

# *De l'érudit au populaire, de la contestation à la soumission : l'art comme point tournant de la fiction télévisuelle brésilienne*

**Larissa Christoforo**

Université de Montréal

## **Résumé/Abstract**

Cet article propose un survol des caractéristiques de la première phase de la fiction télévisuelle brésilienne (1950-1964) en mettant en évidence comment et pourquoi les liens entre l'art et la télévision se sont établis et développés. Le texte se concentre sur l'incorporation des arts à l'espace écranique ainsi que sur les effets de ce phénomène, qui a évolué avec le médium. Initialement, l'appropriation des arts était fondamentale au développement d'un langage télévisuel propre, avec ses spécificités. Ensuite, elle devient à la fois outil de contestation et instrument d'une idéologie conservatrice, étant, dans un cas comme dans l'autre, le symbole d'une indépendance culturelle du pays. L'objectif de cette étude est donc de faire ressortir le rôle essentiel de l'art dans le déploiement et la consolidation d'un médium populaire dont les productions ont acquis, au fil du temps, un statut très particulier au sein de la culture brésilienne.

## **Mots clés/Keywords**

télévision brésilienne ; telenovelas ; téléthéâtres ; esthétique ; art télévisuel.

## **À propos de l'auteure/About the Author**

Larissa Christoforo est candidate au doctorat en études cinématographiques et chargée de cours à l'Université de Montréal. Ses recherches présentes s'organisent notamment autour de la dimension nationale et socioculturelle du transmédia, phénomène qui – dans le contexte brésilien

–semble mettre en évidence le besoin d’une approche transnationale des études télévisuelles, qui articule les manifestations télévisuelles globales et locales pour la production de savoir dans le domaine.

Plus de soixante-cinq ans se sont écoulés depuis la première diffusion télévisuelle au Brésil. Depuis, ce médium se renouvelle, tout comme le rapport qu’il entretient avec d’autres médias, arts et technologies. Dans les années 1950, ce dialogue a été essentiel, surtout pour la réflexion sur le langage télévisuel, faisant ressortir tout autant la dimension intermédiaire de la télévision. De nos jours, on y fait appel tantôt pour légitimer le médium, tantôt pour déclarer sa disparition.

Cet article propose de faire un survol des caractéristiques de la première phase de la fiction télévisuelle brésilienne (1950-1964) en mettant en évidence comment et pourquoi les liens entre l’art et la télévision se sont établis et développés. Le texte se concentre sur l’incorporation des arts à l’espace écranique ainsi que sur les effets de cette appropriation, qui a évolué avec le médium. Initialement, elle était fondamentale au développement d’un langage télévisuel propre, avec ses spécificités. Ensuite, elle est devenue à la fois un outil de contestation et l’instrument d’une idéologie conservatrice, étant, dans un cas comme dans l’autre, le symbole d’une indépendance culturelle du pays. L’objectif de cette étude est donc de faire ressortir le rôle essentiel de l’art dans le déploiement et la consolidation d’un médium populaire dont les productions ont acquis, au fil du temps, un statut très particulier au sein de la culture brésilienne.

En dépit de l’importance de l’art pour la télévision au Brésil et pour la quête de légitimation qui caractérise l’histoire du médium télévisuel, les études qui analysent en profondeur l’esthétique des objets produits pendant ces deux premières décennies sont rares. Cela peut s’expliquer par l’absence d’archives audiovisuelles de l’époque, dont la conservation n’était pas une priorité des chaînes en raison du manque de recours financiers ou de prestige du média. Ce qui avait été conservé a été détruit par le feu lors de quelques incendies, survenus particulièrement pendant la période la plus sévère de la dictature militaire, entre 1968 et 1974 (Ribke, 2011 : 661). L’histoire de la télévision s’est construite grâce aux critiques de presse publiées à l’époque, qui nous fournissent des informations

plutôt objectives, et aux témoignages des professionnels qui ont participé à son déploiement. Tout en étant une source qui s'épuisera bientôt, ces derniers contribuent au traçage d'un parcours plutôt idéalisé de la télévision des premiers temps.

Cet article s'appuie donc sur une bibliographie spécialisée et sur les recherches menées notamment par Flavio Luiz Porto e Silva et Cristina Brandão, spécialistes des téléthéâtres, ainsi que par Hélió Guimarães et Renato Ortiz, dont les études portent sur l'ensemble de la fiction télévisuelle nationale. Guimarães a été un des rares chercheurs qui s'est consacré au dialogue entre la télévision et la littérature, principalement en ce qui concerne les telenovelas. Il explique que la production cinématographique et théâtrale était déficitaire au Brésil durant les années 1950, la littérature étant le seul répertoire national important disponible (1995 : 116). En outre, porter à l'écran un texte littéraire était un moyen de s'approprier le prestige du média et de l'œuvre de départ, tout en s'assurant un public aussi distingué que la programmation. De plus, le contexte social et économique du Brésil, où le nombre de lecteurs n'était pas significatif, a fait en sorte que « le besoin de fiction et de poésie de l'homme » (Cândido, 1973) a été comblé par la culture populaire de masse. Il était de l'intérêt des chaînes de promouvoir, auprès de leur auditoire, l'équivalence entre la lecture d'un livre et le visionnement d'une adaptation télévisuelle (Guimarães, 1995 : 8), une pratique qui perdure jusqu'à aujourd'hui. Toutefois, si les *telenovelas* ont souvent eu recours à la littérature brésilienne, les téléthéâtres, dans leur première phase, ont puisé leurs sources davantage dans la littérature, le théâtre et le cinéma international. Le besoin de repères visuels – ce que les textes littéraires ayant été adaptés au cinéma aux États-Unis pouvaient offrir (Guimarães, 1995 : 40) – le contrôle beaucoup moins rigide pour l'acquittement des droits d'auteur d'une œuvre étrangère (Porto e Silva, 1981 : 35) ou la dépendance culturelle du pays envers des nations plus riches (Ortiz et al., 1991 : 48) ont déterminé la prééminence de la culture étrangère.

La première chaîne télévisuelle brésilienne (et latino-américaine), TV Tupi, a été inaugurée à São Paulo le 18 septembre 1950. Voulant assurer le succès de sa transmission inaugurale, son propriétaire, l'entrepreneur Assis Chateaubriand, a importé clandestinement des États-Unis deux cents téléviseurs et les a placés un peu partout dans la ville (Ortiz et al., 1991). Malgré l'intérêt des Brésiliens (ceux résidant dans les centres urbains du pays) envers la nouvelle attraction, la télévision est demeurée un média d'élite dans ses premières

années : la majorité de la population (qui était davantage rurale) possédait un très faible revenu, alors que les téléviseurs étaient très dispendieux<sup>1</sup>.

Le public élitiste ainsi que les intentions éducatives et artistiques de ses artisans, conjuguées au désir de Chateaubriand d'aligner le contenu télévisuel aux manifestations culturelles de São Paulo et de Rio de Janeiro, ont contribué à la mise à l'écran d'une programmation qui se voulait de prestige. C'est ainsi que s'est amorcée la relation entre l'art et la télévision, un rapport qui s'est manifesté sous de multiples formes et qui, pour répondre à des exigences commerciales, historiques et culturelles, a évolué au fil de l'histoire en façonnant la fiction télévisuelle du Brésil. L'art a servi comme source à la création d'un langage et de formes télévisuelles spécifiques et en tant qu'élément de valorisation du média, transformant l'écran en dispositif d'éducation des téléspectateurs. Cette imbrication des dimensions érudite et populaire de la culture résultait également de l'intérêt des propriétaires des chaînes de télévision, qui étaient aussi les entrepreneurs derrière les productions culturelles et artistiques des années 1950 et 1960, que ce soit la fondation d'un musée ou d'un journal, ou l'organisation d'une biennale<sup>2</sup>. De plus, bien que les chaînes soient privées, la législation brésilienne les considère comme des biens publics, d'intérêt national, devant tenir un propos éducatif (Jambeiro, 2002 : 72). Ainsi, on assigne à la télévision, dès ses débuts, le mandat de diffuser massivement des produits artistiques et culturels qui étaient auparavant réservés à un public restreint.

### **Les Téléthéâtres : de l'érudit...**

Inspirée par la radio, où les radiothéâtres et les radionovelas étaient des produits phares, et par le succès du *live drama* aux États-Unis et en Angleterre, TV Tupi lança son premier téléthéâtre le 29 novembre 1950 : la télé-pièce *A vida por um fio*, une adaptation du film *Sorry, Wrong Number* (Anatole Litvak, 1948). Si, initialement, cet objet télévisuel a été créé pour combler les trous de la programmation (Porto e Silva, 1981 : 22), les années suivantes ont témoigné du succès d'un format qui est devenu le produit principal de toutes les chaînes. Les télé-pièces, des épisodes unitaires diffusés en direct, étaient hebdomadaires

---

1 À la fin de l'année 1950, on comptait deux mille téléviseurs au pays (Freire Filho, 2002 : 111).

2 Assis Chateaubriand est aussi le fondateur du Musée d'art de São Paulo (MASP) et était le propriétaire de quelques stations de radio et de journaux.

ou aux deux semaines ; chacune durant entre une à quatre heures. Afin d'éviter la concurrence entre eux, on ne les programmait pas le même jour.

Le nombre de téléthéâtres diffusés en prime time nous permet de comprendre leur portée : TV Tupi SP diffusait *TV de Vanguarda* (1952-1967), *Grande Teatro Tupi* (1951-1965) et *TV de Comédia* (1957-1967) ; TV Tupi RJ diffusait *Câmera Um* (1953-1967) et *Grande Teatro Tupi* (1956-1965) ; TV Paulista (qui est devenue TV Globo en 1965, puis Rede [réseau] Globo en 1975) diffusait *Teatro Cacilda Becker* (1953-1955) et *Teledrama* (1955-1963), et TV Record diffusait également *Teatro Cacilda Becker* (à partir de 1955) et *Sob a Luz dos Refletores* (1957-1958). Leur programmation était hétérogène. Par exemple, TV de Vanguarda mettait l'accent sur les classiques de la littérature mondiale ayant déjà été adaptés au cinéma, sans pour autant exclure les textes théâtraux renommés. *Grande Teatro Tupi*, qui était davantage un théâtre filmé dans ses premières années, transposait les grandes œuvres de la dramaturgie internationale à l'écran. TV de Comédia a été le premier téléthéâtre qui a mis de l'avant des scénarios originaux écrits pour la télévision et pour le public brésilien. D'autres téléthéâtres se caractérisaient par le genre narratif qu'ils privilégiaient : *O Contador de Histórias* portait à l'écran des récits policiers ; *Alô Doçura*, des histoires romantiques ; *Fábulas Animadas* s'adressait au jeune public.

Ainsi, dans la période expérimentale de la télévision, les téléthéâtres étaient majoritairement des adaptations de classiques internationaux de la littérature et de la dramaturgie, tout en s'inspirant du cinéma étasunien. En fait, les fictions télévisuelles brésiliennes se référaient davantage à l'adaptation cinématographique du texte littéraire qu'au texte lui-même, notamment pour le découpage technique, la caractérisation des personnages et les décors en studio. Il s'y produisait ce que Guimarães (1995 : 33) appelle l'adaptation de 2e degré – le film qui était une adaptation d'une œuvre littéraire – ou encore de 3e degré – lorsque le cinéma adapte un scénario radiophonique qui, par la suite, sert de modèle pour la télévision. On privilégiait, au petit écran, les romans qui sont devenus des films à succès ; le prestige du film était un élément essentiel pour accorder de la valeur aux fictions télévisuelles. Ainsi, on s'appropriait à la fois la bonne réputation des deux médias :

---

3 SP, acronyme pour la ville de São Paulo, et RJ pour la ville de Rio de Janeiro.

la littérature et le cinéma. La participation d'un acteur renommé du théâtre à l'adaptation télévisuelle concourrait aussi à sa qualité.

La combinaison et le remaniement de différentes formes artistiques au petit écran ont inspiré la réflexion sur le langage télévisuel et favorisé le déploiement de l'intention culturelle derrière le médium. Le choix de textes adaptés, cependant, était d'autant plus déterminé par les limitations techniques et financières assez restrictives des chaînes et par le casting disponible pour chaque émission. Si, aux États-Unis, le milieu télévisuel a bénéficié d'un apport très important de l'industrie cinématographique concernant son infrastructure, au Brésil la collaboration vient de la radio (Mattos, 2002 : 49) et du théâtre (Porto et Silva, 1981 : 31). Les studios étaient souvent improvisés dans des pièces à l'intérieur d'un petit appartement, sans traitement acoustique ni air climatisé. Les bruits du quotidien de la ville mélangés aux bruits des équipements de production imprégnaient les fictions pendant leur diffusion en direct. Cette précarité a joué un double rôle : elle a restreint la sélection des œuvres pouvant être transposées au petit écran, tout en stimulant la créativité des producteurs et créateurs et le dévouement des acteurs. D'après les témoignages des artisans, il n'était pas rare de les trouver dans les studios pendant la nuit, expérimentant de nouveaux angles de prise de vue, des effets spéciaux ou des trucages d'éclairage compatibles avec les espaces exigus et le plafond bas (Brandão, 2010 : 46). Ce mode de tournage précaire servait aussi de laboratoire pour les comédiens, qui devaient apprendre à jouer devant les caméras de télévision, de concert avec toutes les implications que cela présente (les coupes, les mouvements de caméra, la mise au point, l'ajustement de la voix et de l'expression corporelle, le changement de costumes et de maquillage entre les séquences, etc.). La périodicité des diffusions et l'horaire chargé du casting – qui partageait son temps entre les téléthéâtres, les *telenovelas* et le théâtre ou la radio – ne laissaient pas beaucoup de temps pour les répétitions. Ce don d'ubiquité au sein du milieu télévisuel caractérisait aussi le quotidien des créateurs et des membres de l'équipe technique, qui se consacraient en même temps à d'autres médias. Cette pratique favorisait les échanges entre les différentes formes audiovisuelles, notamment sur les plans esthétique et narratif, faisant émerger la dimension intermédiaire de la télévision et un langage plutôt hybride.

Il est curieux de penser à l'émergence d'une production artistique à partir

de conditions dérisoires. Contraints par de nombreuses limitations, les professionnels découvraient cependant les particularités, les forces et les faiblesses du petit écran. On affirme que c'était surtout dans les coulisses du téléthéâtre *TV de Vanguarda* (*Télé d'avant-garde* – un titre qui dévoilait l'objectif de l'émission, celui de porter à l'écran un produit novateur) que la recherche d'un langage télévisuel s'est déployée (Porto et Silva, 1981 : 31). Certes, la contribution apportée par d'autres téléthéâtres a été également importante. Toutefois, certaines émissions ont conservé une forme purement théâtrale dans les premières années (*ibid.* : 33), alors que les artisans de *TV de Vanguarda* se sont préoccupés, dès le début, de la création d'un code compatible avec la télévision et le téléviseur. En tenant compte des expérimentations mises en place lors de la représentation des télé-pièces, on comprend le rapport d'intimité qui s'établit entre l'acteur/personnage et le téléspectateur, favorisé par l'utilisation du très gros plan (*ibid.* : 36) et des plans subjectifs conjugués à l'aspect domestique du médium télévisuel. On constate toutefois le manque d'efficacité des plans d'ensemble : la taille réduite de l'écran, qui est non seulement entouré d'autres objets à l'intérieur d'une pièce éclairée, mais aussi en compétition avec l'environnement familial du public, ne mettait pas en valeur les paysages et effaçait les détails – à l'opposé de l'effet produit, par exemple, par le dispositif cinématographique.

La critique de presse a également contribué au façonnage des fictions. Soucieux d'une programmation de qualité, les critiques s'attardaient aux détails de chaque télé-pièce (Brandão, 2010 : 44), encourageant une production qui mettait de l'avant les spécificités formelles de la télévision vis-à-vis d'autres médias. Dans les années 1950, les articles publiés préconisaient l'importance d'un montage dynamique, privilégiant une variété de scènes, ou encore une mise en scène qui accentuait l'aspect visuel des récits, au détriment de leur dimension orale. En même temps, on félicitait l'équipe des choix de cadrage, des mouvements de caméra et du rythme du récit ainsi que des décors : une mise en scène qui valorisait l'aspect dramatique des séquences et le talent des comédiens.

Cette approche esthétique soulignée par les critiques soulignait les liens que la télévision entretenait avec d'autres médias audiovisuels, surtout le cinéma. On incitait le développement d'une nouvelle modalité d'art, qui pouvait incorporer le langage

cinématographique et soumettre les techniques théâtrales et de la radio aux contraintes de la sémiotique de l'image. Ces rapprochements entre le cinéma et la télévision se heurtaient, cependant, aux limitations techniques de cette dernière, dont l'équipement de tournage très lourd et immobile restreignait le plein déploiement de la forme. Ce n'est qu'au milieu des années 1960, à la suite de l'avènement du magnétoscope et grâce à l'utilisation de caméras plus légères, que le langage télévisuel a pu incorporer davantage les codes cinématographiques. Dès ce moment, les équipes de tournage ont quitté les studios et se sont déplacées dans les rues. Si autrefois les limitations techniques nuisaient au rythme du récit, qui était ralenti pour permettre aux acteurs de s'habiller ou de se maquiller entre deux séquences, l'enregistrement des émissions a résolu ce problème, tout en donnant aux créateurs la possibilité de profiter du montage des plans pour faire évoluer la structure des narrations (ce qui aura une influence principalement sur l'esthétique des *telenovelas*).

Les téléthéâtres ont, ainsi, combiné les éléments de la culture érudite aux conditions imposées par la forme et la production télévisuelles de même que par la réception des émissions. Il y a eu une « interpénétration de la sphère des biens érudits et des biens de masse, ce qui a réorienté la relation entre les arts et la culture populaire de masse » (Ortiz, 1988 : 65). Les activités propres à la culture populaire de masse étaient désormais marquées par une aura semblable à celle de la sphère érudite, un phénomène qui prenait forme au Brésil depuis les années 1940 (*ibid.*). Cette union entre l'érudite et le populaire, entre l'art et la télévision, a non seulement introduit le théâtre et la littérature dans les foyers brésiliens, mais elle a aussi fonctionné comme une critique des intentions commerciales du cinéma national de l'époque, qui reproduisait le modèle étasunien et s'opposait aux idéaux artistiques et éducatifs des artisans de la télévision.

Les téléthéâtres ciblaient un auditoire différent de celui des *telenovelas*, mais ce sont ces dernières qui vont joindre effectivement la littérature et le grand public, majoritairement étranger à l'univers littéraire (Guimarães, 1995 : 7). Cette mission a duré jusqu'en 1982, lorsque Rede Globo a lancé les miniséries, un format télévisuel créé spécifiquement pour adapter des récits littéraires nationaux. Plus récemment, certains réalisateurs –

principalement Luiz Fernando Carvalho<sup>4</sup> – ont actualisé l’appropriation de l’art par le petit écran, créant des fictions télévisuelles à l’esthétique très originale et sophistiquée et qui combinent, dans un même produit, certaines caractéristiques du téléthéâtre avec celles des telenovelas et des miniséries. Au-delà de l’actualisation du dialogue entre l’art et la télévision et de la discussion sur les possibilités artistiques du médium, les fictions réalisées par Carvalho offrent une alternative esthétique à l’ensemble mondial de la production télévisuelle tout en proposant un élargissement du débat sur la télévision de qualité.

### ... au populaire des telenovelas

Outre la production des téléthéâtres, un autre format est porté à la télévision un an après son inauguration : le premier épisode de la première *telenovela*, intitulée *Sua vida me pertence*<sup>5</sup>, est diffusé le 21 décembre 1951. L’héritage radio-phonique, le caractère mélodramatique ainsi que l’auditoire auquel il s’adressait (les femmes au foyer) expliquent le discrédit que cet amalgame du feuilleton, du *soap opera* et des *radionovelas* latino-américaines a éprouvé auprès des professionnels et du public. Si ces récits mélodramatiques ont été jugés comme un produit sans qualité lors de la période embryonnaire (de 1951 à 1963) de leur développement, ils ont, une décennie plus tard, pris la relève du téléthéâtre en ce qui a trait à l’intégration des arts à l’écran, au développement et à la consolidation d’un code propre à la télévision. C’est grâce aux *telenovelas* que la fiction télévisuelle connaît son essor et que la télévision brésilienne conquiert son indépendance envers les produits télévisuels importés.

Hormis quelques textes originaux (écrits initialement pour leur diffusion à la radio), les scénarios des telenovelas étaient majoritairement importés de Cuba ou d’Argentine, puis adaptés et présentés au Brésil pour être, par la suite, exportés vers d’autres pays latino-américains. Leur structure sérielle implique un mode de diffusion différent de celui des téléthéâtres, dont la forme était unitaire : les épisodes de 20 minutes étaient diffusés en

---

4 Pour connaître davantage son travail, voir les miniséries *Hoje é dia de Maria* (2005-2006), *A Pedra do Reino* (2007), *Capitu* (2008), la telenovela *Meu Pedacinho de Chao* (2015) et *Velho Chico* (2016).

5 « Ta vie m’appartient », écrite et réalisée par Walter Forster, diffusée du 21 décembre 1951 au 2 février 1952, à 20 h.

direct, deux fois par semaine<sup>6</sup>, pour un total de 15 à 20 épisodes par titre. La précarité du médium et la difficulté des créateurs à raconter une histoire à travers des images ont fait en sorte qu'il était nécessaire d'avoir une narration de la trame. Lors des premières diffusions, la description orale a prévalu sur le visuel, caractérisant la télévision comme de « la radio avec des images » (Ortiz et al., 1991 : 33). La narration verbale a été la solution trouvée pour structurer, voire décrire, l'intrigue et pour appuyer la sérialité. La narration verbale permet à la fois de faire le pont entre les épisodes et d'assurer l'attention de l'auditoire tout au long du récit. Au début de chaque épisode, le narrateur résumait les points les plus importants du chapitre précédent, rappelant aux téléspectateurs les éléments à retenir pour la suite du récit.

Certains facteurs ont contribué à l'évolution du langage télévisuel en transformant en même temps les deux formats fictionnels principaux. Tout d'abord, les commanditaires se sont désintéressés des telenovelas en raison de leur nombre réduit de téléspectateurs et ont plutôt choisi d'investir dans des émissions plus populaires, comme les programmes de variétés. Cette absence d'intérêt a donné plus d'autonomie aux chaînes de télévision, qui ont pu faire de leurs émissions des espaces d'expérimentation et favoriser, ainsi, le développement des fictions d'auteur (Christoforo, 2015 : 18). Or, libérées de l'impératif commercial imposé par les commanditaires, les telenovelas ont vécu leur premier changement en 1954. Afin de les éloigner de leurs racines populaires, tout en visant à atteindre un prestige jusque-là inconnu, leur répertoire a été bonifié d'adaptations de la littérature internationale (surtout des romans romantiques) et de scénarios de films américains (Freire Filho, 2002 : 111), à l'image des téléthéâtres. Cette tentative n'a pourtant pas réussi à populariser le genre ni à faire pâlir la réputation du téléthéâtre.

À la fin des années 1950, toutefois, un ensemble de modifications réoriente la production culturelle et artistique. Des transformations économiques et technologiques – par exemple, l'accroissement des ventes de téléviseurs et l'arrivée du magnétoscope – marquent le début d'une période d'intense modernisation dont les effets ont été également

---

<sup>6</sup> Pendant la première année, la diffusion avait lieu une fois par semaine (Porto et Silva, 1981).

ressentis dans la sphère télévisuelle, qui comptait déjà 6 chaînes<sup>7</sup>. L'augmentation des ventes de postes de télévision a élargi l'auditoire, attirant davantage de commanditaires. Dès lors, la structure et le contenu des *telenovelas* ont été réorganisés selon une logique commerciale, privilégiant, dans un premier temps, la mise à l'écran des intrigues mélodramatiques ou fantastiques (adaptées des scénarios latino-américains) et affaiblissant l'engagement initial de la télévision envers l'art et la culture. Par conséquent, le contenu érudit du téléthéâtre et son coût de production trop élevé pour une diffusion unique de deux heures (en moyenne, alors que celui des *telenovelas* s'amortit sur plusieurs épisodes) ne correspondaient ni aux ambitions de cette nouvelle culture populaire de marché, pas plus qu'aux intérêts commerciaux des commanditaires. Sa disparition n'était qu'une question de temps .

Bien que les récits édulcorés aient correspondu aux intérêts des commanditaires et du grand public, occupant un espace important dans la programmation, ils n'ont pas entraîné l'exclusion des émissions de qualité à l'écran. La modernisation de la société brésilienne a aussi débouché sur une vague nationaliste, plaçant les thèmes nationaux au centre de la production artistique et culturelle (Ortiz et al., 1991 : 49), y compris les fictions télévisuelles. De plus, la familiarisation des professionnels avec les techniques de leur métier, pendant les dix ans qui ont suivi la transmission télévisuelle inaugurale, les a affranchis de la dépendance envers le contenu international. Les créateurs des téléthéâtres et des *telenovelas* ont commencé à privilégier la culture domestique pour les adaptations portées au petit écran, notamment la prose romantique, réaliste et moderne. L'exhortation à la nationalisation de l'espace écranique était aussi au centre des préoccupations des critiques de presse : tout d'abord, on incitait les artisans à une certaine appropriation des récits étrangers en adaptant les intrigues aux espaces brésiliens. Ensuite, on demandait l'écriture de scénarios originaux dans lesquels pourraient être intégrés des enjeux sociaux et des éléments culturels caractéristiques du pays.

---

7 Entre 1950 et 1959, six chaînes ont été inaugurées, trois étant concurrentes : TV Tupi São Paulo (1950), TV Paulista (1952) et TV Record (1953), et trois autres appartenant au conglomérat d'Assis Chateaubriand, soit TV Tupi Rio (1951), TV Itacolomi (1955) et TV Piratini (1959).

8 À partir de 1963, les chaînes commencèrent à interrompre, petit à petit, la diffusion des téléthéâtres. TV de Vanguarda, le dernier exemplaire, disparut en 1967.

Simultanément, l'inauguration de TV Excelsior, en 1959, a établi de nouveaux paramètres de concurrence (Ortiz et al., 1991 ; Hamburger, 2005). Ayant un caractère industriel, la chaîne a déployé une stratégie qui s'est montrée très avantageuse dès le début. Excelsior a créé une grille horaire pour organiser sa programmation et a produit des émissions interpellant davantage le grand public, en l'occurrence la télédiffusion de festivals de musique populaire brésilienne et les telenovelas. Quelques années plus tard, profitant de l'avènement du magnétoscope et pour répondre à la demande des commanditaires, la chaîne a instauré la transmission quotidienne des telenovelas, désormais à l'écran du lundi au vendredi. Le scénario importé de l'Argentine, *2-5499 Ocupado*<sup>9</sup> (1963), a été le premier récit quotidien. Ce moment est également connu comme étant le point de départ de la deuxième période de la fiction télévisuelle (1963-1969), qui était encore, toutefois, diffusée en noir et blanc. La stratégie d'Excelsior a éveillé le désir auprès du public de suivre la trame du récit chaque jour, ce qui est devenu une habitude. Après une période d'adaptation de la part des téléspectateurs, la pertinence de la tactique s'est confirmée rapidement avec le grand succès, à São Paulo et à Rio de Janeiro, de *O Direito de Nascer*<sup>10</sup> (1964), fiction qui a ancré définitivement ce format à la télévision (Fernandes, 2012 : 5) et sa diffusion en *prime time*. Outre cette stratégie commerciale et en accord avec l'idéologie nationaliste qui teintait les expressions culturelles, la nouvelle chaîne s'est assignée le mandat de développer un « Projet brésilien » au long de la nouvelle décennie : mélodramatiques ou plutôt réalistes, les *telenovelas* produites par TV Excelsior devaient désormais intégrer des éléments nationaux à leurs récits. Graduellement, les narrations fantastiques et étrangères, ayant lieu dans des régions lointaines, ont cédé la place aux histoires qui se déroulaient au Brésil, et le quotidien des personnages devait reproduire celui des Brésiliens. D'une part, ces changements transportent l'art national vers le petit écran et à l'intérieur des maisons, surtout par le biais des adaptations télévisuelles des romans brésiliens ; d'autre part, ils posent les bases pour la création d'une fiction télévisuelle typiquement brésilienne, tout

---

9 Certains chercheurs considèrent *2-5499 Occupé* comme étant la première telenovela brésilienne compte tenu de sa diffusion journalière (Mattelart et Mattelart 1989 ; Fernandes 1994 ; Lopes 2009).

10 « Le Droit de naître », écrite par le Cubain Félix Cagnet et adaptée au Brésil par Thalma de Oliveira et Teixeira Filho. Diffusée du 7 décembre 1964 au 13 août 1965 à 21 h 30.

autant liée à la production artistique domestique, mais dans un contexte de production différent, comme nous le verrons prochainement.

### **Art de contestation, art de soumission**

Au-delà de leur bonne réception auprès de l'auditoire, les intrigues mélodramatiques ont été fort appréciées par les autorités militaires, qui ont pris le pouvoir du pays le 31 mars 1964. Ce coup d'État militaire a engendré de nombreux changements au sein de l'industrie télévisuelle, afin qu'elle s'adapte aux intérêts du nouveau gouvernement : la télévision est devenue un dispositif propice à l'intégration nationale d'un territoire vaste et de culture diversifiée, et sa dimension éducative devait être mise de l'avant afin d'améliorer le niveau culturel de la population. Ce projet d'intégration a commencé à se matérialiser effectivement cinq ans plus tard avec la mise en service d'un système national de transmission, faisant circuler les émissions dans le pays pour faire connaître le Brésil aux Brésiliens.

En 1965, huit ans après être devenue concessionnaire de l'exploitation des services de télécommunications dans le pays, TV Globo a démarré ses opérations à Rio de Janeiro (et, en 1966, à São Paulo). L'intervalle entre la concession d'exploitation et l'inauguration de la chaîne a servi à une préparation minutieuse en vue de son entrée sur le marché. L'entreprise a bénéficié non seulement d'une association illégale avec une compagnie étasunienne<sup>11</sup>, qui lui a apporté un soutien important sur les plans technologique, administratif et de marketing, mais aussi du réseau national de télécommunications créé par le gouvernement en 1969. Cette démarche a favorisé l'élargissement de l'auditoire de Globo, qui a installé des chaînes affiliées un peu partout dans le pays. La technologie de pointe, la stratégie habile de marketing et un large public ont concouru à la conquête de l'hégémonie de Globo quelques années plus tard.

Le désir de porter le pays à l'écran devait se conformer, pourtant, à une idée irréaliste de la nation. On n'y voyait que des beaux paysages touristiques et modernes de la région sud-est, où habitait une population blanche, catholique et issue de la classe moyenne

---

<sup>11</sup> La Constitution brésilienne de l'époque interdisait l'association de concessionnaires nationaux de télévision aux entreprises étrangères, et ce, concernant la propriété, la gestion ou l'orientation intellectuelle (Mattelart 1998 : 38).

(Hamburger, 2011 : 66). Tout ce qui ne correspondait pas à cette politique était censuré. La censure a réduit sensiblement le nombre d'émissions diffusées en direct. Au début, la plupart des *telenovelas* ont échappé plus souvent que d'autres formats télévisuels à ce contrôle grâce à leur contenu mélodramatique et au rythme accéléré de ces œuvres sérielles. Par contre, le cinéma et le théâtre ont été sévèrement surveillés et lésés. Les difficultés causées par la censure militaire ont encouragé la migration des dramaturges, écrivains et cinéastes vers la télévision. Le dialogue avec un public hétérogène et plus large que celui du cinéma et du théâtre les a séduits (Freire Filho, 2002 : 109). Cette opportunité s'est présentée comme une façon stratégique de transformer l'écran télévisuel en instrument de contestation et de conscientisation des masses, tout en répondant aux besoins financiers de ces auteurs insatisfaits. Contaminés par l'idéologie du parti national-populaire, ces nouveaux scénaristes préconisaient une perspective réaliste. Dès lors, les scénarios originaux se sont intercalés aux mélodrames, dotant peu à peu les récits des traits typiques de la culture et de la réalité brésiliennes.

Si, dans les années 1950, le dialogue entre l'art et la télévision se matérialisait surtout par l'entremise des adaptations télévisuelles des classiques internationaux de la littérature et du théâtre, cette migration des auteurs vers la télévision, au milieu des années 1960, a actualisé cette interaction, qui s'est transformée tout en modifiant la forme des fictions. Cette nouvelle forme d'appropriation de l'art a renouvelé la structure du mélodrame, qui a incorporé des éléments propres à l'esthétique du cinéma ou du théâtre national dans l'intérêt de parfaire la fiction et le langage télévisuels. Les auteurs y ont intégré certaines thématiques sociales caractéristiques des films du mouvement du Cinéma Novo ou de groupes comme le *Théâtre d'Aréna* ou le *Théâtre de Comédie*. Des expressions populaires et des jargons ont remplacé un dialogue plus formel et érudit. Le paysage, les habitudes et coutumes, les dilemmes de personnages reflétaient dorénavant le contexte contemporain du pays (Kornis, 2007 : 2). Les mondes diégétique et extradiégétique semblaient, ainsi, se fondre, un rapprochement qui était accentué par le tournage en extérieur dans une ville et dans un temps bien connus de l'auditoire. À l'intérieur de l'intrigue, on discutait des événements et des enjeux que le téléspectateur retrouvait dans les principaux journaux et téléjournaux de l'époque. Somme toute, tous ces éléments étaient bercés par une trame

sonore qui mobilisait les jeunes (par exemple, les chansons des Beatles ou d'Adamo). La *telenovela* a été transformée en dispositif de narration du temps présent, en discours sur la nation et en agent de construction d'une identité nationale. À cet égard, *Beto Rockefeller*<sup>12</sup>, ainsi que les récits qui lui ont succédé, confirment la réussite de cette migration des auteurs en mettant en évidence la richesse esthétique promue par le dialogue et favorisée par la télévision entre les médias (Christoforo, 2015 : 24).

Certains sociologues des médias contestent, cependant, cette dimension du « discours sur la nation » produit par ces narrations. On soulève entre autres que l'imaginaire collectif créé à l'aide des *telenovelas*, intitulées les « *telenovelas-vérité* », était une manœuvre politique pour assurer la continuité du programme gouvernemental. Si ces fictions montraient la vérité du Brésil, ce pays aseptisé, riche et prospère que l'on voyait à l'écran était alors lui aussi vrai (Siega, 2009). Cette hypothèse sert également à contredire le discours des scénaristes révolutionnaires, qui étaient connus pour leur affiliation politique de gauche et pour leurs points de vue très critiques envers le gouvernement (surtout après l'endurcissement du régime en 1968), mais qui voyaient dans la télévision un instrument de conscientisation des masses. On affirme que, au lieu de subvertir le système politique par le biais des fictions, les auteurs finissent par être neutralisés par le régime militaire. De cette manière, l'idéal révolutionnaire de la culture nationale-populaire aurait été absorbé et remanié par l'industrie culturelle, devenue outil de défense de l'ordre national, et par le gouvernement (Ridenti, 2000 : 323-7 ; Ortiz, 1988).

La télévision est-elle l'instrument soumis à une idéologie nationale-populaire de marché, qui légitime l'ordre social en vigueur, ou l'instrument de contestation voulant offrir une vision critique au téléspectateur, contribuant ainsi aux changements sociaux (Ridenti, 2000 : 324) ? Quelle que soit la réponse (y aurait-il une seule réponse ?), il nous semble que l'intérêt des auteurs militants pour la fiction télévisuelle a, d'abord et avant tout, contribué à assurer la permanence d'une logique culturelle et artistique à l'intérieur du médium télévisuel en dépit de ses intentions commerciales. Du même coup, leur arrivée à la télévision a réitéré la possibilité d'intégrer un aspect érudit à un objet fictionnel adressé au

---

12 Écrite par Bráulio Pedroso, d'abord réalisée par Lima Duarte, puis par Walter Avancini et diffusée par TV Tupi du 4 novembre 1968 au 30 novembre 1969 à 20 h.

grand public – les *telenovelas* –, tout en mettant en valeur l’art et la culture nationaux. C’est également dès ce moment que l’on a instauré un mode de production et de réception télévisuel typiquement brésilien, synchronisant l’image écranique à la société qui la regardait. Ancrées au cœur de la culture brésilienne, les telenovelas ne sont plus, de nos jours, reconnues comme des objets artistiques (hormis quelques exceptions, notamment les récits réalisés par Luiz Fernando Carvalho), mais elles gardent encore leur statut de « récits de la nation » (Lopes, 2003) ; des espaces privilégiés pour la discussion des questions sociales, politiques et culturelles.

### **Conclusion**

Depuis son avènement, la télévision joue un double rôle : un rôle créatif, par la production et diffusion de ses propres objets, et un rôle de support, en tant que dispositif de diffusion d’expressions culturelles et artistiques les plus diverses, produites par et pour d’autres médias. Que ce soit pour en tirer des éléments pour ses fictions ou, encore, pour occuper l’espace écranique avec des films, festivals de musique, spectacles de danse et d’opéra, le rapport de la télévision à l’art, érudit ou populaire, est évident et souligne un éclectisme inhérent au médium télévisuel, qui incorpore et synthétise d’autres langages.

Le propos de cet article était, ainsi, de donner un aperçu de la période expérimentale de la télévision brésilienne, analysant l’importance de l’art, notamment l’art érudit, pour la création et le développement d’une fiction télévisuelle nationale. D’emblée, nous avons pu observer l’influence des expressions artistiques sur les transformations esthétiques et narratologiques éprouvés par ces fictions. Cette incorporation se conformait à de multiples rôles : légitimer le nouveau médium, fournir des repères visuels, offrir des pistes pour le déploiement d’un langage spécifique, s’accaparer un prestige étranger, attirer différents types de public, conscientiser les masses, contester le pouvoir politique ou, encore, s’y soumettre.

Cette articulation entre l’art et la télévision a fait émerger également, dès les années 1950, le débat sur la qualité télévisuelle au Brésil. Le prestige de l’œuvre de départ se déplaçait vers l’adaptation télévisuelle, suscitant une évaluation positive de la part des critiques et l’intérêt du public. Les titres adaptés à l’époque et l’absence de documents

audiovisuels ou écrits permettant une analyse plus détaillée et objective des émissions contribuent, de nos jours, à l'idéalisation de la programmation de la télévision des premiers temps.

Plus particulièrement, au-delà des renouvellements provoqués par cette appropriation de l'art, on remarque l'impact de l'adaptation des formes sur les objets produits pour répondre aux nombreuses contraintes dans le milieu télévisuel. La précarité technologique et économique, la crise politique, la modernisation du pays et le besoin de rejoindre un public hétérogène ont déterminé les différentes manières, souvent improvisées, d'intégrer l'art à l'écran. Ces facteurs ont contribué à l'émergence, au milieu des années 1960, d'un objet singulier et très populaire à l'échelle globale : la *telenovela* brésilienne. Avec les *telenovelas*, on porte à l'écran non seulement un produit spécifiquement télévisuel, mais surtout brésilien ; un produit commercial qui s'est converti, au fil des années, en symbole culturel du pays.

En même temps, bien que le rapport à l'art ait été essentiel au plein déploiement d'une production proprement télévisuelle et d'une modalité spécifique de fiction, il maintient cette dépendance de la télévision envers d'autres médias pour se légitimer. On ne parle pas (ou très peu) d'un art télévisuel, mais plutôt d'une télévision qui est artistique lorsqu'elle abandonne son langage et emprunte des codes à d'autres moyens d'expression, notamment au cinéma. Malgré sa spécificité, ce langage télévisuel recherché par les professionnels à l'ère du noir et blanc n'a pas réussi à s'affirmer comme une manifestation artistique. Si nous réfléchissons à l'importance des arts pour la télévision, pouvons-nous concevoir l'existence d'un art proprement télévisuel sans y faire référence ? Y aurait-il un art exclusivement télévisuel ?

## Références

**Brandão, C. [2010].** « As primeiras produções telefictionais ». Dans : Ribeiro, Ana Paula G., Igor Sacramento et Marcos Roxo. *Historia da televisão no Brasil : do início aos dias de hoje*. São Paulo, Editora Contexto.

- Brandão, C. [2009].** « Herdeiros do teleteatro : novos rumos na teledramaturgia ». Communication présentée à la VII Rencontre nationale de l’histoire des médias, Fortaleza, Ceará.
- Christoforo, Larissa. [2015].** « La fiction télévisuelle brésilienne : une alternative esthétique ». Mémoire de maîtrise. Université de Montréal.
- Fernandes, I. [(1997) 2012].** *Memória da telenovela brasileira*. São Paulo : Brasiliense.
- Freire Filho, J. [2002].** « A TV, os literatos e as massas no Brasil ». Dans : *Contracampo*, v.8, n.1, p. 105-124.
- Guimarães, Hélio de S. [1995].** « Literatura em Televisão. Uma História das Adaptações de Textos Literários para Programas de TV ». Mémoire de maîtrise. Universidade de Campinas.
- Hamburger, Esther. [2011].** « Telenovelas e Interpretações do Brasil ». Dans : *Lua Nova*, n. 82. p.61-86.
- Hamburger, Esther. [2005].** *O Brasil antenado – a sociedade da novela*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- Kornis, Monica A. [2007].** « Televisão, história e sociedade : trajetórias de pesquisa ». Communication présentée dans le cadre du I Rencontre national de l’OBITEL. São Paulo, 26-28 nov.
- Lopes, M. I. V. [2009].** « Telenovela como recurso comunicativo ». Dans : *MATRIZES : revue semestrielle du programme de post-graduation en Sciences de la communication de l’Université de São Paulo*. São Paulo : ECA/USP/ Paulus, année 3, n. 1. p. 21-47.
- Lopes, M. I. V. [2003].** « A Telenovela Brasileira : uma narrativa sobre a nação ». Dans : *Revue Comunicação & Educação*, n. 25, jan/avr. São Paulo, p.17-34.
- Mattelart, A. et Mattelart, M. [1991].** *O carnaval das imagens : A ficção na TV*. São Paulo, Brasiliense.
- McCabe, J. et Akass, K. [2007].** *Quality TV : Contemporary American Television and beyond*. London : I.B. Tauris. New York University.
- Ortiz, R. [1988].** *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo, Brasiliense.
- Ortiz, Renato et al. [(1989) 1991].** *Telenovela: História e Produção*. São Paulo, Brasiliense.

- Porto e Silva, F. [1981].** *O teleteatro paulista nas décadas de 50 e 60.* São Paulo, IDART.
- Ribeiro, Ana Paula G., Igor Sacramento et Marcos Roxo. [2010].** *Historia da televisao no Brasil : do inicio aos dias de hoje.* São Paulo, Editora Contexto.
- Ribke, Nahuel. [2011].** « Telenovelas writers under the military regime in Brazil: Beyond the cooption and resistance dichotomy ». Dans : *Media, Culture & Society* 33(5), p.659-673.
- Ridenti, Marcelo. [2007].** « Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 60/70 : entre o fusil e a pena ». Dans : *ArtCultura*, v.9, n.14, jan-juin. Uberlândia, p.185-195. En ligne : <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF14/Marcelo%20Ridenti.pdf>. Accès le 20 mars 2016.
- Ridenti, Marcelo. [2000].** *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV.* Rio de Janeiro/São Paulo, Editora Record.
- Siega, P. R. [2009].** « Cenas de um regime militar : a novela-verdade ». Communication présentée dans le cadre du VI SOPCOM, Lisbonne, Portugal.
- Thompson, R. J. [1996].** *Television's Second Golden Age : From Hill Street Blues to ER.* New York : Continuum.