Telenovelas et débats sociaux

La fiction comme espace public de discussion au Brésil

Élodie Perreau

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/22674>

DOI : 10.4000/lhomme.22674

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 25 juillet 2011

Pagination : 51-66

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Élodie Perreau, « *Telenovelas et débats sociaux* », *L'Homme* [En ligne], 198-199 | 2011, mis en ligne le 18 juillet 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/22674> ; DOI : 10.4000/lhomme.22674

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© École des hautes études en sciences sociales

Telenovelas et débats sociaux

La fiction comme espace public de discussion au Brésil

Élodie Perreau

- 1 Tous les soirs, entre 18 heures et 22 heures, du lundi au samedi, la Globo, la chaîne télévisée la plus importante du Brésil, diffuse ses propres feuilletons sur tout le territoire. Ces fictions mélodramatiques désignées sous le nom de *telenovelas* dans toute l'Amérique du Sud rencontrent un public de près de 80 millions de spectateurs pour une population estimée à 170 millions d'habitants. Elles font partie du quotidien et se renouvellent environ tous les huit mois, constituant un cycle ininterrompu depuis le milieu des années 1960. Les scénaristes de la Globo abordent des problématiques contemporaines comme la réforme agraire, l'alcoolisme, le clonage humain ou les enlèvements d'enfants. En 2001 en Grande-Bretagne, le Prince Charles a remis à la chaîne un prix international de « responsabilité sociale », le *Business in the Community Awards for Excellence*, pour l'engagement social remarqué de ses séries télévisées. Avec leur slogan diffusé dans la presse cette même année, « Participez à un mouvement de transformation sociale : regardez les novelas », les dirigeants de la chaîne présentent les telenovelas comme des outils éducatifs.
- 2 Les scénaristes cherchent à déclencher des débats dans tout le pays. Lors du lancement d'une *telenovela*, seuls les trente premiers épisodes sont rédigés sur papier et filmés. Les scénaristes inventent les cent quatre-vingt épisodes qui suivent en fonction des réactions du public et des acteurs sociaux comme l'Église, l'État ou les associations. Les polémiques nourrissent leurs scénarios. Au début d'une série, personne ne connaît le destin des personnages.
- 3 La popularité de ces feuilletons commerciaux à l'esthétique mélo-dramatique, regardés et commentés dans tout le pays, m'a conduite à les considérer comme un objet d'étude anthropologique. Dans le cadre d'une réflexion sur le lien entre vérité et fiction, je m'intéresserai particulièrement au travail d'écriture des scénaristes. Comment envisagent-ils leur création ? Comment fabriquent-ils leurs histoires ? À partir de mes entretiens avec des scénaristes de la Globo, des articles publiés dans la presse, et de l'analyse interne de quatre *telenovelas* contemporaines¹, il s'agit d'observer comment les

scénaristes rendent compte de la réalité sociale et de comprendre la façon dont ils lancent des débats de société grâce à la fiction.

L'engagement politique et social des scénaristes

- 4 Dans les années 1950, au Brésil, les premiers feuilletons télévisés servent de support à la diffusion de publicités, sur le modèle nord-américain des *soap operas*. Les scénaristes viennent souvent des radios qui programment des mélodrames radiophoniques, les *radionovelas*. Ils inventent des histoires simples, centrées sur une histoire d'amour, ou adaptent des scénarios cubains et argentins. Au cours des années 1960, la prise du pouvoir par les militaires et l'instauration d'une dictature qui dura de 1964 à 1985 modifièrent le statut de la création télévisuelle. La censure qu'exercèrent les militaires sur la création artistique conduisit les auteurs de théâtre à écrire pour la télévision. En effet, la censure semblait imposer un contrôle moins strict sur les feuilletons télévisés que sur les pièces de théâtre à destination d'un public plus érudite. La plupart des auteurs qui refusaient de travailler pour des productions commerciales envisagèrent alors les *telenovelas* comme un moyen de « communiquer avec le peuple brésilien » :

« Ma génération a œuvré pour l'émergence d'un théâtre populaire. Finalement elle a réussi à faire un théâtre politique, mais jamais nous n'avons réussi à faire un théâtre populaire [...], parce que nous ne sommes jamais parvenus à conquérir ce grand public populaire. Nous avions sur la scène une pièce anti-bourgeoise et un public bourgeois. Quand la télévision m'a convié, elle m'a offert ce grand public populaire de 30 à 40 millions de personnes [...]. Je me suis résolu à amener ma thématique théâtrale à la télévision. Pour cela, j'ai également apporté mes préoccupations politiques, sociales, esthétiques dans la *telenovela* qui était un genre populaire considéré comme sous littéraire ». (Dias Gomes, *Festival 24 Images*, Paris, mars 1998)

- 5 Parallèlement à l'expansion du réseau télévisé et à l'urbanisation du pays, les scénaristes brésiliens ont introduit dans les intrigues des références à la vie quotidienne. Ils ont « nationalisé » les thèmes, tout en gardant l'esthétique mélodramatique des premières *telenovelas*. Dans le feuilleton *Beto Rockfeller* (TV Tupi, 1968-1969), Bráulio Pedroso décrit les nouveaux modes de vie et la volonté d'ascension sociale du héros, marquant le passage à des thèmes plus urbains. Dans *Dancin'Days* (Rede Globo, 1978-1979), Gilberto Braga met en scène l'univers des discothèques.
- 6 Bien que les scénaristes de cette époque se présentent comme des artistes politiquement engagés, ils n'ont pu exprimer ouvertement leurs idées qu'après la fin de la dictature. En 1975, la *novela Roque Santeiro* du scénariste Dias Gomes avait été interdite. *Roque Santeiro* est finalement tournée et diffusée en 1985, l'année du retour à la démocratie. Pour la psychanalyste Maria Rita Kehl, la série représente « le faux miracle brésilien et la tentative de "retour aux origines" [démocratiques] du pays dans les années 1980 » (1986 : 319). Le héros, Roque Santeiro, qui fabriquait des statues de saints dans la petite ville imaginaire du Nordeste brésilien Asa Branca, a disparu après avoir pillé l'église de la ville. Tout le monde le croyant mort à la suite d'une fusillade, il se transforme en martyr. Lorsqu'il revient dix-sept ans plus tard, il découvre un commerce florissant organisé autour de la fabrication et la vente d'objets saints à son effigie. Son retour met en danger toute l'économie qui s'est développée depuis sa disparition. Les intérêts économiques et politiques des hommes qui ont fait fortune sur un mensonge sont alors menacés. Cette *telenovela*, souvent citée lors des entretiens que j'ai eus avec des scénaristes ou des

télespectateurs, apparaît comme une référence politique, un symbole de l'engagement des scénaristes.

Aujourd'hui, les auteurs de scénarios peuvent aborder des thèmes sensibles de l'actualité comme la réforme agraire. Cependant, le ton satirique et les critiques politiques qui ont suivi le retour à la démocratie se sont atténués et ont laissé place à des thèmes plus éducatifs qui visent à informer le public et à former des citoyens brésiliens. Les *telenovelas* sont devenues des supports privilégiés de campagnes sanitaires comme la lutte contre la leucémie, grâce aux dons de moelle osseuse. Dans la publicité qui vantait l'engagement social de la chaîne, les huit thèmes mis en avant étaient les suivants : la santé, les sans-terre², les drogues, l'alcoolisme, l'écologie, le racisme, les disparitions d'enfants, le sida.

Reformulation de l'actualité : la quête d'un langage universel

- 7 Non seulement la Globo présente ses *telenovelas* comme des outils didactiques, mais ces feuilletons constituent également les productions les plus rentables de la chaîne. Nora Mazziotti, une chercheuse argentine qui a étudié les *telenovelas* en Amérique du Sud, estime qu'une « *telenovelas* est amortie au deuxième mois de sa diffusion » (2001 : 53). La chaîne en propose trois par jour, du lundi au samedi ; une à 18 heures, une à 19 heures, et une à 21 heures. Il arrive que la Globo programme une mini série de quelques épisodes, à 22 heures. Toutes les dix minutes, des encarts publicitaires de cinq minutes viennent interrompre les *telenovelas*. La direction de la chaîne impose aux équipes de production des contraintes d'audience afin de vendre au meilleur prix les espaces publicitaires. Si la chaîne estime que l'audience est insuffisante, elle peut remplacer l'auteur, ou choisir de ne plus le faire travailler par la suite.
- 8 Si les scénaristes s'inspirent de l'actualité du pays pour nourrir leurs intrigues et remplir leur « mission éducative », ils reformulent les événements, en quête incessante d'une « formule à succès ». Dans la première édition de son manuel *L'Art et la technique d'écriture pour le cinéma et la télévision*, Doc Comparato, auteur de nombreuses *telenovelas*, insiste par exemple sur la différence entre un film du réalisateur de la nouvelle vague brésilienne, Glauber Rocha, « une idée dans la tête et une caméra à la main », et un film destiné à un large public. Il souhaite forger les outils pour « construire un scénario le plus classique possible » (Comparato 1983 : 9). Il explique :

« Avec l'existence de la culture de masse, dirigée par des marchés sans cesse plus larges, il est devenu nécessaire qu'un film possède une caractéristique universelle, c'est-à-dire, qu'il puisse être compris et accepté par les diverses cultures qui composent ce marché ».(*Ibid.* : 34)
- 9 Les scénaristes que j'ai interrogés parlent de la maîtrise de règles narratives considérées comme universelles pour inventer une histoire. S'ils ne citent pas explicitement les auteurs comme Aristote ou Vladimir Propp, ils reprennent des éléments de leurs théories pour élaborer des « règles » qu'ils qualifient de classiques. Dans son ouvrage, Doc Comparato définit les trois qualités du scénario : le *logos* – qui s'adresse à l'esprit rationnel des interlocuteurs –, le *pathos* – qui s'adresse à leur sensibilité – et l'*ethos* – qui concerne le style de l'orateur (*Ibid.* : 15). Il emprunte ces techniques à la description qu'Aristote propose de l'art du « bon orateur antique » dans la *Rhétorique*.

- 10 Les théories littéraires et cinématographiques deviennent autant d'outils pour fabriquer les *novelas*. Elles représentent un savoir-faire rassemblé dans des manuels inspirés d'ouvrages nord-américains sur la fabrication des scénarios, et sont transmises dans des cours de dramaturgie internes à la Globo, sous la forme de formules ou de « petites règles » pour reprendre l'expression du scénariste Vincent Villari.
- 11 Les scénaristes insistent sur le terme « mélodramatiser ». Ils choisissent des situations à fort potentiel dramatique. Les maladies graves, les séparations, les rivalités amoureuses au sein d'une même famille constituent autant de situations conflictuelles qui alimentent les histoires entremêlées de la fiction. Les scénaristes citent souvent les romanciers français du XIX^e siècle, principalement Balzac, considéré comme un des « classiques », et qui demeure une source d'inspiration majeure. *La Comédie humaine* est présentée comme une réserve d'idées inépuisable qui sert de base à la construction et au développement des intrigues. Le scénariste Décio Coimbra qui a formé nombre de ses pairs à l'Atelier de dramaturgie de la Globo m'explique :
- « Vous allez rencontrer des personnages de Balzac dans toutes les *novelas*. Il est plus facile pour vous d'identifier Roméo et Juliette parce que c'est une œuvre plus connue. Les autres, vous ne les identifiez pas, mais si quelqu'un connaît Balzac, il va reconnaître tel personnage de telle histoire. Pour en revenir à ce que nous disions, si le scénariste n'est pas idiot, il relit avec attention tous ces classiques ».(2001)
- 12 Les scénaristes semblent à la recherche de drames humains « intemporels » puisés dans les siècles passés, afin de donner aux personnages la dimension « universelle » requise pour toucher le plus grand nombre.
- 13 L'analyse interne des *telenovelas* permet d'observer la construction quasi-structuraliste des récits et l'inscription des événements dans un temps cyclique. Au début d'une *novela*, un événement dramatique vient perturber l'équilibre initial des liens entre les personnages. Le temps devient celui de la réparation et de la rencontre d'un nouvel équilibre.
- 14 Lors de notre entretien, Décio Coimbra mettant en avant la construction structurale des récits poursuit :
- « Disons une chose évidente, si je mets ensemble le héros bien gentil avec le héros bien méchant, je sais déjà que ça va fonctionner. C'est évident pour tout le monde qu'il y a un protagoniste et un antagoniste [...]. Il doit y avoir des petites règles, on observe que c'est ainsi que les personnes aiment entendre des histoires. Si vous racontez une quelconque histoire de fées à un enfant, c'est de cette façon que ça se raconte ».(2001)
- 15 Cette logique se rapproche de l'analyse des contes merveilleux de Vladimir Propp :
- « Les rapports du héros et de l'agresseur antagoniste sont généralement construits sur une opposition : à soi/à autrui, qui se projette sur des plans divers : la maison/la forêt, notre royaume/un autre royaume, sa propre famille/une famille d'adoption ».(Evguéni Mélétsinski cité in Propp 1970 [1928] : 246)
- 16 Dans *Porto dos milagres* (Globo, 2001) inspiré du célèbre roman de Jorge Amado, *Mar morto* (1936), les principaux scénaristes de la *novela*, Aguinaldo Silva et Ricardo Linhares ont étendu la haine entre deux frères en deux clans définis moralement et géographiquement. Deux villes s'opposent au sein d'un même espace urbain, sur le modèle de Salvador : d'un côté, la ville haute regroupe les grandes administrations, la bourgeoisie y habite dans des maisons spacieuses ; de l'autre côté, la ville basse où se concentrent l'activité maritime et les logements modestes des plus pauvres, autour du port de pêche. L'opposition entre les personnages est transposée entre la ville haute et la

ville basse. Les nouveaux riches qui ont pris la place du héros en tuant son père incarnent le mal, tandis que les modestes pêcheurs qui l'ont recueilli symbolisent le bien. Dans la citadelle de la ville haute, mère et fils animés par une haine féroce se disputent l'amour du patriarcat, tandis que, dans la ville basse, la solidarité et l'amour filial règnent. La « loi du quai » (*lei do cais*) qui prône le respect de l'honneur et la bravoure s'oppose à la loi de l'argent et du pouvoir qui règne dans la ville haute. Ce jeu d'opposition se retrouve dans d'autres *telenovelas*.

- 17 En poursuivant l'analyse interne des feuilletons brésiliens, on observe le déplacement des conflits sociaux sur un plan personnel. La représentation du monde s'organise autour de la famille. L'examen des diagrammes de parenté met en évidence ce type de construction.
- 18 Le passé a une importance cruciale dans le déroulement de l'action présente. Des liens unissent déjà les personnages au moment où se déroule l'action principale et ont une influence directe sur le présent. Chaque personnage porte dans son histoire des « secrets de famille ». L'hérédité joue un rôle important dans la notion de temps du feuilleton. Le poids du passé qui marque le destin des personnages reste l'un des éléments importants du mélodrame. J'emprunte au travail de Christian Geffray le concept d'« érotisation des conflits sociaux » pour qualifier cette reformulation des événements dans les *telenovelas* (1995).
- 19 En 1996, la Globo diffuse la novela *O rei do gado*. L'analyse du diagramme de parenté des personnages principaux permet d'observer la logique familialiste qui domine la résolution des conflits. Deux groupes situés aux extrêmes de la hiérarchie sociale s'opposent : les propriétaires terriens et les paysans du Mouvement des sans-terre. Les antagonistes trouvent un point d'ancrage dans le couple central : un riche propriétaire tombe amoureux d'une femme qui a rejoint le MST. Le schéma de parenté permet de mettre en évidence le lien qui les unit : ils sont cousins. L'histoire d'amour d'un propriétaire avec une femme du MST devient l'histoire de deux cousins pris dans une lutte familiale, et destinés à s'aimer. Benedito Ruy Barbosa érotise le conflit social à l'extrême. En fin de *novela*, la naissance d'un enfant réunit symboliquement les partis opposés, tout en se conformant à la hiérarchie sociale, puisque la pauvre héroïne sans terre est aussi l'héritière légitime d'un autre domaine usurpé par son oncle.

À chaque étape de l'écriture du scénario, les professionnels cherchent à provoquer des émotions chez les spectateurs. Selon le metteur en scène Paulo Grisolli, qui a travaillé vingt ans pour la Rede Globo, l'enjeu est de « transformer le script en une expérience émotionnelle pour l'audience » (cité in Tufte 2000 : 133). Les metteurs en scène accentuent les éléments mélodramatiques du scénario. Ils utilisent beaucoup le gros plan en insistant sur les larmes qui rythment les séquences : larmes de joie, larmes de peine, larmes de compassion. Les visages des personnages expriment leurs émotions. Les événements mis en scène se transforment en expérience émotionnelle dans laquelle prime la subjectivité. Décio Coimbra m'expliquait : « Si vous n' imaginez pas [en la voyant] qu'elle se prostitue, ça n'intéresse pas la télévision. Il faut que ce soit inscrit sur son visage. C'est meilleur pour le mélodrame ». La composante musicale, centrale dans l'univers de la *telenovela*, intensifie le climat émotionnel et fait partie de la narration : « À l'évidence, la musique est en prise directe sur l'investissement émotionnel et affectif du spectateur, et c'est là, la raison principale de son importance » (Gardies 1993 : 22). La Globo possède son propre département de traitement du son. Des indications concernant la *novela* à venir lui sont fournies afin d'élaborer des thèmes musicaux en cohérence avec

« l'esprit » du feuilleton. Un autre niveau musical sert à la construction du récit pour renforcer le suspense, les sentiments d'amour, de joie. La musique peut également être associée à un personnage, à un lieu ; on parle du thème musical de tel ou tel personnage. Elle structure les émotions du spectateur. Au cours des huit mois de la diffusion, l'univers sonore est repris à la radio, chez les particuliers, dans les soirées ; l'air et les paroles sont fredonnés dans tout le pays.

L'aspect théâtral et surjoué de l'interprétation des acteurs peut surprendre des spectateurs français peu habitués aux *telenovelas*, il correspond cependant à l'esthétique du genre. Lors de l'entretien que j'ai eu avec lui, Vincent Villari, le plus jeune scénariste de la Globo, récemment formé à l'atelier de dramaturgie, a insisté sur l'importance de l'identification du téléspectateur au personnage, du *pathos*, comme clé de la formule à succès pour que le spectateur puisse « sympathiser et être solidaire du drame que [le personnage] vit ».

La dramatisation des événements place les personnages dans un temps et un espace mythiques en rupture avec le quotidien des spectateurs. Les scénaristes créent ainsi un Brésil imaginaire, en parallèle du quotidien dans lequel se met en place un jeu de la parole.

Les polémiques et l'écriture collective d'une fiction

- 20 En reformulant les événements de l'actualité dans le temps long du *pathos*, et en provoquant des déséquilibres familiaux, les scénaristes créent un espace public de discussion dans lequel ils interpellent les spectateurs. Lauro César Muniz revendique la création de cet espace :

« Dans les années 1970, nous avons créé un genre de *novela* très fort, nous avons enquêté sur des thèmes à vif de l'histoire récente du pays, nous avons discuté des problèmes, nous avons ouvert un espace pour qu'ils soient débattus par la société ».
(*Expresso*, 7 décembre 1996 : 50)

- 21 Les réactions des spectateurs ne se limitent pas à l'usage de la série dans les échanges quotidiens avec leur entourage. Certains groupes ou individus se manifestent directement auprès de la Globo ou dans la presse afin d'influencer le scénario. Bien que les spectateurs fassent la distinction entre les feuilletons et la réalité, les polémiques se répètent à chaque *telenovela*. Elles font partie d'un processus rituel d'écriture. Les interventions du public sont de deux types. Les spectateurs tentent d'orienter le destin des personnages en jugeant la moralité de leurs actions, c'est ce que j'ai appelé le tribunal populaire. Le second type de débats se déroule sur la scène du théâtre social. Il met en jeu la représentation des personnages et implique des groupes de personnes qui défendent des intérêts communs. Ces polémiques donnent lieu à de nombreuses discussions relayées par la presse.
- 22 La Globo a rationalisé la connaissance du public en chargeant un institut de sondages quantitatifs, le Ibope³, de mesurer l'audience et en commandant des enquêtes à des instituts de sondage qualitatifs afin de recueillir l'opinion des spectateurs sur l'intrigue et les personnages. La fréquence des phrases « Il ou elle le mérite » et « Il ou elle doit être puni/ie », dans le discours des spectateurs, lors d'entretiens, dans les comptes rendus des instituts de sondages qualitatifs, ou dans la presse spécialisée, mettent en avant la logique

juridique de résolution des conflits. Dans cet espace émotionnel collectif, les spectateurs jugent les personnages. Le verbe *merecer*, « mériter », possède la même racine qu'en français : *mer*, « attirer (par une force magique) sa propre part » (Picoche 2002). La racine du mot implique l'idée d'une relation superstitieuse, de cause à effet entre les événements. La bonne conduite mène le héros vers la voie de l'insertion sociale, et du bonheur. La phrase récurrente, « il ou elle le mérite », évoque une force supérieure, qui rend justice de façon idéale, dans l'ordre des lois du Brésil imaginaire. Lors d'un entretien que j'ai eu avec elle, la scénariste Flavia Lins e Silva a opposé un événement réel à la logique narrative de la *novela* :

« Il est arrivé qu'une fiancée attende son futur époux à l'aéroport, et que l'avion au moment où il arrive s'écrase sur la piste d'atterrissage. Le fiancé meurt dans l'accident sous les yeux horrifiés de sa promise. Cette anecdote est vraie. Cependant, dans la *novela*, il est impossible qu'un tel événement ait lieu ».(2001)

- 23 Pour reprendre l'analogie avec les contes merveilleux, « l'ordre des événements a ses lois » (Propp 1970 [1928] : 30).
- 24 Les références à la morale judéo-chrétienne sont nombreuses. Dans son analyse du cinéma mélodramatique latino-américain, Silvia Oroz relève les mêmes ressorts narratifs (1992). L'amour s'impose comme une valeur centrale. Il peut excuser les actions des personnages négatifs et autorise l'ascension sociale des autres. La souffrance est utilisée pour éveiller la compassion. Cependant, selon qu'il s'agit d'un homme ou d'une femme, et selon le milieu social dans lequel se nouent les intrigues, les personnages ne sont pas jugés de la même façon. Les hommes qui trompent leur femme sont souvent perçus comme des séducteurs, tandis que les femmes infidèles apparaissent comme un danger pour la famille.
- 25 À travers l'usage d'une autre phrase récurrente : « C'est ainsi que les choses doivent être », les téléspectateurs placent la *novela* au rang de modèle. Le jeu de la parole permet d'inventer un Brésil idéal indépendamment de la réalité.
- 26 Les associations, l'Église ou l'État participent à un autre type de débat en remettant en cause la représentation de certains personnages dans la *novela*. Ils sollicitent l'attention des scénaristes et du public sur l'importance de l'image de leur pays présentée dans les *telenovelas*. Ces polémiques sur les enjeux de la représentation font appel à la raison des spectateurs, par opposition aux jugements affectifs plus spontanés du tribunal populaire. Si les spectateurs fondent leurs jugements sur l'empathie, les associations, les représentants de l'Église, ou ceux de l'État appellent, au contraire, à un engagement plus réfléchi. Les acteurs sociaux tentent de faire évoluer les représentations en mettant en tension le rapport entre vérité et fiction. Ils prêtent aux images le pouvoir d'influencer le comportement des spectateurs :

« Le personnage de la prostituée de classe moyenne dans la *novela* de 20 heures provoque un débat sur l'influence de la *novela* sur le comportement des Brésiliens ».

(« Laços polêmicos », *Jornal do Brasil*, 9 juillet 2001)
- 27 Les acteurs sociaux interviennent d'autant plus volontiers que l'étendue des débats à travers tout le pays élargit la portée de leur parole. Sur la scène du théâtre social, les débats de société, redondants d'une *telenovela* à l'autre, constituent une autre phase du rituel de l'écriture.
- 28 Les représentants du mouvement noir ont, par exemple, protesté contre la représentation des Noirs dans les séries télévisées de la Globo. En 2004, avec la diffusion de la *telenovela* de 19 heures *Da cor do pecado* (= *De la couleur du péché*), les nombreux débats suscités par

« la première héroïne noire de la Globo » et de sa blonde antagoniste ont montré que cette question rencontrait un écho au Brésil. Cette « première » est présentée comme une nouvelle étape dans l'histoire des *telenovelas*. Analysant ce choix, un journaliste faisait en quelques lignes le lien avec l'émergence d'une classe noire moyenne potentiellement consommatrice des produits présentés dans les encarts publicitaires (*O Estado de São Paulo*, 16 janvier 2004).

Régulièrement, l'Église catholique intervient pour critiquer les *telenovelas* de la Globo. Dès les premiers jours de diffusion de *Torre de Babel*, l'archevêque de Rio, Dom Eugenio s'est élevé contre l'immoralité de la *novela* qui mettait en danger les valeurs familiales. Les thèmes de la violence, de l'homosexualité, de la drogue et la charge érotique de certaines scènes ont provoqué la « colère » de l'Église. Dans un long article⁴, l'archevêque s'en est pris aux « responsables et aux organisateurs qui devront rendre des comptes à Dieu ». Les programmes sont perçus comme la source des maux qui affligent la société brésilienne.

Deux ans plus tard, le tournage d'une scène de mariage de la *novela* *Laços de família* dans la chapelle d'une université de Rio a provoqué de nouveau les foudres de l'Église qui s'oppose aux « valeurs éthiques et morales » véhiculées par la *novela* de 20 heures de la Globo : « *Camila est enceinte de l'ex-amant de sa mère* » ! Par ailleurs, les scènes violentes avec une jeune prostituée ont fortement perturbé l'Église. L'archevêque de Rio s'est une fois encore élevé contre la fiction en interdisant le tournage d'un mariage dans la chapelle de l'Université fédérale de Rio de Janeiro. Malgré l'interdiction, la Globo a tout de même réussi à tourner la scène dans la chapelle Sao Pedro de Alcântara, dans le quartier de Urca. La curie métropolitaine qui avait refusé à la production toute autorisation de transformer en studios d'enregistrement les églises de son territoire a réagi en retirant à la chapelle son habilitation⁵. Tout acte religieux s'y déroulant ne serait pas reconnu par l'Église. Cette menace devait être mise à exécution si la scène tournée était diffusée. Dans un texte signé par monseigneur Arnaldo Beltrami, porte-parole de l'archidiocèse de São Paulo, « la curie de la métropole de São Paulo renforce les critiques faites à la *novela* *Laços de família*, de la Globo »⁶. Il félicite la curie de la métropole de Rio de Janeiro d'avoir refusé à la Globo le tournage des scènes du mariage de « Edu et Camila » dans ses églises, et juge « les valeurs familiales, de relation conjugale et de comportement moral de cette *novela* non conforme à la morale chrétienne ». Après la vive réaction de l'Église, la presse a publié la polémique et la Globo a retourné la scène à grands frais, selon les articles parus dans les journaux appartenant au groupe et repris dans le reste de la presse nationale. Ironie du sort, ces prises de positions ont multiplié les discussions relatives à la *novela*, et, par là même, ont relancé l'audience. Les polémiques permettent à l'Église de se positionner par rapport à la fiction et de réaffirmer ses valeurs morales en menaçant les coupables de représailles.

La transformation des scénarios et la logique de résolution des conflits

- 29 Suivons l'exemple de la *novela* *Porto dos milagres* (voir *supra*) qui a rapidement obtenu une bonne audience. Le premier et unique groupe de discussion a eu lieu le 5 avril 2001, soit deux mois après le lancement de la série. La réunion de femmes de la Grande São Paulo a permis de mieux cerner la façon dont les téléspectateurs avaient perçu les liens entre les

personnages et d'ajuster l'intrigue aux attentes du public. Les femmes consultées ont avancé des solutions pour rendre justice :

« Au final, Adma doit être punie, parce que le mal ne peut vaincre. Elle peut être prise par la police ou finir folle. Ou pauvre et sans le mari qu'elle adore tant. Ou la suggestion que j'ai préférée : elle s'empoisonne ! ... ».(extrait du compte rendu du groupe de discussions de São Paulo transmis aux scénaristes)

- 30 Les scénaristes ont suivi les suggestions du public : dans un premier temps, le maire trompe sa femme, puis la quitte lorsque le fantôme de la sous-préfète la pousse à confesser ses crimes. Elle meurt finalement dans des souffrances atroces, empoisonnée par l'homme de main qui l'avait aidée à tuer. Il se suicide à ses côtés.
- 31 Certaines transformations du scénario peuvent s'avérer radicales. La *novela* de Silvio de Abreu, *Torre de Babel* est l'un des exemples de la négociation entre les ambitions didactiques d'un auteur et les contraintes d'audience que lui impose la chaîne.
- 32 Face au problème de la dépendance à la drogue qui touche tous les milieux, au nombre croissant d'agressions dans les grands centres urbains brésiliens, et aux crimes répétés contre les homosexuels dans le pays, Silvio de Abreu a proposé à la TV Globo, une *telenovela* orientée sur le thème de la violence urbaine afin de « faire réfléchir le public ». Il a voulu « donner un coup dans l'estomac » aux téléspectateurs en leur proposant une « radiographie des temps actuels ». Il a pour cela fait de personnages marginalisés dans la société brésilienne les protagonistes de *Torre de Babel*. Dans les premiers épisodes, il concentre une série d'actions et de personnages violents : un vieil homme alcoolique fait régner un climat de tension dans la casse de voiture où vit sa famille. Le fils cadet de la famille bourgeoise se drogue. Il introduit la violence dans un milieu habituellement protégé des agressions de la rue. Le couple homosexuel vit un amour parfait au sein de la haute bourgeoisie de São Paulo. Et Tony Ramos, un acteur habitué à des rôles d'hommes bons et honnêtes, tue sa femme à coups de pelle dès le premier épisode. Des décors peu éclairés sans aucun « glamour », et la bande originale de *Torre de Babel* créaient un climat de peur.
- 33 À la suite de la chute importante de l'audience, et face aux critiques virulentes de l'archevêque de Rio, les producteurs ont dû transformer rapidement la série. Dans un premier temps, la solution radicale a été de supprimer les personnages « gênants ». Janete Clair, auteur de *telenovelas* à succès dès le milieu des années 1960, me rapportait que dans une *novela*, pour repartir sur de nouvelles bases, un tremblement de terre était la solution idéale. Silvio de Abreu a décidé de faire exploser le centre commercial plus tôt que prévu afin de relancer l'intrigue. Le personnage du jeune drogué meurt d'une overdose peu avant l'explosion ; le couple homosexuel disparaît en même temps que le grand-père jugé trop violent par l'opinion publique.
- 34 Les metteurs en scène ont transformé les décors en lieux plus « glamour » : la casse de voiture devient un bar à la mode et le quartier pauvre et violent, un quartier populaire haut en couleurs. Telles ont été les transformations les plus visibles de la *novela*.
- 35 Le scénariste s'est également efforcé tout le long de la diffusion de *Torre de Babel* de rétablir le personnage principal, celui qui tue sa femme dans le premier épisode, dans ses rôles habituels d'honnête homme. Au Brésil, existait une loi qui défendait les hommes « atteints dans leur honneur ». Le cas du personnage était donc légalement défendable, cependant, le scénariste a entamé un processus de réhabilitation. Les souffrances du héros ont alors rythmé la *novela* dans une démonstration laborieuse de son « innocence », selon laquelle tout homme ridiculisé par la femme adultère aurait agi ainsi. La

Rédemption n'est totale qu'après de multiples souffrances et une série d'injustices qui accablent le personnage. Sa réhabilitation se réalise dans l'exaltation des valeurs familiales, toujours centrales dans ces mélodrames. La logique de la morale judéo-chrétienne domine manifestement la résolution des conflits.

- 36 Le temps de la *novela* permet de rétablir l'ordre et de réorganiser le monde selon le mérite personnel de chacun. Dans les derniers épisodes, les personnages jugés dignes de faire partie de la société sont récompensés, le plus souvent par un mariage, tandis que ceux qui ont déplu sont punis, parfois par une mort violente. Le modèle d'accession à la royauté des contes de fées a fait place au modèle de la haute bourgeoisie. L'ascension sociale devient la récompense suprême pour les personnages pauvres mais honnêtes.
- 37 Dans le cas d'une œuvre monologique, Mikhaïl Bakhtine parle de « l'excédent de champ de vision de l'auteur » (1970 [1929] : 117) ; au début d'une *novela*, les scénaristes ont un « champ de vision réduit », ils attendent de voir à l'écran l'interprétation du script et de lire dans la presse les appréciations du public pour faire évoluer les intrigues :
- « La liberté du héros est donc un moment du dessein de l'auteur. Celui-ci crée le mot du héros, mais en lui laissant la faculté de développer jusqu'au bout sa logique interne et son autonomie en tant que mot d'autrui, en tant que mot du héros lui-même ». (*ibid.*)
- 38 Avec le concept de polyphonie, Bakhtine a proposé l'idée d'une multiplicité de voix qui participent à la construction des personnages. À partir des débats relayés par la presse et des comptes rendus des instituts de sondages, les scénaristes adaptent le scénario, le transforment. Au cours de ce processus de création collectif, les personnages acquièrent une autonomie, révélant une conscience qui leur est propre, indépendante de la voix de l'auteur. Les scénaristes parlent de connaissance d'un personnage, de sa façon de parler, de raisonner :
- « Au début, chacun écrit pour des personnages précis [...]. Mais au bout de quelques semaines, chacun est capable d'écrire pour n'importe quel personnage. On les connaît, on sait comment ils parlent, comment ils réagissent ». (Glória Barreto, scénariste chargée des dialogues, 2001)
- 39 L'idée d'un consensus s'accroît vers la fin de la *novela*. La logique de résolution des conflits s'impose, comme extérieure aux décisions des scénaristes.

Quelle réflexion anthropologique à partir de la fiction ?

- 40 L'enquête auprès des scénaristes a révélé une vision aristotélicienne de la fiction. Les scénaristes se posent en agitateurs sociaux, mais également en médiateurs des changements. L'analyse de la logique interne montre une érotisation des conflits sociaux transformés en conflits familiaux. L'analyse du processus d'écriture, quant à elle, montre que la dramatisation des événements dans le temps plus long des feuilletons ouvre un espace à la parole. Les scénaristes créent une situation liminaire dans laquelle se joue la redéfinition des normes sociales d'un Brésil imaginaire comme le soulignait Victor Turner :
- « Si l'on considère la liminarité comme un temps et un lieu de retrait hors des modes normaux de l'action sociale, on peut l'envisager comme étant virtuellement un moment de vérification des valeurs et des axiomes essentiels de la culture où elle se présente ». (1990 [1969] : 162)

- 41 Les téléspectateurs forment un véritable tribunal populaire, tandis que les acteurs sociaux tentent de faire évoluer les représentations. Les polémiques influent sur la vie et la mort de certains personnages. La condamnation fictionnelle devient une condamnation sociale réelle. Les *telenovelas* constituent un site privilégié d'observation des rapports sociaux et du changement culturel.
-

BIBLIOGRAPHIE

- Aristote, 1989 *La Rhétorique. Des passions*. Paris, Rivages (« Rivages Poche/Petite Bibliothèque » 40).
- Aristote, 1996 *La Poétique*. Paris, Gallimard.
- Bakhtine, Mikhaïl, 1970 [1929] *La Poétique de Dostoïevski*. Paris, Le Seuil.
- Comparato, Doc, 1983 *Roteiro. Arte e técnica de escrever para cinema e televisão*. Rio de Janeiro, Editora Nordica.
- Fernandes, Ismael, 1997 [1982] *Memória da Telenovela Brasileira*. São Paulo, Editora brasiliense.
- Gardies, André, 1993 *Le Récit filmique*. Paris, Hachette (« Contours Littéraires »).
- Geffray, Christian, 1995 *Chronique de la servitude en Amazonie brésilienne*. Paris, Karthala.
- Habermas, Jürgen, 1993 [1962] *L'Espace public*. Paris, Payot.
- Kehl, Maria Rita, 1986 « Eu vi um Brasil na TV », in Alcir Henrique da Costa, Inimá Ferreira Simões & Maria Rita Kehl, eds, *Um país no ar. História da TV brasileira em três canais*. São Paulo, Editora brasiliense/FUNARTE : 162-323.
- Mazziotti, Nora, 2001 « Telenovelas : 50 ans de récit hégémonique en Amérique Latine », in *Médias, représentations sociales et démocratie*. Paris, La Documentation française (« Problèmes d'Amérique latine » 43) : 45-61.
- Oroz, Silvia, 1992 *Melodrama. O cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro, Rio Fundo Editora.
- Picoche, Jacqueline, 2002 *Dictionnaire étymologique du français*. Paris, Le Robert.
- Propp, Vladimir, 1970 [1928] *Morphologie du conte*. Paris, Le Seuil (« Points ; Essais »).
- Straubhaar, Joseph, 1989 « Television and Video in the Transition from Military to Civilian Rule in Brazil », *Latin American Research Review* 24 (1) : 140-154.
- Tufte, Thomas, 2000 *Living with the Rubbish Queen. Telenovelas, Culture & Modernity in Brazil*. Luton, University of Luton Press.
- Turner, Victor W., 1990 [1969] *Le Phénomène rituel, structure et contre-structure*. Paris, Presses universitaires de France (« Ethnologie »).

NOTES

1. Ces quatre *telenovelas* diffusées sur la Globo entre 1996 et 2001 sont : *O Rei do gado* (= *Le Roi du bétail*), *Torre de Babel* (= *Tour de Babel*), *Laços de família* (= *Liens de famille*) et *Porto dos milagres* (= *Le Port aux miracles*).
 2. Les travailleurs ruraux, laissés-pour-compte, réclament l'expropriation et la redistribution des terres des éleveurs à l'abandon, afin de les cultiver et vivre décemment. La Constitution autorise l'expropriation de terres agricoles laissées en friche, mais des luttes sanglantes opposent les deux camps.
 3. Institut brésilien d'opinion publique et statistique.
 4. « Dom Eugenio attaque Torre de Babel », *Jornal do Brasil*, 29 mai 1998, soit quatre jours après la diffusion du premier épisode.
 5. *O Dia*, 15 novembre 2000.
 6. *Folha de São Paulo*, 18 octobre 2000.
-

RÉSUMÉS

Résumé

La diffusion des *telenovelas*, feuilletons télévisés programmés six jours sur sept, pendant huit mois, provoque des discussions d'ampleur nationale au Brésil. Depuis la dictature militaire (1964-1985), les scénaristes ont dépassé les critiques de la télévision comme divertissement assimilé à une sous-culture. L'auteur s'attache à analyser le processus de création d'une *telenovela*, en détaillant le travail d'écriture des scénarios à l'échelle du pays. En dramatisant le quotidien, les scénaristes créent un espace public original de discussions dans lequel les Brésiliens jugent les personnages constituant un véritable tribunal populaire. Au cours des débats qui accompagnent l'écriture, les acteurs sociaux appellent les spectateurs à réfléchir aux enjeux de la représentation. À partir des polémiques, les scénaristes transforment le scénario.

Abstract

The broadcasting of *telenovelas*, TV serials that run six days a week for eight months, has set off nationwide discussions in Brazil. Since the military dictatorship (1964-1985), scriptwriters have moved beyond the critique of television as a form of entertainment likened to a subculture. The process of creating a *telenovela* is analyzed by closely describing the work of script-writing countrywide. By dramatizing everyday life, scriptwriters create an original public space for discussions where Brazilians judge the characters in what we might call a court of public opinion. During these discussions in the course of script-writing, « social actors » ask viewers to think about the issues involved in dramatization. Scriptwriters use controversies to rework scripts.

INDEX

Mots-clés : Brésil, fiction télévisée, telenovela, fiction, dramatisation, mélodrame, scénario, espace public de discussions, polyphonie (Bakhtine)

Keywords : Brazil, TV Drama, Telenovela, Fiction, Dramatization, Melodrama, Scenario, Public Space of Discussion, Polyphonie (Bakhtine)

AUTEUR

ÉLODIE PERREAU

Centre d'études africaines (CEAF), Pariselodieperreau@me.com