au courant du départ vers l'Europe à la demande du cinéma Brasil, des habiles opérateurs Joseph Arnaud et Emílio Guimarães, ayant pour objectif la diffusion des films nationaux et d'achats de nouveautés pour notre marché⁸⁷ ».

Les principaux producteurs du genre au Brésil, qui à l'époque étaient aussi les responsables de la distribution et de la projection, raison plus que probable de leur succès, furent l'italien Giuseppe Labanca et le photographe portugais Antonio Leal, propriétaires de la *Foto-Cinematográfica Brasileira*, et du brésilien William Auler (Cristophe Guilherme Auler de son nom de baptême), un riche commerçant de bois, fondateur de la William & Cia et propriétaire du Grande Cinematographe Rio Branco, le spécialiste du genre. Ce dernier, qui a été le premier au Brésil à remplacer le phonographe par le chanteur caché derrière la toile, a filmé en 1909 une version presque complète de l'opéra *O Guarani*, du compositeur brésilien Carlos Gomes, qui peut être considéré comme un *blockbuster* pour l'époque.

Le grand succès des compagnies Labanca et Leal et Auler et Cia furent deux versions différentes de *La veuve joyeuse*, les deux ayant eu droit à quelques centaines de représentations. Auler a produit également *La Tosca* (1909), *A gueixa* (« *La geisha* », 1909) qu'il aurait envoyé à Paris pour être colorisé, en répétant ce qu'il avait fait avec l'une de ses versions de *La veuve joyeuse*, et *Sonho de valsa* (*Rêve de Valse*, 1910). Avec l'avènement de ce type de film,

« la relation entre le son et l'image a gagné une autre dimension, qui impliquait, mais certainement ne s'y limitait pas, l'intention d'obtenir le synchronisme sonore. Cela était recherché non seulement entre les notes et

⁸⁶ Un événement qui a sans doute contribué indirectement aux succès de ces films fut l'inauguration en 1909 du Théâtre Municipal, l'opéra de Rio, une quasi réplique de l'Opéra Garnier de Paris. Cela a rendu le chant lyrique, la base de la plupart des films chantants, encore plus connu.

⁸⁷ *Gazeta de Notícias*, Rio, 05/07/1909. Apud ARAÚJO, Vicente de Paula. Op.cit. p. 300.

accords de l'accompagnement musical et les scènes projetées, mais, principalement, entre les chansons présentées en direct et les parties chantées à l'écran, typiques des genres musicaux⁸⁸».

En 1911, a été filmé pour le cinéma São Pedro une autre version quasiment intégrale en quatre parties de l'opéra *O Guarani*, de Carlos Gomes, une autre grande production pour l'époque. Selon un journaliste :

« il s'agissait d'une tentative audacieuse. Il fallait embaucher des artistes lyriques qui pouvaient vraiment chanter, chœur et orchestre ; trouver des décors et les costumes ; bien répéter avec beaucoup de soin afin que la projection du film puisse correspondre exactement à l'exécution de la partition (...) [qui] a souffert de quelques légères coupures, seulement les indispensables pour organiser le film, dont l'adaptation ne pouvait pas avoir la durée de tout l'opéra. Les artistes [argentins] qui chantent sur la scène, derrière la toile blanche, n'ont pas sacrifié la musique de Carlos Gomes, et le public a manifesté son contentement par des applaudissements enthousiastes⁸⁹».

Le cinéma chantant a eu sa grande étoile féminine en la personne de la chanteuse Ismênia Matheus (ou Mateos), qui était déjà connue avant de chanter dans les films. Elle a participé à la plupart des opérettes à succès et était considérée comme une diva par le public. Selon Paulo Emílio, « sa biographie ressemblait à celle de beaucoup d'actrices de l'époque : née à l'étranger, enfance dans les milieux théâtraux, pérégrinations à travers l'Amérique du Sud, la rencontre de l'amour à Rio...⁹⁰».

Du côté masculin, nous pouvons citer Benjamin de Oliveira, Cândido das Neves et Eduardo das Neves, trois grands artistes noirs d'origine populaire. Le premier était un artiste de cirque où il pouvait présenter autant ses versions des tragédies de Shakespeare que des pantomimes comme *Os guaranis* qui fut adapté du roman brésilien *O guarani*, de José de Alencar, et qu'Alberto Leal, l'un des principaux photographes de l'époque (le photographe à cet époque était normalement ce que nous considérons aujourd'hui comme le réalisateur), a transformé en film. Il était aussi l'auteur des opérettes *Vingança operária* (« Vengeance ouvrière »), *Greve num convento* (Grève dans un couvent), *Ilha das maravilhas* (« Îles aux merveilles ») et *Colar perdido* (« Collier perdu ») ainsi que du drame lyrique *Os pecadores* (« Les pécheurs »).

Eduardo das Neves, un ex-pompier licencié pour avoir fréquenté des soirées bohèmes en uniforme⁹¹, fut auparavant un clown, poète, guitariste et célèbre compositeur populaire. Connu comme le « diamant noir », il est l'auteur de quelques livres de poésie et de quelques chansons à

⁸⁸ RAMOS, Fernão et MIRANDA, Luiz Felipe (orgs). Op. cit. p. 241.

⁸⁹ Gazeta de Notícias. 19/04/1911. Apud ARAÚJO, Vicente de Paula. Op. cit. p. 363.

⁹⁰ GOMES, Paulo Emílio. *Cinema : trajetória no subdesenvolvimento*. Op. cit. p. 33-4

⁹¹ Soirée bohèmes ici signifie fréquenter le milieu populaire de la samba, encore très marginalisée à l'époque comme, du reste, presque toute la culture populaire, notamment celle d'origine afro-brésilienne.

succès. Il est considéré comme l'un des pionniers de l'industrie phonographique, ayant enregistré plusieurs disques. On lui attribue aussi la composition d'une revue théâtrale, *Costumes de Friburgo* (« Les habitudes Friburgo »). Il est le père de Candido das Neves, compositeur, chanteur et guitariste. Excellent compositeur, malheureusement pour lui quelques-unes de ses chansons ne furent enregistrées qu'après sa mort. Les trois ont joués dans plusieurs films « cantantes »⁹².

L'importation, la production et la diffusion de films comiques, comme nous avons commencé à l'examiner ci-dessus, n'a jamais fléchi pendant la période de succès des films « cantantes » et ont suivi un parcours presque simultané. Dans les programmes des cinémas, la mention comique entre parenthèses était de plus en plus fréquente parallèlement à l'augmentation de la production de ces films. Dans le programme spécial du Teatro Lírico du 15 novembre 1905, en hommage à l'anniversaire de la proclamation de la République brésilienne, nous lisons le titre du film *Amores contrariados* (« Amours contrariés ») suivi de la mention « comique ». Araújo cite encore deux films portant les mentions « comiques » qui furent projetés au théâtre *São Pedro : Os ladrões noturnos* (« Les voleurs nocturnes ») et *Viajeiro importuno* (« Voyageur inopportun »). Dans le programme du Lírico du 28 septembre 1907, des 17 films présentés 9 portent la mention « comique », ce qui démontre la croissance et l'importance que ces films commençaient à avoir.

En 1908, arrive sur les écrans celle qui est considérée comme la première comédie brésilienne de fiction. *Nhô Anastácio chegou de viagem* (« Nhô Anastácio est rentré de voyage »), réalisé par Júlio Ferrez, raconte en presque 15 minutes les aventures d'un simplet à Rio, de ses visites des principaux monuments aux complications de son aventure amoureuse avec une chanteuse en raison de l'arrivée de sa femme. Après beaucoup de courses et poursuites survient le *happy end*, comme c'est la règle dans la plupart des comédies jusqu'à aujourd'hui et comme l'exigeait peut-être la morale de l'époque. Selon Figueiredo Pimentel, un journaliste connu de l'époque, il s'agissait d'un film « très intéressant : [avec] des scènes d'un simplet récemment arrivé dans cette Capital (sic). Très bien réalisé, et très curieux. C'est la première fois que l'on fait chez nous des films de ce genre⁹³ ». Avec ce film, que Sérgio Augusto considère comme le précurseur des *chanchadas*⁹⁴, la comédie entrait dans l'ordre du jour des producteurs brésiliens et autant son style que l'utilisation du simplet deviendraient une constante par la suite. Le film était parfois projeté comme un film parlant, avec l'acteur récitant ses dialogues derrière la toile.

Le chemin ouvert par *Nho Anastácio* fut suivi par des comédies comme *Os capadócios da Cidade Nova* (qui pourrait être traduit librement par « Les malandrins de Ville Nouvelle », 1908), mais qui

⁹² Pour plus de détails, lire RAMOS, Fernão et MIRANDA, Luiz Felipe (orgs). Op. cit. p. 403.

⁹³ *Gazeta de Notícias*, Rio, 20/06/1908. Apud ARAÚJO, Vicente de Paula. Op. cit. p. 250.

⁹⁴ AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro...* Op.cit. p. 85.

apparaît dans les bases de données de la cinémathèque brésilienne comme *Os capadócios da rua Nova*. Comme il s'agit d'un film présentant quelques numéros musicaux sur les « types » les plus populaires de Rio, nous pensons que le premier titre est correct puisqu'il s'agit du nom du quartier du centre de la ville où la samba carioca est censée être née. Il y a eu aussi *O comprador de ratos* (« L'acheteur de rats », 1908) une comédie de mœurs de l'époque qui raconte de façon très critique « un épisode survenu durant la période précédant la ré-urbanisation de la ville [Rio de Janeiro], quand la Santé Publique, afin de combattre la peste bubonique, achetait des rats, vivants ou morts...⁹⁵ ».

Des dizaines d'autres comédies très critiques ont fait surface pendant cette période. Parmi ces dernières, nous pouvons souligner *Pega na Chaleira* (« Les flagorneurs », 1909), *Zé Bolas e o famoso télégramme numéro 9* (« Zé Bolas et le fameux télégramme numéro 9 », 1909). La première est une critique des événements et des hommes politiques de l'époque, notamment de ceux qui se soumettent de façon servile et presque humiliante à d'autres hommes politiques, comme le suggère le titre qui signifie adulateur. La seconde comédie est une satire d'un conflit quasi diplomatique entre le Brésil et l'Argentine en raison d'une mauvaise et peut-être tendancieuse traduction faite par le Ministre des Affaires Étrangères argentin, Estanislau Zeballos, d'un télégramme envoyé par son homologue et presque ennemi brésilien, Rio Branco. La satire du film commence déjà par le titre qui fait un jeu de mots avec le nom du ministre argentin où Zé, diminutif de José, peut aussi être perçu comme un synonyme de niais au Brésil, de personne sans importance.

Ces premières comédies, qui peuvent être classées « parmi les premiers posés [fictions] qui ont profité de l'essor du cinéma *carioca* et anticipent l'une des marques de la ville, en décrivant avec humour et sarcasme ses aspects plus sensibles et polémiques⁹⁶ », avaient de plus en plus recours aux numéros musicaux, c'est le cas de *Quebradeira* (« Casserie »), « important film national, comique et très caractéristique, (...) véritablement étonnant⁹⁷ ». Ces films cherchaient, à l'évidence, un dialogue avec les « cantantes », gage assuré de succès.

Le genre comique avait un tel succès au Brésil que l'on considérait Max Linder, le comique le plus connu et admiré du public, comme brésilien. Ainsi, il semblait naturel que les producteurs essayassent d'associer le comique et le « cantante », deux genres à succès. C'est ainsi qu'apparaît ce qui deviendrait le « film-revue », dont le premier fut très probablement *Sô Lotero e Sia Ofrásia com seus produtos na exposiçao* (« M'sieur Lotero et M'dme Ofrásia avec ses produits à l'exposition », 1908), une adaptation de la revue théâtrale *O Maxixe*, de Dom Xiquote (de son vrai nom Bastos

⁹⁵ ARAÚJO, Vicente de Paula. Op. cit. p. 250.

⁹⁶ MOURA, Roberto. « A Bela Época (Primórdios – 1912) ». In RAMOS, Fernão (org). Op. cit. p. 41.

⁹⁷ Idem. p. 274.

Tigre, un compositeur de revues théâtrales) et João Phoca (de son vrai nom Batista Coelho, journaliste, poète et compositeur).

Le « film-revue » était inspiré par le théâtre de revue qui a eu un très grand succès au Brésil de la seconde moitié du XIXe siècle à la première moitié du XXe siècle. Selon Roberto Ruiz, les revues avaient « comme objectif presque constant l'élimination du quatrième mur et l'établissement d'une interaction complice avec le public, identifié et incorporé à l'action, dans une évidente intégration dans ses vertus et défauts ». Il soutient que le genre a des origines dans le théâtre d'Aristophane et provenait, « en ligne directe, des atellanes, des mimos, des sotties et entremets des bouffons et goliards médiévaux, des singeries et de la *Commedia dell'Arte*, en arrivant jusqu'à nous par le cirque et les *autos*⁹⁸ *vicentinos*^{99 100}».

Apportée en France par les italiens de la *Commedia dell'Arte* au début du XVIIIe siècle, le théâtre de revue arriva au Brésil *via* les Portugais. Les « revues », comme on les appelait, étaient des spectacles très populaires - objet constant de la violence d'une critique arrogante et puritaine prête à dénigrer et à rejeter tout ce qui plaisait, se destinait ou tout simplement avait un lien avec les classes subalternes. Les revues, très proches du vaudeville et des opérettes, servaient à passer en revue, de façon ironique, burlesque et critique, les événements les plus marquants de la vie sociale et politique de la société *carioca* et brésilienne survenus au cours de l'année. Elles apparaissaient normalement vers la fin de l'année, d'où leur nom de revues de fin d'année.

A travers un humour picaresque et de compréhension facile par le public, avec des numéros musicaux présentant des chansons malicieuses et volontairement ambiguës, les revues faisaient un portrait sociopolitique de la vie à Rio, en décrivant et critiquant les coutumes, les problèmes et les habitudes du peuple, notamment de ses hommes politiques qui étaient aussi, la ville étant alors la capitale, les représentants du pays. Sans aucune prétention intellectuelle, ces spectacles avaient un immense succès auprès du public car, comme l'a si bien défini l'écrivain brésilien Salvyano Cavalcanti, « dire les choses, exprimer les sentiments, commenter la réalité quotidienne avec un accompagnement musical a souvent constitué une manière agréable de rendre efficaces les messages. Lorsqu'au chant s'ajoute le mouvement corporel, le message atteint sa plénitude au

⁹⁸ Les *autos* étaient « des compositions allégoriques ou satiriques à la mode dans le XVe et le XVIe siècles, de caractère mystique, pédagogique ou moral, qui représentent et développent les genres du théâtre médiéval européen». In : HOUAISS Antonio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss de língua portuguesa*. Rio de Janeiro : Objetiva, 2001.

⁹⁹ De Gil Vicente, prêtre et dramaturge portugais né en 1470 et mort en 1537. Il est souvent considéré comme le père du théâtre moderne portugais, ayant eu à travers ses écrits une énorme influence sur la culture populaire de son pays.

¹⁰⁰ RUIZ, Roberto. Préface. In : VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista brasileiro : dramaturgia e convenções*. Campinas, São Paulo : Pontes, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991. p. 11.

moment où il est délivré à son récepteur¹⁰¹».

A une période où le théâtre brésilien parlait encore la langue des colonisateurs, la revue théâtrale fut la première à avoir apporté sur les scènes une culture et une langue plus brésiliennes, proche de celle parlée par le peuple¹⁰², ce qui fait d'elle le premier théâtre brésilien et populaire¹⁰³. En outre, les revues servaient aussi de vitrine pour les chansons des grands compositeurs populaires de l'époque, normalement d'origine modeste et, partant, très marginalisés. En facilitant la diffusion de leur musique, ces spectacles apportaient aux compositeurs une certaine reconnaissance et ouvraient les portes à une possible, mais souvent pas évidente, ascension sociale, ce qui, en soi, devait déjà constituer une grande raison pour admirer ces revues théâtrales.

Comme les *chanchadas* quelques années plus tard, les revues théâtrales ont su adapter aux réalités brésiliennes les conventions, règles et formules d'un genre importé pour rapidement le transformer en une forme de théâtre authentiquement national et nationaliste, au point d'être fréquemment très « intolérant envers le Portugais, qu'effrayaient nos prétentions de nation indépendante, et avec le bourgeois ascendant, qui ne cachait pas ses aspirations aristocratiques. L'intrigue avait un ton démolisseur envers les institutions gouvernementales, principalement la police, le fonctionnariat et la presse, qui prenaient l'identité de personnages parodiques...¹⁰⁴». Ces pièces ne brillaient pas par leurs propriétés intellectuelles, mais, comme nous venons de le constater, elles étaient loin de la supposée aliénation dont on les accusait souvent. De surcroît, elles arrivaient à dialoguer avec leur public et faisaient passer leurs messages.

En avril 1910, la William & Cia. sort sur les écrans brésiliens le film-revue *Paz e amor* (« Paix et amour »). L'œuvre, qui a immédiatement connu le plus grand succès de la belle époque du cinéma brésilien, la première à avoir dépassé le millier de représentations seulement à Rio, est une parodie critique de la vie politique, sociale et culturelle de Rio. Écrite par le journaliste et écrivain José do Patrocínio Filho, filmée par Alberto Botelho et réalisée par Alberto Moreira et par le comédien Leonardo, *Paz e amor*, dont le titre fut inspiré par un discours du président Nilo Peçanha et sa promesse de faire un gouvernement de paix et d'amour, raconte en cinq parties la visite du colonel Tibúrcio da Anunciação, un personnage très connu du magazine hebdomadaire *Careta*, au royaume du roi Olin I - anagramme de Nilo, le président brésilien.

De journalistes de presse très connus, – la presse est ici représentée comme un personnage qui parle beaucoup pour ne rien dire ou dit des médisances et est souvent en quête d'argent -, en passant par

¹⁰¹ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado ! : vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1991. p. 6.

¹⁰² Les classes populaires et subalternes.

¹⁰³ Populaire prend ici le sens quantitatif et de chose faite pour le peuple et non par le peuple.

¹⁰⁴ MOURA, Roberto. « A Bela Época (Primórdios – 1912) ». In : RAMOS, Fernão. Op. cit. p. 38.

les candidats à l'élection présidentielle de 1910 – Rui Barbosa et le maréchal Hermes da Fonseca, le vainqueur – et la présidence, incarnée par le personnage Présidence, rien ni personne n'échappaient au regard de la critique de coutumes réalisée avec plein de bonne humeur dans le film.

Le genre « film-revue » ayant rencontré un large succès, il semblait naturel que ces films se transformassent en un quasi sous genre de films chantants. D'autres productions furent réalisées dans la foulée, essayant de reproduire la même ligne de critique politique de *Paz e Amor* ; les seules valant la peine d'être citées sont *Le Chantecler* (1910) ; *O cometa* (« Le comète », 1910), de Julio Ferrez ; *O Rio por um óculo* (« Rio à travers un monocle », 1910), de O. Pontes e Avil; et *O Cordão* (1911), de Julio Ferrez, un film-revue portant entièrement sur le carnaval. Réalisée par le même duo de *Paz e amor*, Alberto Botelho et Alberto Moreira, qui cette fois-ci était aussi l'auteur de l'argument, le film a eu un grand succès sans, toutefois, égaler la réussite du précédent. Selon le journal *Gazeta de Notícias*,

« Le Chantecler [qui n'était autre que le sénateur Pinheiro Machado, un homme politique important et très influent de son temps] a un prologue très beau, richement orchestré, où l'on peut voir le Chantecler, (...), qui raconte à sa cour ses faits glorieux et reçoit en visite Tibúrcio da Anunciação, (...), qui, connaissant sa réputation, vient lui demander une recommandation pour l'agriculteur principal du royaume. Chantecler lui donne une lettre de recommandation et Tibúrcio court toute la ville, en devenant le témoin du déroulement de plusieurs événements, jusqu'à ce que finalement il retrouve l'agriculteur principal qui ne peut le satisfaire, ayant dépensé tout l'argent ». [...] «... le film est parfaitement confectionné, les artistes l'ont admirablement représenté, et la musique [...] est simplement belle¹⁰⁵».

Tous ces films font partie d'un important moment historique de transition qui a changé à jamais le visage social, culturel et même architectural de la ville de Rio de Janeiro, alors capitale de la jeune République brésilienne, et même du pays vu comme un tout. Quelques années avant la première des films des frères Lumière, en mai 1888 plus précisément, le pays avait finalement et tardivement approuvé la libération des esclaves ; l'année suivante, aidés par les élites qui se sont senties trahies par la décision de l'empereur de libérer les esclaves sans les indemniser, les militaires brésiliens réalisaient leur premier coup d'État et proclamaient la création de la République brésilienne en obligeant l'empereur à quitter le pays au milieu de la nuit. Le Brésil, comme l'exprime si bien une phrase connue de l'époque, a dormi comme un Empire et s'est réveillé comme une République. Situation que l'homme politique João Maurício Wanderley, le baron de Cotegipe, avait vaticiné quand, lors de la signature de la *Lei Aurea* qui a décrété la libération des esclaves, il avait affirmé que la princesse Isabel, fille et successeur de l'empereur, avait libéré une race, mais perdu le trône,

¹⁰⁵ ARAÚJO, Vicente de Paula. Op. cit. p. 347-8

car il savait qu'en libérant les esclaves sans indemnisation des propriétaires, l'empire perdait le soutien politique des classes dominantes, leur principal pilier de maintien au pouvoir.

Un peu avant la libération des esclaves, en essayant d'anticiper les problèmes de main d'œuvre en résultant, le Brésil décida d'entamer un processus d'immigration dirigée. Croyant aux théories racistes alors en vogue en Europe – dont le Français José Arthur de Gobineau, qui vivait au Brésil et était un ami proche de l'empereur, était l'un des principaux mentors et propagateurs -, qui considéraient les Noirs comme des êtres inférieurs et le métissage comme un cancer directement responsable de l'état de sous-développement du pays, les autorités décidèrent de mettre en pratique les principes de l'eugénisme, sorte de darwinisme racial qui affirmait que grâce au métissage les races inférieures, comme les Noirs, tendraient à disparaître. Les autorités du pays ouvrirent ainsi ses portes à l'immigrant de type aryen, en imaginant qu'elles pourraient résoudre le problème du métissage avec l'élimination du maillon considéré faible dans un délai de maximum cent ans. C'est pour des raisons racistes que les premiers immigrants arrivent au Brésil, outre les Suisses et les Allemands arrivés au début du XIXe siècle. A part les Chinois, arrivés en 1808, les asiatiques ne seraient autorisés à immigrer qu'au début du XXe siècle.

Avec l'arrivée des immigrants, destinés en grande partie à l'agriculture, les Noirs, davantage marginalisés, essayèrent de trouver un travail dans les grandes villes, notamment dans la capitale du pays. Cette nouvelle forme d'exclusion sociale était tellement déprimante et triste que certains Noirs regrettaient leur libération. Sans travail et sans argent, dans une ville en crise de logement, ils étaient obligés de vivre dans de grands « sobrados » (sorte d'anciennes villas brésiliennes) appelés « cabeças de porco » (têtes de porc), des habitations pauvres, ancêtres des favelas, où, invariablement, chaque famille occupait l'une des chambres. Le plus connu abritait presque quatre mille personnes et fut détruit en 1893. Les autres, situés en grande partie dans le centre de la ville, furent détruits au début du XXe siècle pendant les réformes urbaines organisées par le maire Pereira Passos en 1903 dont l'objectif, en réalité, était « d'hygiéniser » la ville de Rio en lui donnant l'allure d'une ville européenne.

On raconte que c'est avec le bois obtenu lors de la destruction de ces maisons – très probablement le principal objectif d'une réforme qui dissimulait à peine l'envie d'éloigner les classes subalternes du centre de la ville - que les Noirs auraient bâti leurs premières maisons dans les « morros » (collines), qui quelques décennies plus tard seraient appelés favelas¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Favela est le nom d'une plante. Au départ, *Morro da Favela* était le nom d'une favela formée au centre de Rio par les militaires qui avaient participé à la Guerre de Canudos, le massacre du leader messianique Antonio Conselheiro et ses milliers de disciples. Selon le *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, le nom favela était le nom d'une colline occupée par ces mêmes soldats pendant les combats et qui aurait ce nom parce que, très probablement, la plante, très fréquente dans la région, devrait y pousser abondamment.

C'est dans cette conjoncture de changements sociaux, de croissance démographique, de tentative de modernisation et de marginalisation des couches les moins favorisées que le cinéma commence à se répandre au Brésil. Ce nouvel art semblait voué, depuis le début, habitué qu'il était des fêtes foraines parisiennes, à être un divertissement pour les grands centres urbains. Dans ce cas, concernant le Brésil, il ne nous semble pas être un hasard s'il s'est fait connaître en premier à Rio qui « au tournant du siècle, avec presque un million d'habitants, (...), était le centre vital du pays. Principal siège industriel, commercial et bancaire, principal centre producteur et consommateur de culture, (...) la meilleure expression et l'avant-garde du moment de transition par lequel passait la société brésilienne¹⁰⁷ ».

Mais la fréquentation de cinéma au Brésil fut, au début, plutôt l'apanage des classes aisées, ce qui explique le succès des films chantants avec ses airs d'opéras et d'opérettes. Avant d'être un divertissement, il fut d'abord une source de travail pour les Noirs - qui travaillaient normalement comme musiciens dans les groupes qui jouaient avant, pendant et après les séances – et pour les classes subalternes en général. Toutefois, plus il se développait et se popularisait, dans le sens quantitatif, plus il se rapprochait des classes populaires et plus il était critiqué – souvent en tant que film, jamais en tant qu'art - par les élites intellectuelles.

Malgré l'immense marginalisation des Noirs et de la culture populaire, qui leur était directement associée, le cinéma brésilien a essayé de creuser sa voie au milieu des cinémas des autres pays, plus développés économiquement et technologiquement, en cherchant une identité possible, quelque chose qui pourrait définir l'authenticité nationale, dans la représentation de l'univers populaire. Une authenticité recherchée plutôt dans le contenu que dans la forme. Si les films chantants ont commencé avec la diffusion des airs de la musique lyrique, ils n'ont pas tardé à prendre la direction de l'univers de la culture populaire brésilienne.

Comme les classes populaires, marginalisées, n'avaient pas beaucoup d'instruction, cette représentation de leur univers venait du dehors, mais comptait beaucoup d'acteurs venus des milieux populaires. Et le terme acteur ici peut être employé dans un sens large, étant donné que non seulement les comédiens, mais aussi les compositeurs et quelques techniciens venaient d'un milieu populaire. Ce qui émerveillait les responsables de la production et de la diffusion de ces films, « c'était la fascination du quotidien populaire des rues, quelquefois vu du dehors par des auteurs appartenant aux couches supérieures, qui inspira la revue [théâtrale] et le film-revue. Plusieurs de ses héros sortent de la dramatisation des types caractéristiques des rues, lesquels, mis en scène avec leur langage souvent recréé par le savoir des nouveaux événements, affrontent les mythes du

¹⁰⁷ MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro : Funarte, 1983. Apud : MOURA, Roberto. « A Bela Época (Primórdios – 1912) ». In : RAMOS, Fernão (org). Op. cit. p. 13

progrès et de la nationalité¹⁰⁸». Le quotidien populaire commençait à séduire les producteurs qui le voyaient comme un différentiel possible pour un cinéma authentiquement brésilien.

Toutefois, malgré l'immense succès de *Paz e Amor* et des autres films chantants ou comiques qui ont tellement séduit le peuple brésilien et le *carioca* en particulier, un peuple qui, à l'instar de la majorité du peuple brésilien, est passionné de musique et de rythmes, la production de ces films, qui ont permis au film brésilien d'être hégémonique sur le marché intérieur, déclinent. En 1911 fut produite *A dançarina descalça* (« La danseuse aux pieds nus »), d'Antonio Quintiliano, la dernière opérette réalisée. L'immense majorité de ceux qui travaillaient dans le cinéma vont désertier le métier pour faire autre chose.

Les limites définies par les objectifs de cette recherche ne nous permettent pas d'enquêter sur les causes de ce déclin soudain, mais nous pouvons donner quelques explications possibles avancées par quelques spécialistes du sujet. La plus courante, de caractère protectionniste, en attribue la principale responsabilité à la création de la *Companhia Cinematográfica Brasileira* (CCB). Francisco Serrador, à qui l'on attribue la paternité des films chantants, s'associe au capital international pour fonder un véritable trust cinématographique. En achetant les principales salles de cinéma du pays et en gardant une mainmise sur la distribution, il allait restructurer le marché cinématographique et le tourner entièrement vers le cinéma étranger.

Selon Vicente de Paula Araújo, la responsabilité revient au manque de moyens. Le cinéma national n'arrivait pas à accompagner le processus d'industrialisation par lequel passait le cinéma mondial. C'était l'époque des grandes productions en long-métrage, mais aussi du *star system*. Le public voulait assister aux films dans lesquels ils pouvaient retrouver ses idoles. C'est le temps de Max Linder, Charles Chaplin, Asta Nielsen, entre autres¹⁰⁹.

Une troisième possibilité, qui s'associe indirectement à la première, sans toutefois attribuer la faute de la chute du cinéma brésilien au seul cinéma étranger, passe par le cosmopolitisme des élites. La bourgeoisie brésilienne ne s'est jamais vraiment intéressée au cinéma, en le considérant comme un simple divertissement. Rappelons ici que la culture populaire, avec l'avènement du film-chantant et notamment du film-revue, devient l'objet principal de ces films. Une culture populaire faite par le peuple et qui montrait le peuple comme il était, avec ses particularités linguistiques, sa façon de vivre et de concevoir le monde. La représentation de ce monde-là, le fait de montrer un pays que l'on voulait cacher, de montrer une culture autre que celle légitimée par le bon goût occidental, n'était pas du goût des aristocraties intellectuelles et ploutocrates. En fondant la CCB, l'élite allait pouvoir choisir les films à distribuer.

¹⁰⁸ MOURA, Roberto. "A Bela Época (primórdios – 1912)". In : RAMOS, Fernão (org). Op. cit. p. 38.

¹⁰⁹ ARAÚJO, Vicente de Paula. Op. cit. p. 368.

Par conséquent, il ne nous semble pas être un simple hasard si l'arrivée de la bourgeoisie au cinéma coïncide avec la fin d'un cinéma qui devenait « dangereusement » populaire dans tous les sens du terme et avec l'essor du cinéma américain, car, comme l'affirme Roberto Moura, « La bourgeoisie carioca, en se reconnaissant comme classe transformatrice à l'intérieur des nouveaux modèles des pays centraux vénérés, se rapproche attentive et amusée des intrigues et personnages du cinéma américain, qui commencent à avoir un rôle civilisateur et idéologique considérable ¹¹⁰». Cette source d'admiration pour le cinéma américain ne se tarira jamais, avec des moments d'amour plus ou moins prononcés.

Les années 1920 ont vu l'apparition des premiers magazines brésiliens de cinéma, notamment de *Cinearte*, copie du magazine américaine *Photoplay*, qui ont commencé une campagne en faveur du cinéma brésilien, sans que l'exaltation pour le cinéma américain se réduise. *Cinearte*, malgré la défense du cinéma brésilien, survivait grâce aux annonces des grandes entreprises liées au cinéma étranger et avait des positions presque racistes concernant la représentation des classes subalternes et leurs cultures. Le magazine défendait pour le cinéma brésilien un esthétisme américain de valorisation aseptique du beau et du luxe qui interdisait aux films brésiliens la représentation des pauvres et des Noirs, afin que l'on ne pense pas que le pays était encore un pays de Noirs, dévoilant ainsi la triste et cruelle permanence de l'héritage raciste de la fin du XIXe siècle. Pour les rédacteurs de *Cinearte*, la revue de cinéma principale et la plus influente de l'époque ayant eu, malgré son discours quasiment civilisateur, une large influence sur l'esthétique du cinéma des années 1930, le cinéma devait enseigner le fatalisme aux misérables et leur apprendre, ce qu'ils n'ignoraient pas, à respecter les maîtres de la société car :

« un cinéma qui enseigne au faible à ne pas respecter le fort, au serf à ne pas respecter le patron, qui montre des visages sales, des barbes abondantes, des apparences sans aucune hygiène, des sordidités et un réalisme poussé à l'extrême, n'est pas du cinéma. Imaginez-vous un couple de jeunes qui vont voir un film nord-américain moyen. Ils y voient un jeune au visage propre, bien rasé, les cheveux peignés, agile, bon chevalier. Et la belle jeune fille, bien faite, au visage affable, avec des cheveux modernes, une apparence entièrement photogénique. Ensuite, il y a le comique et le vilain qui sont aussi hygiéniques et distingués. Et encore une ferme moderne, photogénique, *les subordonnés se soumettant aux supérieurs avec joie et satisfaction*, et un rythme qui est celui de la vie d'aujourd'hui, agile, léger, moderne... Le petit couple qui voit le film commentera qu'il a déjà vu cela vingt fois. Mais sur leurs cœurs qui rêvent, il ne tombera pas la pénombre d'une brutalité choquante, d'un visage sale, d'un aspect qui enlève tout ce que l'œuvre contient de poésie et d'enchantement. Cette jeunesse ne peut pas accepter cet art qui enseigne la révolte, le manque d'hygiène, la lutte et l'éternelle

¹¹⁰ MOURA, Roberto. « A Bela Época (Primórdios – 1912) ». In : RAMOS, Fernão (org). Op. cit. p. 47.

bagarre contre ceux qui possèdent le droit de commander¹¹¹». (c'est nous qui soulignons)

Malgré cette vision presque raciste et cet excès d'américanisme cinématographique, la revue a été infatigable dans sa lutte en faveur du cinéma brésilien et pour que le gouvernement adopte une politique protectionniste et facilite les importations de pellicules vierges permettant ainsi l'établissement d'une industrie cinématographique dans le pays. Dans les années 1930, la bataille du magazine pour un cinéma national et civilisateur a conduit Getúlio Vargas à adopter quelques lois protectionnistes et à créer l'INCE, l'Institut National du Cinéma Éducatif.

Après la révolution de 1930, *Cinearte*, qui semblait confiante dans les changements à venir, a publié un article sur les bénéfices d'un cinéma éducatif pour un pays comme le Brésil, comportant un grand nombre d'analphabètes, qui incite quasiment le gouvernement à agir. Selon l'article :

« Une grande partie des maux qui nous affligent dérive uniquement et exclusivement du nombre élevé d'analphabètes existant au Brésil, estimé à environ 80 pour cent. Dans une population d'environ 40 millions c'est évidemment trop. (...). Cette revue, de caractère exclusivement cinématographique, ne s'est jamais désintéressée du problème de l'instruction, lié, comme il l'est étroitement aujourd'hui, à la spécialité à laquelle nous nous consacrons et dont nous défendons les intérêts. (...). Nous voulons affirmer nos espoirs que la nouvelle masse de dirigeants, spécialement ceux qui doivent se préoccuper des problèmes de l'instruction, se décident à tourner leur regard vers le cinéma, en suivant l'exemple des nations plus développées qui ont résolu, par le biais de cet incomparable instrument auxiliaire de l'enseignement, le problème qui est au sommet chez nous – celui de l'éradication de l'analphabétisme¹¹²».

De tout ce qui était publié dans les magazines de cinéma, seulement 10 pour cent, voire 20 pour cent à certaines occasions spéciales, était dédié au cinéma brésilien. Le reste concernait le cinéma étranger, particulièrement le cinéma américain. De toute façon, avant les années 1950 et l'influence des idées nationalistes et anti-impérialistes du PCB, qui aura, comme nous allons le voir dans le chapitre sur le cinéma novo, une certaine emprise sur les intellectuels engagés et leur conception du cinéma, la critique brésilienne n'a jamais été vraiment éprise du cinéma brésilien. Et de cette attitude de mépris envers le cinéma brésilien n'échappaient pas les critiques d'un Paulo Emilio Sales Gomes ou d'un Alex Viany (qui n'a pas hésité à américaniser son nom Almiro Viviani Fialho), communistes tous les deux, qui deviendraient par la suite les grands hérauts d'un certain cinéma brésilien et une sorte de guide intellectuel pour les jeunes cinémanovistes.

¹¹¹ *Cinearte*. Rio de Janeiro, 18 junho 1930. Apud. MOURA, Roberto. « O cinema carioca (1912-1930) ». In : RAMOS, Fernão (org). Op. cit. p. 56-57.

¹¹² *Cinearte*, Rio de Janeiro, n 245, 5 nov 1930. p. 3.