1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

77 | 2015

Varia

Le Brésil et la construction problématique d'un cinéma national (1896-1954)

Brazilian national cinema : a dialectical construction (1896-1954)

Gabriela Trujillo

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5066>

DOI : 10.4000/1895.5066

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2015

Pagination : 48-67

ISBN : 9782370290779

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Gabriela Trujillo, « Le Brésil et la construction problématique d'un cinéma national (1896-1954) », 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/1895/5066> ; DOI : 10.4000/1895.5066

Edgar Brazil sur le tournage de *Limite* de Peixoto (1930).

Le Brésil et la construction problématique d'un cinéma national (1896-1954)

par Gabriela Trujillo

À la fin du XIX^e siècle, le Brésil est à la fois un pays jeune et une puissance régionale. De 1896 à la mort du président Gétúlio Vargas, le cinéma contribue à l'affirmation d'une forte identité nationale.

Le cinéma des attractions

La première projection dont on ait connaissance en Amérique latine est celle qui se déroula le 8 juillet 1896 au numéro 57 de la rua do Ouvidor à Rio de Janeiro, alors capitale du Brésil. La presse locale donna le nom d'Omniographo à l'appareil utilisé lors de cette projection pour un public de deux cents personnes triées sur le volet, et sur une toile de deux mètres de haut. L'appareil avait été vraisemblablement conçu et manié par l'opérateur tchécoslovaque Frederico Figner, réputé au Brésil et en Argentine pour ses spectacles d'attractions telles que le phonographe ou le kinétoscope. À la différence de ce dernier, l'Omniographo présentait, tout comme le Cinématographe Lumière, l'énorme avantage de rendre les images en mouvement accessibles à un public plus large grâce à la projection. La presse insista sur le véritable prodige qui séduisit le public, habitué, tout comme en Europe, à des projections de lanterne magique, diorama et autres appareils : l'effet de réel. D'après le *Jornal do Comércio*, seul quotidien de l'époque dont il nous soit resté trace, la véritable réussite du nouveau dispositif fut de présenter des figures « grandeur nature »¹. Paschoal Segreto, autre opérateur pionnier d'origine italienne, ouvrit à la fin de ce même mois de juillet, et au numéro 120 de cette rua do Ouvidor, le « Salon Paris des nouveautés de Rio », première salle à présenter des spectacles de cinématographe de façon régulière. Si, pendant longtemps, on a considéré que le premier film tourné au Brésil était une série d'images prises par Segreto en 1898 alors qu'il revenait de France avec un Cinématographe Lumière, des historiens s'accordent désormais pour soutenir qu'il s'agit de *Maxixe*, de Vitor de Maio².

Rio de Janeiro était à la fin du XIX^e siècle le troisième port d'Amérique, après New York et Buenos Aires. La ville bénéficiait de la circulation de marchandises venant des grands centres économiques : le développement du libéralisme économique par le gouvernement brésilien avait renforcé une position

1. Deux articles du *Jornal do Comércio* sont reproduits par Roberto Moura dans son article « A Bela Época » dans Fernão Ramos (dir.), *História do cinema brasileiro*, São Paulo, Art Editora, 1990, p. 15. Par la suite, la presse appellera l'appareil de projection « Animatographo Lumière », « Cynematographo », ou encore « Cinematographo Pathé ».

2. Anita Simis, *Estado e cinema no Brasil*, São Paulo, Annablume, 2008 [1996], p. 19.

stratégique sur les routes commerciales mondiales. À partir de 1902, l'assainissement de la ville, suivant un modèle européen, s'accompagna du développement d'une première culture de masse incluant la samba, le football et la baignade. La petite et luxueuse rua do Ouvidor était le centre névralgique de cette ville qui était aussi la capitale de la Belle Époque latino-américaine ; on dit même que c'est dans cette artère que tout ce qui était nouveau et civilisé apparut pour la première fois dans la région : la crème glacée, l'éclairage au gaz, la mode³ et bien sûr le cinéma. Ce que le cinéma avait en commun avec ces symptômes de la modernité de Rio, c'était de hisser les Brésiliens au niveau des élites européennes. Le cinéma était non seulement une invention étonnante du fait de l'effet de réel, mais il mettait aussi le monde à portée des yeux des cariocas. Son arrivée coïncida avec la modernisation des métropoles brésiliennes. Le cinéma, art forain venu de l'étranger, faisait entrer le pays dans l'âge industriel du divertissement de masse.

Dès juillet 1897, le système Lumière s'impose à Rio, avec la première « saison » de cinéma *carioca*. Le cinéma illustre alors l'essor moderne de Rio de Janeiro, et les progrès dans la capitale deviennent, au début du ^{xx}e siècle, le sujet des premières productions de l'époque⁴. De nombreuses salles s'installent dans l'Avenida Central, point de départ du quartier qui sera connu, à partir des années 1930, comme Cinelândia.

Le cinéma fait partie des attractions de vulgarisation scientifique dès 1908, à l'occasion de l'Exposição Nacional. Précédée d'une aura sulfureuse, la nouvelle curiosité scientifique est reçue avec beaucoup d'enthousiasme et influence vite d'autres arts populaires comme la gravure et la littérature de *corde*, ainsi que la musique, comme témoigne le succès d'une chanson de la compositrice (et première femme cheffe d'orchestre au Brésil) Chiquinha Gonzaga, *Omniografo*⁵. Pour le poète parnassien et journaliste Olavo Bilac, le cinéma doit dépasser, dès 1904, la presse écrite. Ainsi, de manière prophétique il soutient que l'amélioration des conditions techniques de diffusion et de production jouent un rôle primordial dans « l'exigence furieuse des informations complètes, instantanées et multipliées »⁶. Pendant quelques années, de fait, les actualités filmées (parmi lesquelles on trouve les actualités Pathé à partir de 1908) sont la première source d'information pour une population en grande majorité analphabète.

Pour l'historien Paulo Emílio Sales Gomes, il faut mettre en regard les origines du cinéma brésilien et la question du sous-développement⁷ et souligner les difficultés techniques qui ont accompagné et, de fait, modifié l'implantation du cinéma au Brésil par rapport aux pays dits développés. Ainsi, les

3. Jeffrey Needell, *A Tropical Belle-Époque : Elite Culture and Society in Turn-of-the-Century Rio de Janeiro*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 164.

4. *Melhoramentos do Rio de Janeiro* (Améliorations de Rio de Janeiro, 1906) et *Erradicação da febre amarela no Rio de Janeiro* (l'Éradication de la fièvre jaune à Rio de Janeiro, 1909). Voir « Screening Rio : cinema and the desire for "the city" in turn-of-the-century Brazil », *The Free Library*, <http://www.thefreelibrary.com/Screening+Rio+%3a+cinema+and+the+desire+for+%27the+city%27+in...-a0153241193>, consulté le 1^{er} septembre 2015.

5. Anita Simis, *Estado e cinema no Brasil*, op. cit., p. 20. On notera que, par la suite en Argentine, chansons et tangos chantent le cinéma et les héros des films muets

6. *Ibid.*

7. Paulo Emílio Sales Gomes, *Cinema : Trajetória no subdesenvolvimento*, São Paulo, Paz e Terra, 2001 [1977].

nombreuses coupures d'électricité dans la capitale ont conditionné non seulement l'efficacité des premiers spectacles de cinéma mais aussi leur viabilité économique. Le développement d'un réseau électrique fiable à partir de la construction du barrage de Riberão das Lajes facilite la sédentarisation et l'essor des pratiques qui ont caractérisé l'exploitation commerciale du cinéma pour le divertissement des foules des grandes villes. Le cinéma des premières années s'inscrit dans la lignée des structures naissantes qui diffusent des « vues » locales ou importées : les historiens Sales Gomes et Paulo Paranguá signalent que ce n'est qu'en 1908 que le cinéma brésilien entre dans une phase de vitalité et de création autonome. Les liens entre les producteurs locaux et les exploitants de salles affirment l'assise et la rentabilité des films brésiliens. Cette production relativement abondante (12 films produits en 1907, contre 209 en 1910) sera cependant ralentie au profit des industries étrangères. En 1911, la Companhia Cinematográfica Brasileira est créée en association avec des banquiers et des investisseurs qui vont privilégier les capitaux étrangers, formant ainsi le premier « trust de cinéma » au Brésil⁸. Les compagnies de distribution de France et des États-Unis, en accord avec les exploitants locaux, vont s'imposer dans les réseaux de salles : les producteurs brésiliens ne pourront pas concurrencer les prix fixés par les distributeurs et devront alors se tourner vers la production de courts métrages non-narratifs à moindre coût, comme les actualités.

Majoritairement documentaire, la production locale va subir quelques changements au cours de l'année 1917, dont la création de films de propagande (au moment de l'entrée, assez symbolique, du Brésil dans le premier conflit mondial) et la réalisation de l'épisode inaugural du premier (et peut-être du seul) *serial* brésilien, *Os Mistérios de Rio de Janeiro*, sur un scénario de l'écrivain Coelho Neto. Le cinéma de fiction, « veine à la fois nationaliste et cultivée (équivalente, dans une certaine mesure, du "Film d'art" français) »⁹ va se développer principalement dans les grandes villes.

Naissance de la cinéphilie

L'« axe Rio-São Paulo » désigne communément une ligne imaginaire qui relie les deux grands centres politiques, économiques et culturels brésiliens. Ces deux villes ont été les premières à connaître le plus rapide développement des infrastructures cinématographiques. En dehors de cet axe, le cinéma se développe malgré tout de manière autonome dès le milieu des années 1910. Jusqu'à l'arrivée du parlant, le Brésil connaîtra l'essor, certes éphémère, de cinématographies régionales que l'on appelle des « cycles », parmi lesquels ressortent les cycles de Cataguases, Manaus, Porto Alegre, Salvador et Recife.

Au milieu des années 1920, une série de structures se mettent en place pour fournir les bases d'une culture cinéphilique : la revue engagée *Cinearte*¹⁰, par exemple, défend la mission pédagogique et

8. Roberto Moura, « A Bela Época », *op. cit.*, p. 45.

9. Paulo Paranguá, « Brésil », dans Guy Hennebel (dir.), *Cinemas d'Amérique latine*, Paris, Lherminier, 1981 p. 107.

10. Avant de devenir une publication mythique de la cinéphilie brésilienne, *Cinearte*, était un supplément du journal *Para Todos*. Créée par Adhemar Gonzaga, figure essentielle du cinéma classique brésilien, la revue paraît de 1926 à 1942.

Le magazine de cinéma *Cinearte* (1926) avec Rudolph Valentino en couverture.

Cinearte-album de 1930.

éducative d'un cinéma national, tout en reconduisant sa fascination pour l'industrie hollywoodienne. C'est dans un contexte de ralentissement de la production brésilienne et de triomphe du cinéma américain que Humberto Mauro dirige ses premiers films. Considéré comme le premier réalisateur professionnel et le père du cinéma brésilien, Mauro est avant tout un autodidacte. À partir de 1925, il défend des sujets autochtones et populaires, avec une remarquable exigence formelle, devenant la figure centrale du cycle de Cataguases (dans l'état de Minas Gerais, où il rencontre la pionnière Carmen Santos) qui se clôt avec son mélodrame paysan *Sangue mineiro* (1929), au moment où il décide d'émigrer vers Rio de Janeiro.

Les années 1920 sont, en revanche, celles de bouleversements artistiques majeurs au Brésil. Après la Première Guerre mondiale, São-Paulo, rebaptisée la « New York des tropiques », devient un pôle économique majeur grâce à l'essor du commerce de café. Une vague d'urbanisation influencée par l'architecture européenne, la verticalisation et l'implantation industrielle façonnent l'aspect de cette ville qui devient le centre culturel du pays. C'est à São-Paulo qu'a lieu la « Semaine d'art moderne » de 1922, moment capital de la culture moderniste en Amérique latine.

« La commémoration des cent ans de l'indépendance politique se présentait comme l'occasion parfaite pour affirmer une autre indépendance, culturelle et artistique »¹¹ : à cette occasion, treize artistes, sous la direction d'Emiliano di Cavalcanti, exposent leurs œuvres au Théâtre Municipal. On y décèle les influences plastiques des avant-gardes européennes (expressionnisme, cubisme, surréalisme) et un parti pris de rupture qui fait scandale. Dans ce contexte de renouveau pictural qui voit aussi l'apparition de la musique contemporaine brésilienne (Heitor Villa-Lobos), est publiée une série de manifestes littéraires et poétiques qui revendiquent les éléments autochtones de la culture brésilienne. Le *Manifesto Antropófago* (*Manifeste anthropophage*) d'Oswald de Andrade paraît en 1928 et devient le phare de l'esthétique nationale nouvelle. De Andrade prône la *déglutition critique* des influences nord-américaines et européennes, les mélangeant à des éléments de la culture indienne du pays. Le cinéma, cependant, semble rester en marge de ces bouleversements¹². La raison principale reste l'absence de moyens et d'infrastructures fortes. Dans ce contexte, le film *São Paulo, a Symphonia da Metrópole* (*Symphonie de la métropole*, 1929) de Rodolfo Lustig et Adalberto Kemeny est un exemple intéressant et rare de transposition directe du cinéma d'avant-garde européen à l'espace brésilien. Cas unique dans la région, ce long métrage obéit aux principes des symphonies de grandes villes, sur le modèle de *Berlin : Die Sinfonie der Großstadt* (*Berlin : symphonie d'une grande ville*, 1927) de Walter Ruttmann : on suit une journée de l'activité de la métropole, en privilégiant les lieux communs de la modernité comme la vitesse, les machines, le cycle de travail et de repos de foules

11. Damián Bayón et Roberto Pontual, *la Peinture de l'Amérique latine au XX^e siècle*, Paris, Mengès, 1990, p. 155. Rappelons que le Brésil a acquis son indépendance par rapport au Portugal en 1822 seulement.

12. Au cinéma, le thème de l'anthropophagie apparaîtra à partir des années 1960. Si, en 1928, Mario de Andrade publie *Macunaíma*, épopée du « héros sans caractère », ce n'est qu'en 1969 que Joaquim Pedro de Andrade en fait une adaptation. On peut cependant observer l'influence du *Manifesto Antropófago* d'Oswald de Andrade dans l'écriture du manifeste de Glauber Rocha, « Une esthétique de la faim » (1965).

Humberto Mauro (accoudé à la rampe d'escalier à droite) et le groupe Cinearte (1928).

Oswaldo de Andrade, *Manifesto Antropófago* (Revista de Antropofagia nº 1, mai 1928).

Oswaldo de Andrade

actives et dynamiques. Lustig et Kemeny, d'origine hongroise¹³, bâtissent une ode à la modernité telle qu'elle apparaissait depuis la prospère São Paulo. Une telle œuvre est symptomatique des transformations de l'espace urbain façonné par le progrès, mais aussi de l'ancrage pauliste du cinéma.

Le film qui condense l'apport des avant-gardes historiques en Amérique latine, en proposant une poétique nouvelle pensée pour la réalité brésilienne, est incontestablement *Limite*, unique film de Mário Peixoto (1930). Écrit, produit et dirigé par le très jeune, millionnaire et romantique Peixoto, ce film profondément poétique n'a jamais connu de sortie commerciale malgré le soutien du prestigieux Ciné Club Chaplin de Rio de Janeiro¹⁴. Tourné dans la région de Rio, entièrement muet, le film raconte, à la manière d'un Dimitri Kirsanoff, l'histoire du naufrage de deux femmes et un homme à

13. Lustig et Kemeny étaient des immigrants qui avaient travaillé auparavant dans des laboratoires photographiques en Hongrie et à l'UFA de Berlin.

14. Moteur essentiel du développement du cinéma comme art, le mouvement des ciné-clubs s'est répandu parmi les élites brésiliennes. En 1928, le Chaplin, premier ciné-club de la région, deviendra le haut lieu de l'avant-garde et de la cinéphilie (voir D. Balderston, dir., *Encyclopedia of Contemporary Latin American and Caribbean Cultures*, New York, Routledge, 2002, p. 350). Par ailleurs, le Chaplin Club aura, de 1928 à 1930 sa propre publication, la revue *O Fan* (le Fan).

Affiche du film *São Paulo, a Symphonia da Metrópole* de Lustig et Kemeny (1929).

mar Gonzaga, qui souffrait de déboires financiers, *Ganga bruta* met longtemps avant d'atteindre un public désormais habitué à la qualité des parlants hollywoodiens. Le film représente un moment essentiel de transition entre plusieurs techniques et offre une expérience d'hybridation montrant le passage (tardif) du muet au parlant au Brésil. Drame social majoritairement muet et sonorisé à l'aide

bord d'une barque, au rythme de musiques de Claude Debussy, César Franck et Erik Satie qui conditionnent le rythme du montage de chacune des séquences. L'échec de *Limite*¹⁵ est symptomatique de la disparition du cinéma muet et des recherches visuelles qui caractérisaient sa période d'apogée en Europe. Longtemps ostracisé par la critique cinéophile du *Cinema Novo*, le film fut retrouvé, restauré et élu en 1988 comme le meilleur film brésilien de tous les temps.

Au début des années 1930, quelques villes du Nord-Est (Recife, Salvador) comptent déjà une tradition filmique solidement identifiable. C'est ici que le *cangaceiro* (le bandit) fait son entrée dans l'iconographie cinématographique brésilienne, comme on le constatera à la suite de la censure qui s'est abattue sur l'un des premiers documentaires à s'être intéressé au célèbre bandit Lampião¹⁶. Connu comme le cycle de Recife, ce film est l'unique tentative de créer un cinéma populaire avec des figures criminelles de la région devenues des icônes référentielles pour le grand public¹⁷.

Tout comme *Limite* a souffert de la transition vers le cinéma parlant, le sixième film de Humberto Mauro, *Ganga bruta* (1933) connaît un échec commercial qui manque de coûter sa carrière à son réalisateur. Produit par le studio Cinédia d'Adhe-

15. Selon Jairo Ferreira, *Limite* a vraisemblablement été montré à Londres en 1931, où son caractère novateur aurait été remarqué par Eisenstein, E. Tissé, Vs. Poudovkine et Erich Pommer (*Cinema de invenção*, São Paulo, Cinemax/Embrafilme, 1986, p. 267).

16. *Lampião, a fera do Nordeste*, (la Terreur du Nordeste, 1930), d'après la vie du bandit légendaire qui défraie la chronique dans les années 1920 et 1930. Virgolino Ferreira da Silva, surnommé Lampião, est tué avec sa bande en 1938. Les têtes coupées du bandit et de ses camarades sont exposées à la population avant qu'il ne devienne une icône populaire imprégnant fortement la culture populaire brésilienne, comme l'on pourra observer dans les années 1960 et 1970.

17. On observe ce même type de phénomène au Mexique avec l'iconographie de la révolution de 1905 et en Argentine (à travers les fresques *tangueras*) lors de l'arrivée du cinéma sonore.

Limite de Peixoto (1931).

du Vitaphone, romance teintée de psychanalyse, *Ganga Bruta* est l'histoire d'un homme qui assassine sa jeune épouse le soir de leurs noces : le film raconte l'impasse d'une société machiste, et la tentative du protagoniste d'oublier, d'expier et de refaire sa vie dans une province reculée de l'intérieur du pays. La qualité de la mise en scène sera reconnue dans les années 1950, lorsque le film sera redécouvert par le public et deviendra une œuvre légendaire¹⁸. Après un passage par la Cinédia, Mauro rejoint en 1937 l'INCE (Institut National de Cinéma Educatif), dont il sera l'un des piliers, jusqu'en 1964. À ce titre, il dirige en 1937 *la Découverte du Brésil*, film civique et nationaliste qui montre les objectifs du cinéma sous le varguisme naissant¹⁹ : la construction d'une identité nationale. La carrière tardive de Mauro permet de comprendre le rôle de plus en plus important qu'attribue l'État brésilien au cinéma et marque le début de son interventionnisme.

18. Voir l'article de Peter Rist dans Timothy Barney (dir.), *South American Cinema: a Critical Filmography (1915-1944)*, Austin, Texas University Press, 2010 [1996].

19. Gétúlio Vargas prend pour la première fois le pouvoir en 1930.

Populaire, populiste : de la *chanchada* au cinéma éducatif

Le premier mandat de Gétúlio Vargas scelle le transfert du pouvoir politique de l'oligarchie rurale à la bourgeoisie industrielle et aux classes moyennes urbaines. Il témoigne de l'épuisement et de la crise du régime libéral porté par les intérêts caféiers. Vargas inaugure un nouveau pacte politique qui vise à intégrer les couches populaires urbaines sous la tutelle de l'État fédéral, un régime d'inspiration autoritaire, fasciste, centralisatrice et corporative. Au cours des années 1930, l'État entame une politique interventionniste : dès son arrivée au pouvoir, Vargas ne néglige aucun des nombreux enjeux politiques du cinéma en le considérant comme un moyen majeur d'éduquer les populations. Ainsi, l'une des premières mesures de son gouvernement est de promulguer le décret n° 20 240 (1933). Cette mesure permet d'offrir aux producteurs locaux des avantages fiscaux et d'imposer des quotas d'exploitation²⁰ qui visent à assurer un équilibre entre le nombre de films brésiliens et celui des films étrangers montrés dans les salles.

Parallèlement, l'arrivée du parlant entraîne une reprise de la production ou du moins une vague d'optimisme parmi les producteurs, puisque les nouveaux films étrangers sont supposés « incompréhensibles » pour une majorité de spectateurs brésiliens. Cet élan qui vise à relancer la production locale est à l'origine de la création de plusieurs compagnies majeures de production dans la seule ville de Rio de Janeiro, parmi lesquelles la Cinédia d'Adhemar Gonzaga en 1930, la Brasil Vita Filmes de Carmen Santos en 1936 et Sonofilmes l'année suivante.

La seule de ces trois compagnies à être encore en activité, la Cinédia, est exemplaire. La maison créée par Gonzaga est une entreprise pionnière, prenant des risques dans la production de films originaux et ambitieux (dont ceux d'Humberto Mauro) mais aussi dans le développement technique à travers l'importation de matériel de la meilleure qualité. Parmi les éléments que la Cinédia introduit au Brésil, on dénombre une caméra Mitchell, des réflecteurs Molly Richardson, du (vrai) maquillage de cinéma, des machines de tirage : de l'étape du tournage jusqu'à la post-production, le but de l'entreprise est d'acquérir et conserver une véritable indépendance²¹. Par ailleurs, la Cinédia a inauguré l'idée d'un genre qui allait bouleverser le cinéma et la culture brésiliens : la *chanchada*. En 1933, Adhemar Gonzaga et Humberto Mauro dirigent un « semi-documentaire », *A Voz do Carnaval (la Voix du Carnaval)*, qui se déroule au moment du Carnaval de Rio. Les numéros artistiques se succèdent, filmés en plan fixe et sonorisés avec le système « Movietone », reliés par une infime trame narrative et comique qui a pour protagoniste Momo, le roi du Carnaval. Ce film, dont on ne conserve que des extraits, attire dans les salles de cinéma des milliers de nouveaux spectateurs amateurs de radio. Il ne faut pas oublier que les années 1930 sont une période connue comme « l'Âge d'or de la radio », celle-ci restant le médium le plus répandu dans cet immense pays depuis son introduction en 1922. C'est pour voir l'image des interprètes des plus grands succès de la radio que les Brésiliens se rendent en masse au cinéma et consacre le genre de la *chanchada*. Inspirée de la revue de variété internationale, avec des

20. Sheila Schvarzman, *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*, São Paulo, SciELO/UNESP, 2004, p. 137.

21. João Luiz Vieira, « A Chanchada e o Cinema carioca », dans Fernão Ramos, *op. cit.*, p. 179.

influences issues du théâtre comique, la *chanchada* acquiert ses grands traits caractéristiques avec deux succès d'Adhemar Gonzaga, *Alô Alô, Brasil* en 1935 et *Alô Alô Carnaval* l'année suivante. Ce dernier est le film matriciel du cycle carnavalesque, comportant l'une des rares apparitions de la célèbre Carmen Miranda dans son pays d'origine. L'intrigue, qui sert à relier de nombreux numéros musicaux autour de la thématique du Carnaval, se passe le plus souvent en coulisses, mettant en scène des quiproquos sentimentaux ou du comique social transgressif. Menée par des personnages picaresques, la *chanchada* offre le principe de base des comédies populaires : une identité visuelle et culturelle forte, confortant les stéréotypes du Brésil à l'étranger.

S'alliant ainsi à la radio par la *chanchada*, le cinéma devient l'outil de liaison et d'affirmation d'une identité nationale forte. Longtemps méprisée par les élites, la *chanchada* est devenue un genre culte. Certaines idoles de l'époque sont d'ailleurs restées des figures majeures de la culture populaire brésilienne du ^{xx}e siècle (Oscarito, Grande Otelo). La *chanchada* bénéficie des mesures du gouvernement populiste pour se développer (elle deviendra, paradoxalement, la spécialité du studio Atlântida, pourtant créé en réaction à la comédie populaire), mais un tel genre assume parfaitement l'ambition financière qui l'anime à la base. La rentabilité des films carnavalesques est sans précédent, comme en témoigne l'exemple du

Le comique brésilien. *Maluco e mágico* [Dingue et magique] de William Schocair (1935).

film de Luiz de Barros, *Tererê não resolve* (1938), tourné en sept jours²², qui raconte l'histoire d'un couple de simples paysans, des *caipiras*, qui arrive à Rio pour découvrir l'émoi du Carnaval.

Les nouvelles élites du régime de Vargas, issues de la bourgeoisie industrielle, les leaders ouvriers et même les artistes modernistes ont, pour valeur commune, un fort nationalisme, très probablement en réaction au cosmopolitisme de l'oligarchie cafeeira. S'inspirant du système fasciste²³ pour encourager certaines politiques culturelles, le chef de l'État fait entrer le Brésil dans l'ère de la communication politique de masse et soutient de fait un cinéma qu'il considère comme une garantie du maintien de l'ordre moral et national et une « discipline parfaite » pour tout analphabète²⁴ devant faire partie de l'éducation de tout citoyen brésilien. Ainsi, dès 1931, le gouvernement charge une commission pauliste d'effectuer une étude sur l'inclusion du cinéma dans tous les programmes scolaires. L'immense majorité des écoles du pays s'équipe au début de la décennie de matériel de projection et acquiert un fonds d'archives filmiques disponibles sur place.

Entre sa création en 1936 et le coup d'État militaire de 1964, l'INCE (l'institut national de cinéma éducatif) entreprend une production de plus de quatre cents films pédagogiques de tous genres²⁵ : courts et longs métrages, muets, sonores, en 16 et en 35 mm, en relation avec l'histoire ou la littérature brésiliennes, mais aussi avec la géographie, la médecine et les sciences. Ils ont pour objectif de faire connaître les œuvres littéraires et musicales, le travail, les recherches et les réussites des institutions brésiliennes. L'institut est rattaché au Ministère de l'Éducation et la Santé publique et il est accompagné par la création du SRE (service de radiodiffusion éducative), du SNT (service national du théâtre) et de l'INL (institut national du livre).

Le coup d'État de 1937 instaure, toujours sous la coupe de Gétúlio Vargas, l'Estado Novo, un régime qui « supprime tous les partis politiques, persécute les opposants et inaugure le premier appareil de propagande de masse »²⁶. Par le décret n° 1949, le président Vargas crée en 1939 le DIP, département de la presse et la propagande. Il s'agit d'un organisme qui centralise la censure et la propagande du régime en promouvant une image charismatique du leader. Directement subordonné à Vargas, le DIP est dirigé par le ministre de la justice et auteur de la nouvelle Constitution, Francisco Campos, un sympathisant du régime nazi. Le DIP prend en charge la production des actualités filmées, la fiscalité des productions de cinéma brésilien et même l'aide au transport des copies de films d'intérêt général. Il vise à l'encadrement idéologique de la population à travers les médias, cinéma et radio (Vargas y anime au demeurant une émission). Il organise aussi d'impressionnantes manifestations civiques et sportives qui sont reproduites dans tout le pays grâce à la création, en 1938, du *Cine Jornal Brasileiro*, le ciné-journal brésilien. Ainsi, jusqu'en 1944, sur les 1 600 salles de cinéma du pays, 608, réparties en 278 villes de treize états différents, montrent en priorité le *Cine Jornal*.

22. Stéphanie Dennison et Lisa Shaw (dir.), *Popular Cinema in Brasil (1930-2001)*, Manchester, Manchester University Press, 2004, p. 53.

23. Lisa Shaw et Stéphanie Dennison, *Brazilian National Cinema*, Londres, Routledge, 2007, pp. 24-25.

24. Anita Simis, *op. cit.*, p. 30.

25. Dont une majorité attribuée à Humberto Mauro.

26. Bartholomé Bennassar et Richard Marin, *Histoire du Brésil*, Paris, Fayard, 2014, p. 378.

Le cinéma éducatif et le cinéma diffusé à partir de la DIP donnent une image consensuelle du régime et très positive du « père des pauvres » qu'est devenu Vargas. À partir de 1942, Vargas crée le *Conselho Nacional de Cinematografia* (conseil national de cinématographie) au sein du DIP qui augmente le quota de films brésiliens pour l'exploitation et hausse les charges fiscales pour les importations de films étrangers. Mais ce nouveau décret est loin d'avoir les effets voulus d'émulation sur la création artistique et porte plutôt préjudice aux cinéastes brésiliens de longs métrages de fiction concentrés principalement à Rio. Ainsi, la plupart des studios de l'époque évitent alors toute voix artistique trop originale à cause de la censure et préfèrent la production de films rentables et consensuels à budget réduit, comme la *chanchada*.

Ouverture

Au cours de la Seconde Guerre mondiale, le Brésil a des difficultés à s'approvisionner en certaines matières premières, parmi lesquelles la pellicule, notamment après la rupture stratégique de ses relations commerciales avec les pays de l'Axe²⁷. Cela n'entrave pourtant pas la naissance d'une nouvelle compagnie de production à Rio de Janeiro, la Atlântida. Pendant les années de guerre, la Atlântida, active jusqu'au début des années 1960, réussira à fournir des matériaux techniques et vise à produire des films avec une thématique populaire, imprégnés d'une conscience sociale nouvelle. Mais à cause de la conjoncture, l'essentiel de ses bénéfices sont obtenus grâce à la *chanchada* et bénéficieront de la réunion des deux acteurs déjà reconnus et adulés du grand public, Oscarito et Grande Otelo.

La fin de la guerre entraîne aussi l'écroulement du régime de Gétúlio Vargas. Les Brésiliens sont appelés à voter et ils élisent la même année un nouveau président, le général Eurico Gaspar Dutra. Ce gouvernement prend quelques mesures comme la dissolution du DPI en le remplaçant par le DNI (département national de l'information), tout en instituant de nouveaux quotas pour la distribution de films brésiliens. On accroît les avantages fiscaux pour les producteurs tout en défendant une ouverture des frontières pour l'importation, notamment, de films américains. La dynamique sociale de l'après-guerre encourage la construction de nouvelles salles : en cinq ans, le nombre de salles avait plus que doublé (on comptait, en 1950, 3 033 salles)²⁸. Le gouvernement facilite donc la distribution des films étrangers, tout en veillant à favoriser l'industrie locale.

Dans ce contexte, l'enjeu principal du cinéma pour le pouvoir exécutif, va se déplacer. L'éducation de la population par le cinéma de propagande n'est plus une priorité et, puisque la plupart des mesures protectionnistes prises sous le régime de Vargas avaient apporté peu de bénéfices à des producteurs comme Adhemar Gonzaga, dont les studios avaient pourtant été réquisitionnés pour la production d'actualités filmées, le divertissement et le profit deviennent les objectifs du cinéma. De ce fait,

27. Pour se rapprocher des États-Unis qui garantiraient au Brésil une protection militaire et des garanties commerciales aux dépens de l'Argentine, voisine et concurrente du Brésil, demeurée neutre.

28. Lisa Shaw et Stephanie Dennison, *Brazilian National Cinema*, *op. cit.*, p. 25.

Le grand tandem de la Chanchada, Oscarito et Grande Otelo. Ici dans *Matar ou correr* [Tuer ou partir] de Carlos Manga (1955).

l'activité de l'INCE devient un simple « anachronisme »²⁹. L'institution éducative se délitera peu à peu jusqu'à sa totale disparition en 1964. En 1949 est créée la Vera Cruz, un complexe de studios à São Paulo qui vise à produire des films de grande qualité (autrement dit, loin des comédies populaires et *chanchadas*), pour assurer une visibilité et une compétitivité internationales au cinéma brésilien.

Le 31 janvier 1951, Gétulio Vargas revient au pouvoir, cette fois élu démocratiquement. À son retour, il maintient le *Cine Jornal Informativo* comme instrument de liaison médiatique avec la population et le principe d'un interventionnisme étatique, sans pour autant renouer avec l'instrumentalisation du cinéma. Conscient des enjeux de son époque, il reconnaît l'importance du long métrage de fiction, qu'il cherche dès lors à développer. L'État deviendra alors le médiateur dans le dialogue, parfois houleux, entre les producteurs et les exploitants. En novembre 1951, le décret numéro 30 179, connu comme la « loi du 8x1 », stipule que pour huit films étrangers les salles sont dans l'obligation de montrer un film brésilien. En maintenant le prix du ticket à un niveau très bas malgré l'inflation, Vargas stimule néanmoins uniquement la production de films populaires à bas coût, comme les *chanchadas*.

29. *Ibid.*

L'État brésilien envisage, d'après une initiative du député Jorge Amado (homonyme du célèbre écrivain), la création d'un CNC (*Conselho Nacional de Cinema*, conseil national de cinéma). Le principal changement proposé est que cet organisme autonome soit composé non pas uniquement de membres du Ministère de l'éducation et de la santé comme au temps de l'INCE, mais de professionnels du cinéma en activité afin de posséder un ancrage dans la pratique. Mais ce projet subira des remaniements et attendra 1957 pour se concrétiser.

Le « Hollywood des Tropiques »

Au début des années 1950, le Brésil, dont la population dépasse 52 millions d'habitants, est l'un des plus importants marchés intérieurs d'Amérique. Au cours des années 1940, les élites paulistes avaient compris la nécessité de créer des lieux d'échanges culturels pour concurrencer la capitale. C'est ainsi dans l'euphorie d'après-guerre et du retour à la démocratie que São Paulo devient le principal pôle économique et culturel du pays³⁰. Francisco de Assis Chateaubriand, le nabab des communications, proche de Vargas et qui deviendra le premier grand patron de la télévision brésilienne, crée en 1947, avec l'aide du collectionneur italien Pietro Bardi, le MASP (Musée d'Art de São Paulo). Pietro Bardi défendait la pluralité des arts présentés dans l'espace muséal, et, sur le modèle du MoMA de New York, le cinéma devait en faire partie.

Ce rôle accru de São Paulo se manifeste à travers le retour d'Alberto Cavalcanti, célèbre à l'étranger. Invité en 1949 par Assis Chateaubriand à faire au sein du musée des conférences sur son expérience de cinéma, il prend la tête d'une nouvelle compagnie de production, la Vera Cruz. Cette compagnie naît de la volonté des élites de donner à São Paulo un rayonnement culturel similaire à celui des métropoles européennes ; elle se donne pour principale mission de produire des films de qualité bien différents des *chanchadas*, en devenant un « Hollywood des Tropiques »³¹. Les deux hommes d'affaires italiens qui en sont à l'origine, Franco Zampari et Francisco Matarazzo Sobrinho, proposent à Cavalcanti de visiter les locaux de leurs futurs studios dans les plaines de San Bernardo et après avoir reçu ses conseils sur l'aménagement architectural du lieu (Cavalcanti ayant suivi une formation d'architecte à Genève et été l'assistant de Lazare Meerson), lui offrent de diriger leurs studios³². La structure de la Vera Cruz s'inspire des studios de la Metro Goldwyn Mayer aux États-Unis et de Cinecittà en Italie. L'arrivée de Cavalcanti permet ainsi de donner aux débuts de l'entreprise une ampleur internationale. Dans son

30. Le *Teatro Brasileiro de Comédia* (la comédie brésilienne) est créé à São Paulo en 1948 pour accueillir de prestigieuses pièces du théâtre international, élargissant le répertoire aux œuvres les plus sophistiquées de l'époque, de Pirandello à Tennessee Williams. La même année, les deux musées d'art moderne de Rio et São Paulo ouvrent de manière concomitante. Ce dernier va intégrer les collections de la *Cinemateca* dans ses fonds.

31. Robert Stam, *Tropical Multiculturalism: a Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*, Durham/Londres, Duke University Press, 1997, pp. 133-156.

32. Carlos Augusto Calil, « La Vera Cruz et le mythe du cinéma industriel », *Cinémas d'Amérique latine*, n° 4, 1996, pp. 56-63.

Alberto Cavalcanti avec Grande Otelo en 1950.

projet élitiste de vouloir attirer des personnalités prestigieuses de l'étranger, le studio va employer des techniciens du monde entier, dont le chef opérateur anglais Chick Fowle³³, le réalisateur italien Adolfo Celli ou le monteur autrichien Oswald Haffenrichter³⁴. Du matériel technique de pointe est importé. Enfin, c'est sous la direction de Cavalcanti que les studios adoptent la devise « Des plateaux de Piratininga aux écrans du monde entier »³⁵. Le studio produit 17 films, mais sera contraint de fermer en 1954, en dépit du succès de certaines de ses productions.

Malgré sa brève existence, la Vera Cruz, favorise au Brésil l'acquisition de matériel moderne, et l'exigence d'atteindre un niveau technique impeccable. Elle contribue à diversifier la production nationale d'un point de vue thématique, tout en accroissant le capital des investissements. Enfin, elle inspire d'autres compagnies de production qui lui succéderont à São Paulo, comme la Maristela, Multifilmes ou Kino Filmes. L'erreur de la compagnie pauliste, comme l'ont suggéré par la suite les historiens, est sans doute de confier la distribution de ses films à des compagnies américaines et de compter sur ces distributeurs pour amortir le coût (élevé) de leurs productions à l'étranger, puisque le gain est moindre à niveau local (à cause de l'inflation et du maintien superficiel des places à un bas coût).

Cavalcanti quitte la Vera Cruz en 1951, suite à des dissensions avec Matarazzo. Malgré l'échec de l'entreprise, le réalisateur reste l'une des figures tutélaires du cinéma brésilien de l'époque. C'est lui qui prépare, à la demande de Getúlio Vargas, l'avant-projet d'un Institut National du Cinéma. De manière décisive, il ouvre la voie à des plateformes de conservation et de pédagogie. Patron de l'arrière-garde du cinéma brésilien, il réussit cependant à diriger quelques films dont son œuvre personnel la plus forte, *O Canto do mar* (1954), tournées aux environs de Recife. Parmi les films produits par la Vera Cruz, la postérité retient une œuvre qui a attiré, pour la première fois, les yeux de la critique internationale sur le cinéma brésilien : *O Cangaceiro* de Lima Barreto. Ce film a reçu, en 1953, le prix du meilleur film d'aventures au Festival de Cannes. Il confronte deux figures de « cangaceiros », bandits des grands chemins du nord-est brésilien, l'un noir et l'autre blanc, dans la lutte pour le pouvoir et l'amour. *O Cangaceiro* incarne la découverte enthousiaste par la critique internationale du folklore brésilien autour du banditisme. Ce que certains appelaient le premier « Nordestern » était de fait l'une des nombreuses œuvres se réclamant de l'héritage des films d'aventures qui se passent dans les contrées difficiles du Nord-est, le Cangaço, terre de bandits, tueurs à gages et illuminés. Le succès du film entraîne, paradoxalement, la fin de la Vera Cruz. En effet, les recettes du film sont réparties entre les exploitants pour une moitié et les distributeurs et les producteurs pour l'autre moitié. En fin de compte, il ne revient au producteur qu'une somme équivalent au coût du film, soit 10 millions de cruzeiros. Face à un film qui ne devient pas rentable malgré son succès, la Veracruz demande au

33. Ancien membre de l'équipe de la GPO à Londres aux côtés d'Alberto Cavalcanti, Henri « Chick » Fowle travaille sur tous les films de la Vera Cruz, et accumule les succès auprès de la critique internationale avec *O Cangaceiro* et *O Pagador de promessas* (Anselmo Duarte).

34. Il avait signé le montage du *Troisième homme* de Carol Reed.

35. Ou « Du Planalto Abençoadado (le plateau béni) aux écrans du monde », selon C. A. Calil, « La Vera Cruz et le mythe du cinéma industriel », *op. cit.*

O Cangaceiro de Lima Barreto (1953), le grand succès de la Vera Cruz.

gouvernement d'intercéder pour augmenter, au vu de l'inflation, le prix des places. L'État refuse, en partie à cause de la volonté populiste d'encourager le divertissement à bas prix de la population et en partie à cause de la réputation de « dépensiers » des producteurs du studio. C'est ainsi que l'État et la Banque du Brésil s'emparent de l'entreprise, la décapitent et la transforment en une société d'économie mixte. En cette même année 1954, le suicide du président Gétúlio Vargas fait entrer le pays dans une crise politique permanente et le cinéma dans une léthargie que seul le Cinema Novo saura vaincre.

De l'avènement de l'Omniographo à la fin du varguisme, le cinéma brésilien s'invente à partir d'une relation dialectique entre interventionnisme d'État et influences extérieures. Par la suite, le Nouveau cinéma latino-américain, né après la Révolution cubaine, oriente les enjeux identitaires vers une autre dimension régionale et politique.

O Cangaceiro de Lima Barreto (1953).