1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

77 | 2015

Varia

Petit cinéma ancien

Paulo Emílio Sales Gomes

Traducteur : Sheila Maria dos Santos

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5056>

DOI : 10.4000/1895.5056

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2015

Pagination : 32-39

ISBN : 9782370290779

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Paulo Emílio Sales Gomes, « Petit cinéma ancien », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 77 | 2015, mis en ligne le 01 décembre 2018, consulté le 04 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5056> ; DOI : 10.4000/1895.5056

Sales Gomes avec Eric von Stroheim lors de la première rétrospective de son œuvre au Festival international de São Paulo en 1954.

Petit cinéma ancien¹

par Paulo Emílio Sales Gomes

Le Brésil s'intéresse peu à son propre passé. Cette saine attitude exprime l'envie d'échapper à une histoire de retard et de misère. La négligence envers le passé explique non seulement l'abandon où se trouvent les archives nationales mais aussi l'impossibilité de créer une cinémathèque. Cette situation rend difficile le travail de l'historien, surtout celui qui se consacre à des causes sans importance. Tel est le cas du cinéma brésilien.

Il y a dix ans, très peu de personnes s'intéressaient au passé de notre cinéma. À l'étranger, Georges Sadoul était le seul à le faire, ce qui n'a rien d'étonnant car l'historien français cherchait à connaître l'histoire du cinéma de *tous* les pays. Aujourd'hui le groupe de ceux qui ressentent le besoin de connaître ce que fut notre cinéma s'élargit. Les recherches obéissent aux normes qui prévalent dans n'importe quelle branche de la connaissance : il s'agit d'aborder de manière critique le passé brésilien avec l'intention d'être utile au présent et au futur mais, en même temps, s'en imprégner, entrer en sympathie avec lui. Écrire sur le cinéma brésilien n'est plus une tâche pionnière : on trouve déjà au Brésil un certain public familiarisé avec quelques dizaines de noms de cinéastes, ainsi que de titres de films. Il est évident que l'énumération qu'on pourrait en faire n'aurait aucun pouvoir d'évocation sur un lecteur étranger.

L'apparition du cinéma en Europe occidentale et en Amérique du Nord à la fin des années 1890 fut le signe que la première révolution industrielle était sur le point de toucher au domaine du divertissement. Ce fruit de l'accélération du progrès technique et scientifique trouva un Brésil en stagnation et dans le sous-développement, se traînant en raison de l'héritage d'un système économique esclavagiste et d'un régime politique monarchique qui ne furent abolis respectivement qu'en 1888 et 1889. L'incroyable retard du Brésil, pendant la seconde moitié du siècle dernier et le début de ce siècle, est une toile de fond sans laquelle toute manifestation de la vie nationale devient incompréhensible, y compris sa plus fine littérature et encore plus son grossier cinéma.

La nouveauté cinématographique arriva tôt au Brésil, en dépit de la peur des voyageurs étrangers pour la fièvre jaune qui les y attendait chaque été. Les appareils de projection exposés aux publics européen et américain pendant l'hiver 1895-1896 arrivèrent à Rio de Janeiro en hiver 1896, ce qui était plus prudent. L'année suivante, la nouveauté fut présentée à plusieurs reprises dans les centres de divertissements de la capitale, ainsi que dans d'autres villes. En 1898, eurent lieu les premiers tournages au Brésil.

Toutefois pendant dix ans le cinéma n'évolua pas : ni projections de films étrangers, ni production locale. L'explication était toujours la même : le retard du pays. Dans ce cas, ce qui empêchait le

1. Publié la première fois dans la revue *Aut-Aut* (Milan) en 1969.

Le réalisateur Lima Barreto avec Georges Sadoul (São Paulo, 1956).

développement du cinéma à Rio, pour ne pas parler du reste du territoire national encore plus archaïque, était l'absence d'énergie électrique. Dans les quelques endroits de la capitale de la République qui disposaient de cette commodité, la moindre pluie ou un vent un peu trop fort interrompait l'alimentation électrique, ce qui arrive encore aujourd'hui dans quelques régions relativement prospères – car elles ont de l'électricité – à l'intérieur du pays. L'électricité produite de manière industrielle n'arrive à Rio qu'en 1907, au moment où le commerce cinématographique s'amplifie. L'ouverture de plusieurs salles de cinéma à Rio puis à São Paulo, stimula l'importation de films étrangers, suivie par le développement d'une production cinématographique brésilienne. Un grand nombre de courts métrages d'actualités ouvrirent le chemin à la production de films de fiction de plus en plus longs.

Le cadre technique, artistique et commercial du cinéma était constitué d'étrangers, surtout italiens, dont le flux d'immigration a été assez important à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles. En ce qui concerne la technique, l'incapacité des Brésiliens est devenue une tradition. Cette situation affligeante venait d'un temps pas si éloigné où le travail manuel, lorsqu'il était simple, était réservé à l'esclave et lorsqu'il était plus complexe, devenait le travail d'un étranger. De telles activités étaient considérées

comme indignes d'une personne bien née, c'est-à-dire, de n'importe quel Brésilien de la génération suivante qui avait la peau un peu plus blanche. Le cinéma était considéré comme une activité complexe, c'est pourquoi tout ce qui concernait à sa réalisation, à savoir, le filmage, le laboratoire ou tout simplement la projection, était exclusivement l'apanage d'étrangers. Ce n'est que plus tard que quelques Brésiliens, émanant de la récente profession de photographe de presse, apprirent à manipuler une caméra. Sur le terrain artistique, les metteurs en scène et les interprètes venaient de groupes dramatiques en tournée en Amérique du Sud ou bien de groupes étrangers installés au Brésil. Une certaine tradition dramatique brésilienne, autrefois brillante, avait disparu par soumission à l'une des lois du sous-développement : celle des décadences prématurées. Les directeurs et interprètes brésiliens n'évolurent en nombre que lorsque le cinéma se fut imprégné des genres théâtraux légers, des revues et des opérettes. Quant à ceux qui ont traité le cinéma en tant que *business*, ils n'appartenaient pas au monde commercial établi, dominé par les Portugais. Ils étaient surtout italiens, souvent des aventuriers dont les vies pittoresques n'étaient pas alourdies par le poids de la respectabilité. Ces hommes d'affaires ingénieux étaient, en même temps, des producteurs et des propriétaires de salles de cinéma, ce qui a contribué à un développement harmonieux du cinéma brésilien, au moins pendant quelques années.

Entre 1908 et 1911, Rio a connu l'âge d'or du cinéma brésilien, classification valide par rapport aux nébuleuses décennies qui suivront. Les genres dramatiques et comiques en vogue étaient assez variés. D'abord ont prédominé les films basés sur des histoires de crimes, crapuleux ou passionnels, qui peuplaient l'imaginaire populaire. À la fin de ce cycle le public était surtout attiré par l'adaptation au cinéma du genre des revues avec des thèmes d'actualité. Les artistes se mettaient derrière l'écran pour lire ou chanter les textes en cherchant à correspondre aux images muettes projetées. On a également produit de nombreux mélodrames ainsi que des films critiques sur les mœurs urbaines. Cet âge d'or ne pouvait durer car son éclosion coïncidait avec la transformation du cinéma artisanal en importante industrie dans les pays développés. En échange du café, le Brésil importait même des cure-dents, ce qui explique qu'on importât des divertissements en provenance des grands centres d'Europe et d'Amérique du Nord. Après quelques mois le cinéma national s'éclipsa et le marché cinématographique brésilien, en cours de développement, se trouva entièrement sous la dépendance des films étrangers. Entièrement marginalisé et presque ignoré du public, même si un cinéma brésilien malingre subsistait.

Du grand nombre de personnes actives jusqu'en 1911, seuls les opérateurs ont persévéré. À côté des courts métrages d'actualité, qui assuraient leur subsistance, ces pionniers obstinés se risquaient à l'occasion à réaliser un film dramatique. Pendant les dix années qui suivirent 1912 ont été réalisés une demi-douzaine seulement de films de fiction, dont certains ne duraient pas plus d'une heure. Les nouveaux professionnels, techniciens, artistes ou metteurs en scène, étaient encore des étrangers, surtout des Italiens, même si l'on voit apparaître quelques professionnels brésiliens à Rio, ainsi qu'à São Paulo – une ville déjà importante où se développait une activité cinématographique parallèle à celle de la capitale de la République. Parallèle également au sens où ils ne se voyaient pas et s'ignoraient complètement. En ce temps-là, les films basés sur des chefs-d'œuvre de la littérature brésilienne, surtout de la période romantique, occupaient une place privilégiée. Il faut, d'ailleurs, remarquer le comique involontaire des sujets prenant pour prétexte la participation purement symbolique du Brésil à la Première Guerre mondiale. Le langage de ce cinéma marginalisé n'a cessé d'être extrêmement

primitif. Le film brésilien se débilitait à cause d'une structure dramatique compartimentée de manière rigide où la définition des caractères et des situations ainsi que le développement de l'intrigue dépendaient entièrement de cartons explicatifs. Cette médiocre situation dura jusqu'au début des années 1920. Après quoi l'on commence à percevoir des marques de vitalité. En cette époque, la plupart des professionnels sont brésiliens, même si les seuls techniciens compétents sont encore italiens.

Vers les années 1925, la moyenne de la production annuelle doubla et l'on constata un progrès également pour ce qui touche à la qualité du produit. En plus de Rio et São Paulo, les capitales de Pernambuco, de Rio Grande do Sul et de Minas Gerais produisaient aussi des films. On vit dans la capitale de Minas Gerais des personnalités et des mouvements importants même dans la campagne. Peu à peu ces groupes établirent des contacts à travers les journalistes de Rio et de São Paulo qui s'intéressaient de façon militante à nos films, en dessinant, ainsi, pour la première fois, une conscience cinématographique nationale. Seuls quelques réalisateurs arrivèrent à travailler régulièrement. On constate une progression organique à chaque film, ainsi que la parution d'œuvres qui attestent d'une incontestable maîtrise du langage et de l'expression stylistique. Vers 1930 naissent les classiques du cinéma muet brésilien et l'on observe une incursion conséquente dans l'avant-garde plus ou moins hermétique. Cependant, lorsque notre cinéma muet atteint cette relative plénitude², le film parlant était déjà victorieux partout.

L'histoire du cinéma parlant brésilien suit un long et difficile recommencement. Entre 1930 et 1940, la production se limite pratiquement à Rio où l'on crée des studios à peu près bien équipés. Certaines lois paternalistes de soutien assurent la survie des « terribles » journaux cinématographiques puis obligent les salles à réserver un petit pourcentage pour la projection de films brésiliens. Certains commerçants du cinéma importé se proposèrent alors de produire des films afin d'être les seuls bénéficiaires de ces lois d'aide. C'est pourquoi l'on voit, pour la première fois depuis 1911, une certaine solidarité d'intérêts entre le commerce d'exploitation et la production nationale. Le résultat le plus évident fut la prolifération d'un genre de films – la comédie populaire, vulgaire et fréquemment musicale – qui affligea plus d'une génération de critiques de cinéma. Une vision plus aiguë nous permettrait d'entrevoir dans ces films – destinés aux classes plus modestes de la société brésilienne – certaines virtualités dignes d'une étude approfondie. Pendant vingt ans ce genre – qui ne quitta le cinéma que pour être absorbé par la télévision – a enregistré et exprimé certains aspects et aspirations de la population de Rio Janeiro. Les tentatives pour améliorer le cinéma ne furent pas nombreuses. Très peu de réalisateurs venus du cinéma muet et qui persistaient sur le chemin du cinéma, réussirent à concilier la vogue des chansons avec les thèmes concernant la réalité sociale. La critique de mœurs était pratiquée tant par le cinéma que par le pauvre théâtre brésilien. Des faits tels qu'une rébellion militaire d'inspiration communiste ou l'instauration d'un régime fasciste ne laissèrent pas de traces dans le cinéma. Notre participation modeste à la Seconde Guerre mondiale inspira trois films de circonstance,

2. Plénitude seulement critique. Car commercialement le cinéma national demeurait marginal. La projection des films brésiliens était extrêmement précaire et dépendait entièrement de la bonne volonté des propriétaires des salles.

Limite de Mário Peixoto (1931)

deux comédies et un drame. Les adaptations de romans brésiliens célèbres, anciens ou modernes, n'ont pas été heureuses non plus. Ces dernières annonçaient une préoccupation sociale – déjà présente en littérature – qui deviendra assez forte dans le panorama cinématographique brésilien.

Les années 1950, dernière décennie abordée ici, débutent à São Paulo où un ingénieux *manager* italien essaye d'implanter l'industrie cinématographique après avoir promu un important mouvement théâtral. Cependant, la ressemblance entre ces deux types d'entreprise se révèle vite fallacieuse. Produire et représenter une pièce de théâtre relève du même acte, alors que réaliser et projeter un film constituent deux opérations distinctes. Les films, relativement coûteux, de São Paulo furent envoyés à des distributeurs étrangers peu intéressés par cette audacieuse tentative industrielle dont la vie resta de courte durée. La plus grande contribution de cette tentative tient dans l'amélioration du niveau technique, grâce à des spécialistes britanniques. D'Italie vinrent des metteurs en scène et des scénographes – qui travaillaient aussi au théâtre – et même des scénaristes. Le résultat final fut une douzaine de films acceptables avec un arrière-goût accentué de cosmopolitisme improvisé et déjà un peu démodé. Son plus grand succès commercial et culturel a dérivé d'une incursion dans la thématique du banditisme rural brésilien.

L'échec industriel n'eut pas de conséquences fatales. Pendant les années 1950, la production, avec Rio à nouveau au premier plan, ne cessa d'augmenter, arrivant à environ une trentaine de films produits par an. Le principal bénéficiaire de l'héritage de l'effort cosmopolite fut un petit groupe de São Paulo, reconnu par sa valeur, dont l'influence se manifeste fortement dans le cinéma officiel de nos jours. Ce qui justifie la définition idéologique du groupe, malgré le niveau de sa contribution à la culture nationale. Cette définition facilitera, d'ailleurs, la compréhension d'un trait curieux dans le phénomène du sous-développement : la tonalité spéciale qui permet d'assumer le désir d'ascension individuelle dans une société figée. L'affirmation des aspects extérieurs de la richesse et du pouvoir, c'est-à-dire, l'arrivisme, peut coexister ou bien être totalement remplacé par l'expérience de sentiments fantaisistes attribués à l'élite : nostalgie, pessimisme et goût de la décadence, mis en évidence par l'absence totale de sens critique et d'humour. Les arrivistes de l'esprit voulaient atteindre des vérités universelles et permanentes de l'être humain, au-dessus de toute conjoncture sociale définie. Les intentions sublimes ne se séparent pas cependant, – et ici le groupe entre vraiment en communion avec la couche sociale à laquelle il aspire –, d'un conservatisme qui peut éventuellement conduire à la délation. Ce type d'arriviste est recruté dans les couches modestes d'une petite bourgeoisie citadine d'origine européenne. Pendant un certain temps, le groupe s'engagea passionnellement au contact du cinéma d'après-guerre, notamment italien, qui dignifiait une humanité qui lui était biologiquement proche mais à laquelle il voulait tourner le dos. Ces films révélèrent, dans le meilleur des cas, un talent de réalisation égaré dans l'indigence des arguments et des scénarios.

L'influence du cinéma italien d'après-guerre n'a pas eu que l'effet négatif pointé ci-dessus. Des cinéastes de Rio et de São Paulo adaptèrent sa leçon à notre cinéma, avec pour résultat des œuvres profondément nationales sans la moindre ressemblance avec de possibles modèles originaux. Les auteurs de ces films provenaient du Parti Communiste, aussi médiocres sur le terrain politique brésilien que le fascisme ou le libéralisme. Un jeune intellectuel communiste pouvait trouver cependant, dans le Brésil d'après-guerre, un stimulus à l'imagination et un goût de la réalité dans les livres des quelques authentiques grands écrivains membres du Parti. Cette formation littéraire, alliée à la méthode cinématographique italienne d'identification avec l'univers social environnant, conditionna l'éclosion de presque tous les films remarquables réalisés pendant les années 1950. Cette remarque vise à permettre l'inclusion de quelques succès isolés et à marquer la réapparition d'un professionnel du cinéma muet avec un film régional savoureux et mature. À la fin des années 1950, la production, considérable d'un point de vue quantitatif, ne présente pratiquement que des films vulgaires, de nature comique ou sentimentale. Le cinéma de 1959 était tellement mauvais qu'à certains moments, les attentes se cristallisèrent autour de la bêtise soignée et coûteuse du groupe des arrivistes de l'esprit³.

3. Sales Gomes traite d'« arrivistes de l'esprit » tout un groupe de critiques et cinéastes liés à l'aventure industrielle de la Companhia Cinematográfica Vera Cruz et opposé au mouvement du Cinema Novo. Dans son essai fondamental, *Cinéma : trajectoire dans le sous-développement*, ils les appelle l'« aristocratie du néant ».

À la fin des années 1950 et au début des années 1960, le Brésil vivait des moments de grandes espérances, ce qui rendait, par contraste, encore plus décevant le panorama cinématographique. Cependant, les jeunes qui provoqueront plus tard un tournant dans le cinéma brésilien agissaient déjà, en le mettant en synchronie avec le temps national et en lui conférant, pour la première fois, un rôle pionnier dans le cadre de notre culture.

Traduction du portugais par Sheila Maria dos Santos