

Université Lumière Lyon 2  
Ecole Doctorale Humanités et Sciences humaines  
Facultés des langues  
Département des langues romanes

# Le mélodrame cinématographique mexicain dans ses rapports avec Cuba (1938-1958) : Enjeux esthétiques et critiques

**Par Julie AMIOT**

Thèse de doctorat d'Etudes ibériques et méditerranéennes  
*Spécialité Espagnol*

Dirigée par Jean-Claude SEGUIN

Présentée et soutenue publiquement le 6 décembre 2003

Devant un jury composé de : Monsieur le Professeur James DURNERIN Madame le Professeur  
Michèle GUICHARNAUD-TOLLIS Monsieur le Professeur Emmanuel LARRAZ Madame le Professeur  
Françoise MOULIN-CIVIL



# Table des matières

Remerciements . .	1
Introduction . .	3
I. Présentation générale : sujet, problèmes, méthodes . .	4
II. La recherche latino-américaine en mélodrame . .	7
III. Plan de l'étude . .	11
1ère Partie : Définition(s) du mélodrame . .	15
Chapitre 1. Origines littéraires du mélodrame . .	15
I. Histoires de genres . .	16
II. Mélodrame et paralittérature . .	27
III. Théorie (mélo)dramatique et public . .	35
Chapitre 2. Mélodrame cinématographique et culture de masse . .	43
I. Formation des genres au cinéma . .	44
II. Illustration des évolutions génériques : étude de cas . .	52
III. Mélodrame et culture populaire dans le contexte latino-américain . .	60
Chapitre 3 : Identification du mélodrame cinématographique au Mexique . .	69
I. Le mélodrame mexicain dans son contexte . .	70
II. L'esthétique mélodramatique mexicaine : étude de cas . .	78
III. Premières définitions du mélodrame mexicain . .	85
Chapitre 4. Lecture musicale du mélodrame . .	96
I. Une tradition réactualisée . .	97
II. Les fonctions de la musique . .	104
III. Musique cubaine et mélodrame mexicain . .	113
2 <sup>ème</sup> Partie : Le genre dans ses œuvres . .	121
Chapitre 1. Émergence d'un corpus . .	121
I. Motifs et enjeux d'une fascination réciproque . .	122
II. Avènement d'une esthétique . .	131

III. Renouveau thématique .	138
Chapitre 2. La société mise en scène .	147
I. Analyse structurelle .	148
II. Analyse thématique . .	154
III. Analyse représentationnelle .	166
Chapitre 3. La femme fantasmée du mélodrame .	171
I. Une représentation extrêmement polarisée . .	172
II. La femme-spectacle .	179
III. Le traitement des personnages féminins : une perspective morale .	192
Chapitre 4. Prétentions réalistes du mélodrame .	199
I. Articulation de l'espace .	200
II. Dimensions référentielles . .	209
III. Un univers fantasmé : Cuba exotique .	218
Chapitre 5. Stratégies et doubles discours du mélodrame . .	225
I. Séduction du mélodrame . .	226
II. Discours officiel du mélodrame . .	237
III. Le discours à l'épreuve des images . .	246
<b>3<sup>ème</sup> Partie : Le mélodrame et la critique : une histoire passionnée . .</b>	<b>253</b>
Chapitre 1. Réception du mélodrame dans la critique contemporaine des films: le point de vue de leurs artisans .	253
I. Questions de choix et de méthodes . .	254
II. La grande offensive commerciale des Mexicains .	261
III. Cuba vs. Mexique: je t'aime, moi non plus . .	269
Chapitre 2. Le mélodrame à la question dans les années 1960 .	275
I. Les précurseurs du renouveau à Cuba .	276
II. Le grand tournant de 1959 .	283
III. Au Mexique: une transition marquée .	292
Chapitre 3. Les films étudiés : un révélateur historiographique .	300
I. Au Mexique : un corpus intégré à l'âge d'or du cinéma .	301

<b>II. À Cuba: un infléchissement tardif dans l'appréciation des films . .</b>	<b>308</b>
<b>III. Regain d'intérêt pour le mélodrame: progrès et limites .</b>	<b>316</b>
<b>Chapitre 4. Cuba et le mélodrame mexicain : bilan . .</b>	<b>325</b>
<b>I. Formation d'une esthétique originale . .</b>	<b>325</b>
<b>II. Infléchissement de la pratique de réalisateurs mexicains .</b>	<b>334</b>
<b>III. La question des moyens et de la qualité .</b>	<b>342</b>
<b>Conclusion .</b>	<b>353</b>
<b>I. Bilan de l'étude . .</b>	<b>353</b>
<b>II. Mise en perspective : plan méthodologique .</b>	<b>356</b>
<b>III. Mise en perspective : révision culturelle . .</b>	<b>359</b>
<b>Bibliographie . .</b>	<b>363</b>
Section 1. Généralités . .	363
I . Dictionnaires et encyclopédies .	363
II. Ouvrages de référence linguistiques, sociologiques, historiques .	364
III. Musiques et danses d'Amérique latine . .	364
IV. Radio .	365
V. Sur Cuba . .	366
Section 2. Cinéma, études théoriques .	366
I. Généralités .	366
II. Genres . .	366
III. Mélodrame .	367
IV. Musique .	369
Section 3. Cinéma, études thématiques .	369
I. Féminin/masculin .	369
II. Histoire . .	370
III. Musique .	373
IV. Personnalités .	373
V. Société .	375
Section 4. Littérature . .	376

I. Généralités .	376
II. Écriture, réécriture . .	376
III. Exotisme . .	377
IV. Genres .	377
V. Mélodrame .	378
VI. Paralittérature . .	378
VII. Personnages . .	378
VIII. Roman, mélodrame et culture populaire .	379
IX. Théâtre . .	379
Section 5. Articles de presse . .	380
I. Presse cubaine des années 1950 .	380
II. Nouvelle critique cubaine . .	380
III. Presse mexicaine des années 1950 . .	381
IV. Nouvelle critique mexicaine .	382
V. Présence des Cahiers du cinéma .	382
Section 6. Rapports et travaux universitaires .	383
I. Rapports de professionnels du cinéma .	383
II. Travaux universitaires .	383
<b>Annexes . .</b>	<b>385</b>
Ambiciosa .	385
Fiche technique .	385
Résumé .	386
Aventurera . .	387
Fiche technique .	387
Résumé .	387
Coqueta . .	388
Fiche technique .	388
Résumé .	389
El Amor de mi bohío .	391

Fiche technique .	391
Résumé .	392
El Ciclón del Caribe . .	392
Fiche technique .	392
Résumé .	392
El Derecho de nacer .	393
Fiche technique .	394
Résumé .	394
Hipócrita .	395
Fiche technique .	395
Résumé .	396
La Mesera del café del puerto . .	397
Fiche technique .	397
Résumé .	398
La Mujer marcada . .	399
Fiche technique .	399
Résumé .	400
La Rosa blanca . .	400
Fiche technique .	400
Résumé .	400
María la O .	401
Fiche technique .	401
Résumé .	401
Mulata .	402
Fiche technique .	402
Résumé .	403
No me olvides nunca . .	404
Fiche technique .	404
Résumé .	405

Piel canela . .	405
Fiche technique .	405
Résumé .	406
Sandra, la mujer de fuego . .	406
Fiche technique .	407
Résumé .	407
Sensualidad .	408
Fiche technique .	408
Résumé .	409
Siboney . .	411
Fiche technique .	411
Résumé .	412
Thaimí, la hija del pescador .	412
Fiche technique .	412
Résumé .	413
Viajera . .	413
Fiche technique .	413
Résumé .	413
Víctimas del pecado .	414
Fiche technique .	414
Résumé .	414
Éléments complémentaires . .	415
Résumés des histoires de « visages de femmes » .	415



## Remerciements

Ce travail est le résultat de recherches amorcées au cours de l'année 1998-1999 dans le cadre de la préparation d'un D.E.A. sous la direction de Monsieur le Professeur Jean-Claude SEGUIN à l'Université Lumière-Lyon II.

Le travail effectué au Mexique et à Cuba a été possible grâce aux facilités matérielles fournies par l'École Normale Supérieure de Fontenay/Saint-Cloud, ainsi que l'obtention d'une bourse Aires Culturelles du Ministère de la recherche.

Mes plus vifs remerciements s'adressent ici à Monsieur le Professeur Jean-Claude Seguin, dont la disponibilité à toute épreuve et les diverses remarques ont accompagné l'élaboration et la rédaction de ce travail à toutes ses étapes.

Au Mexique, le Directeur du Centro de Investigaciones y Estudios Cinematográficos de Guadalajara, Eduardo de la Vega Alfaro, ainsi que Rosario Vidal, m'ont apporté un soutien précieux, tant sur le plan professionnel que personnel.

À Cuba, Luciano Castillo, responsable du centre de documentation de l'Escuela de Cine y TeleVisión de San Antonio de los Baños m'a généreusement ouvert les portes des ressources dont il disposait. Les chercheurs et critiques de cinéma Juan Antonio García Borrero, Nery Sella et Désirée Díaz Díaz m'ont apporté une aide dont je leur suis particulièrement reconnaissant.

Ce travail n'aurait sans doute pas pu arriver à son terme sans le soutien, tant scientifique qu'amical, de Carmen Val Julián, Paulo Antonio Paranaguá, Béatrice Rodríguez, Sergi Ramos, Julien Roger et Marie-Linda Ortega. Leurs conseils et encouragements ont été déterminants.

Enfin, la recherche étant parfois elle-même un mélodrame, j'adresse ici mes plus affectueuses pensées à mes proches des deux côtés de l'Océan, et en particulier à Benoît Guillouet, soutien de toujours et de tous les jours.

Ce travail est dédié à la mémoire de René Amiot, qui a suivi pas à pas mes avancées académiques.



---

# Introduction

« *Peut-on, derechef, aimer un genre ?* », se demande Gérard Genette dans un récent ouvrage<sup>1</sup>. La question, appelant des commentaires de nature théorique sur la dichotomie traditionnelle entre « *des genres* » et « *des œuvres* », masque d'autres problèmes qu'il faut rechercher entre les lignes de l'élaboration scientifique des concepts. Théoricien des genres, dont il a proposé des analyses dans plusieurs ouvrages, il semble que Genette ait un compte à régler avec le phénomène générique, où la part d'affect est bien plus grande que ce qu'il laisse au départ supposer. L'« *amour* » des genres semble lié chez lui à une impulsion d'ordre affectif, qu'il peine à combattre malgré le recours à ses outils théoriques. Telle est l'interprétation que nous inspire la conclusion proposée à son chapitre sur les genres : « *Ce principe, c'est donc qu'on aime d'autant plus passionnément ce qu'on aime contre ses principes, par exception et comme par aberration [...]. C'est peut-être là, de ma part, jouer un peu gros sur le mot genre, mais je lui devais bien ce chien de ma chienne*<sup>2</sup>. »

On peut ainsi réinterpréter la question initiale de Genette, en la déplaçant du terrain scientifique dans laquelle elle est formulée pour la replacer sur celui de la légitimité : a-t-on le droit d'aimer un « *genre* », alors même que l'on prétend étudier des « *œuvres* » dans leur singularité toute littéraire ? Autrement dit, l'analyste est-il autorisé à s'abandonner à cette faiblesse, habituellement réprimée selon des « *principes* » établis

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Figures V*, Paris, Seuil, 2002, p. 41.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 133.

comme autant de remparts contre ce tendancieux penchant ?

Une synthèse est à même de s'opérer entre les deux grands versants de l'activité humaine mis au jour par Freud : aimer et travailler. Ce que montre Genette, c'est que l'émergence d'un questionnement scientifique ne peut être séparé des motivations personnelles et affectives liant le chercheur à son objet. Le travail qui suit s'est construit sur un cheminement de cet ordre : recherchant un sujet de DEA, l'évocation du cinéma cubain des années 1930 comme une piste possible a fait surgir les images séduisantes d'une production en noir et blanc, dont pourtant nous ne savions rien. Par des recherches à Cuba, puis au Mexique, le sujet traité dans ce travail s'est peu à peu imposé à notre réflexion. Ainsi, une inclination motivée au départ par un goût personnel s'est progressivement transformée en motif et thème de recherche, dont nous soumettons aujourd'hui au lecteur les résultats.

## **I. Présentation générale : sujet, problèmes, méthodes**

Le mélodrame est un objet familier aux contours mal définis. Tout spectateur, et tout critique, manipule cette notion générique comme si elle allait de soi, faisant le plus souvent l'économie d'une définition vraiment formalisée et précise. Dans le contexte latino-américain, il fait le plus souvent l'objet de jugements de valeur plus ou moins clairement affirmés, plus rarement de définitions rigoureuses. Le travail que nous présentons se situe dans une perspective double : étude du mélodrame mexicain en tant que genre dans ses rapports avec Cuba à une période donnée (de 1938 à 1958, dates respectives de la première et de la dernière coproduction entre les deux pays), il implique des questions de deux ordres.

Tout d'abord, une réflexion formelle sur la notion de genre en général et de mélodrame en particulier. Par ailleurs, un effort de contextualisation en fonction de l'aire spatio-temporelle choisie : la période considérée correspond à celle où le genre mélodramatique s'épanouit sur les écrans des deux pays, qui mettent en place un système de coproduction dont la matrice générique est le mélodrame mexicain. Ainsi, le cadre générique défini au départ se modifie à mesure que les Mexicains mettent en scène de façon délibérée une référence omniprésente à Cuba, en particulier à travers ses paysages et ses musiques, dont la présence dans les films mexicains est bien moins anodine et ornementale qu'il n'y paraît, et engage une modification en profondeur des modèles génériques mis en place au Mexique.

Considéré en tant que genre, d'abord littéraire puis cinématographique, l'analyse, vise à dégager les spécificités formelles et thématiques du mélodrame, mais aussi le rapport entretenu avec le public et la critique. Le mot « **mélodrame** » a été soumis au cours de son histoire à une importante évolution de son contenu sémantique, selon une perspective qui sous-tend l'ensemble de notre travail. Faisant au départ référence à une forme nouvelle et fort bien délimitée de dramaturgie, le terme se modifie en fonction des jugements portés par la critique sur les œuvres constituant le genre : elles sont jugées de mauvaise qualité, commerciales et fondées sur la facilité des recours à l'émotion et au

grand spectacle, ce qui conduit à faire dériver le mot utilisé pour les désigner vers une acception de plus en plus péjorative. Cette « **dérive** » nous pousse à préciser d'emblée de quel mélodrame on traite, car il en existe visiblement plusieurs, de nature différente.

Conséquence de l'infléchissement de la signification du mot, le substantif « **mélodrame** », ou l'adjectif « **mélodramatique** », se constituent comme des catégories de jugement esthétique pouvant désigner à peu près n'importe quoi. Expression employée ici à dessein, puisque la terminologie associée au genre sort de ce cadre strict pour désigner des atmosphères particulières, et même des attitudes et comportements ordinaires. La seule référence à la définition originelle est alors liée au pathétique que les mélodrames originels mettaient en œuvre. On comprend que le terme puisse être associé à d'autres genres littéraires ou cinématographiques : ainsi, on peut dire de certains passages de westerns – genre cinématographique à part entière, au même titre que le mélodrame – qu'ils sont « **mélodramatiques** », ce qui pourrait se traduire par « **mettent en scène des situations pathétiques faisant appel au sentiment du spectateur** » ou « **mettent en place une tension émotionnelle exacerbée, tant du point de vue des personnages que des spectateurs.** » Selon ces mêmes critères, on considère comme des « **mélodrames** » des films n'ayant qu'un rapport ténu avec le genre : celui fondé précisément sur le recours aux sentiments, de part et d'autre de l'écran. La propension du « **mélodrame** » à recouvrir des phénomènes si divers peut être reliée à ce que Gérard Genette désigne comme le « **caractère anthropologique** » du terme, mettant en jeu « **un thème au moins aussi ancien que la civilisation occidentale** »<sup>3</sup>. »

À côté de cette acception du mot, à la fois fort générale et simplificatrice, il est possible – voire nécessaire – de rechercher une définition plus stricte du genre mélodramatique. Dans cette perspective, il convient de mettre en évidence les éléments les plus significatifs configurant le genre, de ses origines littéraires à ses avatars cinématographiques. Une telle démarche fait rapidement apparaître que s'il existe bien « **un** » mélodrame, genre donnant à un ensemble d'œuvres qui s'y rattachent ses caractéristiques, on peut également définir « **des** » mélodrames, dans le cadre d'études contextualisées. Il convient de s'interroger sur les éléments permettant d'établir ces différences, afin d'évaluer des critères de pertinence dans la définition du genre. Dans le cadre de notre travail, ces réflexions ont toute leur place : après avoir réfléchi sur la définition du mélodrame mexicain, l'étude d'un corpus particulier au sein de ce groupe générique – les coproductions entre Cuba et le Mexique – permet de montrer si le cadre générique originel est respecté, ou si certains éléments le remettent en question. Ainsi, la réflexion générale sur le mélodrame est alimentée par la prise en compte d'une de ses actualisations concrètes, permettant de mettre en évidence ce qui, dans les œuvres, dessine des requalifications génériques.

Il s'agit donc d'une analyse à la fois théorique et contextuelle, dont il est indispensable de préciser les méthodes et outils. Nous proposons dans notre point suivant un état des lieux de la recherche mélodramatique en Amérique latine, mais il convient d'emblée de préciser que ses limitations invitent à s'appuyer sur des outils

<sup>3</sup> Gérard Genette, *Figures V*, Paris, p. 106. Son analyse compare en fait la comédie sentimentale et le western, mais il nous semble qu'elle peut sans aucune difficulté s'appliquer au mélodrame.

produits dans d'autres champs. La question de la définition du genre exige de recourir à des réflexions avancées dans le cadre littéraire, tout d'abord parce que le genre mélodramatique ne parvient pas vierge au cinéma, mais précédé de toute une tradition pratique et critique. Il apparaît donc impossible de réfléchir sur le mélodrame au cinéma sans prendre en compte sa définition dans le champ littéraire. Sur ce point d'ailleurs, on ne peut que déplorer la superficialité avec laquelle ces questions sont abordées dans les ouvrages portant sur le mélodrame cinématographique. Notre démarche en ce sens n'est donc pas descriptive, mais cherche au contraire à établir les fondements esthétiques et critiques du genre mélodramatique : dire qu'Aristote propose un cloisonnement et même une hiérarchisation des genres ne contribue que faiblement à expliquer le statut du mélodrame en littérature. Pour notre part, nous préférons compléter ces observations en montrant comment elles ont profondément marqué de leur empreinte la pratique dramaturgique classique – en faisant une différence sur ce point entre la tradition théâtrale française et l'espagnole – et la façon dont le mélodrame a été envisagé dès ses origines. Cela permet en outre de relier ces considérations génériques avec les praticiens, critiques, historiens et spectateurs du mélodrame : en ce sens, l'approche définitionnelle fondée sur des catégories littéraires est bien au fondement de l'ensemble de notre réflexion, car elle soulève des problèmes de fond également posés au cinéma. Ainsi, l'évolution sémantique du mot trouve ses origines dans le champ littéraire, mais elle détermine également la façon dont le genre est abordé au cinéma, c'est-à-dire selon la première perspective décrite, consistant à faire du « **mélodrame** » une catégorie d'appréciation esthétique générale des œuvres, ce qui permet de les dévaloriser. Le détour par le mélodrame littéraire est donc apparu fondamental pour comprendre le mélodrame cinématographique.

La méthode consiste en un va-et-vient entre des propositions théoriques et définitionnelles, et des exemples précis ou études de cas visant à confirmer dans les faits les grandes lignes démonstratives avancées. Les considérations théoriques et leur concrétisation sont inséparables dans cette perspective, contrairement à ce que l'on observe dans bien des textes d'analyse génériques. Il semble que bien souvent, les définitions du mélodrame se font en entretenant un rapport assez distant avec les œuvres qui sont autant d'actualisations des catégories génériques. Tout se passe comme si l'on pouvait dissocier la partie définitionnelle de l'analyse d'un corpus venant étayer la réflexion. Une telle démarche est peu satisfaisante, car elle ne permet pas de mêler les deux versants de l'analyse générique : définition, et illustration ou mise à l'épreuve de la définition par des exemples. C'est pourquoi dans bien des cas il semble que les films sont convoqués une fois que les grandes catégories définitionnelles du genre ont été mises en évidence, les œuvres n'intervenant qu'en dernier recours, pour fournir des exemples à la démonstration. Une méthode différente s'est donc imposée, visant à faire intervenir les films non pas comme de simples illustrations, mais comme autant d'éléments faisant partie intégrante de la définition du genre. C'est pourquoi le corpus de films étudiés à partir de la deuxième partie de notre travail n'apparaît pas plus tôt : avant de mettre en place un ensemble de films représentatif des coproductions entre Cuba et le Mexique sur le terrain mélodramatique, deux étapes sont indispensables. Il convient en premier lieu de donner une définition formelle des genres (en général), pour dégager ensuite la spécificité du mélodrame mexicain (en général, là aussi). Une fois ces définitions établies, il est

possible de dégager un corpus de mélodrames (grâce à la première définition), coproduits entre Cuba et le Mexique : c'est seulement à partir des résultats obtenus dans la deuxième phase de notre travail définitionnel, que nous pouvons mesurer si les films considérés forment un sous-ensemble particulier au sein de la catégorie « **mélodrame mexicain** ». Il convient ensuite le cas échéant de trouver une terminologie adaptée pour désigner ce groupe, le terme de « **sous-genre** » posant problème.

Les définitions génériques n'étant pas des catégories absolues, et ne pouvant se comprendre qu'à travers un contexte de réception précis<sup>4</sup>, le problème de l'accueil réservé par la critique à ces œuvres est étudié. En ce sens, le corpus de films étudiés est conforme à la tradition mélodramatique mise en place dans le champ littéraire : ce genre éminemment populaire se caractérise dans sa réception par le mépris affecté par la critique à son encontre. Le statut flottant du mélodrame étudié a d'importantes répercussions en matière d'études académiques et de publications, dont les réussites et lacunes sont rappelées par la suite : l'état des lieux de la recherche en la matière fait partie des éléments justifiant l'apparition de notre travail.

## II. La recherche latino-américaine en mélodrame

L'université participe au renouveau des études mélodramatiques mais dans ce domaine comme dans les autres, les situations peuvent apparaître fort contrastées. C'est ce que constate Paulo Antonio Paranaguá, qui estime que :

***[...] le nationalisme implicite ou explicite dans la démarche des uns et des autres a conduit à privilégier la recherche sur le spectacle cinématographique à l'échelle de chaque pays. Les turbulences subies par l'institution universitaire d'une nation à l'autre se reflètent dans la vigueur plus ou moins soutenue de l'historiographie***<sup>5</sup>.

La progression des études cinématographiques dans les universités est indéniable, malgré ses limites<sup>6</sup>. Même si le cinéma devient un objet d'étude à part entière, l'accent est davantage mis sur l'apprentissages des pratiques qui lui sont liées que sur des recherches proprement dites. Outre les centres de formation professionnelle, il existe au Mexique deux organismes destinés à la préservation et à la diffusion du patrimoine

<sup>4</sup> « [...] tout acte discursif décontextualisable est soumis, plus ou moins fortement, aux recontextualisations qu'opèrent sur lui les situations de réception ultérieures dans lesquelles il est réactivé. Comme les détermination génériques sont elles-mêmes fortement contextualisées, on comprend qu'elles soient instables. » Jean-Marie, Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989, p. 142.

<sup>5</sup> Paulo Antonio Paranaguá, *Le Cinéma en Amérique latine : le miroir éclaté, historiographie et comparatisme*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 30-31.

<sup>6</sup> « À l'Université Nationale Autonome de Mexico (UNAM), un Département d'Activités Cinématographiques a été créé dès 1959, mais il dépend de la Direction de Diffusion Culturelle et n'a pas de vocation pédagogique à proprement parler : le Centre Universitaire d'Études Cinématographiques, destiné à la formation professionnelle, est fondé en 1963 », *Ibid.*, p. 31.

cinématographique national : la Filmoteca de l'UNAM, et la Cineteca, proposant aux chercheurs des bases de données sur le cinéma national, mais aussi des catalogues de photomontages, d'affiches et de photographies. Malgré tout, cet effort d'archivage connaît ses limites. Le Centro de Investigaciones y Estudios Cinematográficos (CIEC) de Guadalajara, est un véritable centre universitaire d'études cinématographiques dont les orientations semblent se diriger davantage vers les activités de recherche sur le cinéma que sur les enseignements liés à sa pratique, à l'origine de nombreuses publications sur le cinéma mexicain.

Au cours de nos recherches au Mexique, en particulier à la Filmoteca de l'UNAM (Mexico) et au CIEC, nous avons consulté divers mémoires rédigés par des étudiants dans le cadre de leurs recherches universitaires<sup>7</sup>. Il s'agit majoritairement de « *tesis de licenciatura* », c'est-à-dire de diplômes de deuxième cycle universitaire. Le relevé opéré ne prétend pas être exhaustif, mais ce sont les seuls travaux que nous avons pu trouver en consultation dans les centres de recherche fréquentés. Ainsi, s'il existe sans aucun doute de nombreux autres mémoires concernant les questions cinématographiques, ils sont sans doute moins faciles d'accès.

Aucun des mémoires consultés n'a été produit dans un département travaillant spécifiquement sur le cinéma : ces ouvrages proviennent de départements d'économie et de départements de sciences de la communication. Cela semble attester le peu d'intérêt porté au mélodrame dans le cadre des études cinématographiques. Certains auteurs s'expriment dans une perspective idéologiquement marquée, soulignant qu'ils étudient des films de mauvaise qualité ne pouvant rien apporter à leur public, sans toutefois tenter d'en expliquer le succès. Cela montre qu'il est souvent plus commode de passer ces problèmes sous silence plutôt que de les poser, à défaut de les résoudre<sup>8</sup>.

La critique anglo-saxonne a largement contribué à renouveler la façon d'appréhender les genres cinématographiques, et en particulier le mélodrame à travers une riche réflexion sur le *woman's film* ne faisant pas l'économie de considérations psychanalytiques donnant aux études génériques un éclairage nouveau<sup>9</sup>. Elles

---

<sup>7</sup> Tous ces travaux sont référencés dans notre bibliographie, sous la rubrique « 6. 2. Travaux universitaires ». Du côté cubain, nous avons fréquenté la Cinémathèque de La Havane et l'École Internationale de Cinéma et de Télévision (EICTV) de San Antonio de los Baños. Dans aucune de ces deux institutions nous n'avons pu trouver de travaux de recherches universitaires sur les questions liées au mélodrame cubain pré-révolutionnaire. Cela est lié à la faiblesse de la production de l'époque, qui contraste fortement avec les expériences cinématographiques menées dans le pays après la création de l'Institut Cubain de l'Art et de l'Industrie Cinématographique (ICAIC). Mais ça n'est sans doute pas la seule explication. Il semble en effet que le poids de la ligne historiographique officielle ait joué un grand rôle, et nombre de chercheurs cubains s'étonnaient même de nous voir arriver de France pour mener des recherches sur un sujet considéré comme digne de peu d'intérêt. En fait, le seul travail que nous avons trouvé sur la question est celui d'un professeur de l'université de La Havane, Nery Sellera, qui a rédigé un ouvrage assez conséquent sur ce thème.

<sup>8</sup> À l'exception de *La Cabaretera en el cine mexicano durante el alemanismo (1946-1952)*, qui décrit de façon relativement satisfaisante le phénomène des *rumberas* dans le cinéma mexicain en tentant de relier le surgissement de ce personnage au contexte socio-politique de l'époque. Or, nous constatons que ce mémoire a été écrit avant d'autres, ce qui montre que cette démarche a mis du temps à s'imposer.



permettent notamment de dépasser l'impasse axiologique dans laquelle la critique et l'historiographie mélodramatique se sont longtemps enfermées, et n'hésitent pas à adopter un point de vue résolument féministe. Cela permet de formuler de nouvelles interrogations sur la représentation des personnages féminins dans le cinéma classique<sup>10</sup>. Les apports de cette nouvelle approche critique du mélodrame dans le contexte latino-américain sont considérables, en particulier dans les travaux de Julianne Burton-Carvajal qui s'est largement penchée sur le mélodrame mexicain pour en mettre en évidence les patrons culturels. Le mélodrame est traditionnellement associé à l'univers de la féminité, ce qui illustre l'ambivalence que pose le vocabulaire anglophone pour les *gender studies*. Le « **genre** » renvoie à deux niveaux d'analyse, largement complémentaires dans le cas du mélodrame : le genre en tant que forme narrative et esthétique d'une part, mais aussi le « **genre** » en tant que catégorisation sexuelle, où le masculin et le féminin se constituent dans une relation d'opposition. Ainsi, il n'est sans doute pas anodin de constater que l'analyse mélodramatique est liée à l'émergence de la critique féministe, et que les travaux les plus importants menés à bien à ce jour sur le mélodrame soient l'œuvre de femmes.

Les études sur le mélodrame sont désormais à l'ordre du jour en Amérique latine, et il convient de signaler ici notre dette à l'endroit de certains ouvrages qui ont alimenté notre réflexion. Les limites spécifiques de chacun d'entre eux nous ont encouragée à approfondir la problématisation amorcée dans ces « **recherches mélodramatiques** ».

Le travail pionnier de la brésilienne Silvia Oroz intitulé *Melodrama, el cine de lágrimas en América latina*, a été traduit en espagnol et publié au Mexique en 1995<sup>11</sup>. C'est un texte de référence pour qui veut aborder les études mélodramatiques dans le champ cinématographique en Amérique latine. Il brosse un panorama complet du genre, se traduisant dans les choix géographiques et chronologiques de l'auteur : non seulement elle s'attache à identifier les codes génériques à l'œuvre pour tout le continent, mais en plus elle remonte aux origines théâtrales et radiophoniques du mélodrame latino-américain, pour ensuite dégager les spécificités du mélodrame filmique. Si les remarques proposées sont souvent intéressantes, et justifiées par des exemples abondants et variés, les limites du travail proposé par Silvia Oroz, tirent leur origine de son ambition même : en choisissant de traiter un sujet aussi vaste dans un ouvrage relativement court, l'auteur se contraint bien souvent à en rester à un niveau d'analyse assez général. Cela conduit parfois Silvia Oroz à décrire des phénomènes davantage qu'à les analyser. Mais malgré ces réserves, cet ouvrage est le premier à tenter une

<sup>9</sup> Laura Mulvey a largement contribué à ce renouveau, dans son article de 1975 « Visual pleasure and narrative cinema ». Sa démarche consiste à démasquer les logiques d'identification à l'œuvre dans le cinéma classique en fonction du sexe du spectateur. Elle distingue la scopophilie fondée sur le « plaisir d'utiliser une autre personne comme un objet de stimulation sexuelle passant par la vue », et le narcissisme, issu de « l'identification avec l'image vue », *Women and the cinema, a critical anthology*, New York, E. P. Dutton, 1977, p. 417. La traduction est de nous.

<sup>10</sup> Abordant les « mythes féminins dans le cinéma », Claire Johnston met en évidence le fait que malgré son omniprésence sur les écrans à la période classique, la représentation de la femme est très problématique, *Ibid.*

<sup>11</sup> Presses de l'UNAM, 186 p.

synthèse du mélodrame latino-américain.

À Cuba, Nery Sellera, professeur de l'université de La Havane, a rédigé un travail intitulé *El Melodrama y lo melodramático en el cine latinoamericano*<sup>12</sup>. Dès son introduction, les problématiques posées montrent qu'elle compte étudier le genre non pas pour le juger mais pour en mettre au jour les mécanismes, en prenant en compte le rapport qu'il entretient avec le public : « **En América Latina, principalmente en México y Argentina, el melodrama se convierte no sólo en el producto más consumido por las clases populares sino en su único medio de vivir una experiencia de tipo artístico o cultural**<sup>13</sup>. » Nery Sellera replace le phénomène cinématographique dans le contexte particulier de l'évolution des mentalités en Amérique latine au début du XX<sup>e</sup> siècle. Son étude se termine au moment où d'autres commençaient : à l'avènement de la révolution cubaine et la création de l'ICAIC. L'ensemble de la perspective historique qui sous-tend son travail dessine une forme de complément – sinon de rupture – avec les textes antérieurs. Les références ont changé : aux perspectives d'interprétation inspirées du marxisme, Nery Sellera préfère les points de vue plus « **personnels** » ou « **sensibles** » d'un Carlos Monsiváis ou de la critique féministe dont elle souligne l'influence déterminante dans cette modification du point de vue sur le mélodrame.

La dernière étude d'envergure sur le genre mélodramatique est celle de Marta Vidrio<sup>14</sup>, dont la démarche est complémentaire de celle de Silvia Oroz. Celle-ci proposait un cadre d'analyse général qui attendait d'être complété par des études plus contextualisées, aptes à montrer comment les catégories identifiées par Oroz s'actualisent dans les productions nationales. C'est ce que propose Marta Vidrio, comme le suggère le sous-titre de son ouvrage, *El melodrama en el cine mexicano de los años treinta*. Malheureusement, le contenu en apparaît décevant : les questions de méthode et de définitions ne sont aucunement posées. Ainsi, lorsqu'elle introduit sa typologie du mélodrame mexicain, elle affirme l'existence de « **sous-genres** » de la façon la plus abrupte : au vu de la typologie proposée, Marta Vidrio semble considérer que leur identification se fonde exclusivement sur les aspects thématiques des films, ce qui semble pour le moins superficiel.

Les appartenances nationales de ces chercheuses ayant choisi le même objet d'étude à quelques nuances géographique près montrent que l'intérêt pour le mélodrame est un phénomène qui se propage à échelle continentale, mais il manque toujours au mélodrame mexicain une analyse contextuelle approfondie nous espérons par la présente étude contribuer à y remédier.

---

<sup>12</sup> Nery Sellera, *El Melodrama y lo melodramático en el cine latinoamericano*, inédit, 52 p. L'auteur a eu la gentillesse de nous en confier un exemplaire photocopié lors de notre séjour à Cuba en 1998-1999.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>14</sup> Marta Vidrio, *El Goce de las lágrimas*, Guadalajara, université de Guadalajara, 2001, 72 p.

### III. Plan de l'étude

Le travail présenté s'articule autour de trois grands axes de réflexion pour mettre en évidence les logiques génériques. Dans un premier temps, la question de la définition des genres, dans le champ littéraire et dans le champ cinématographique, est au cœur de la réflexion. Dans un deuxième temps, à partir de la réflexion engagée, un corpus de films est constitué, puis envisagé dans une démarche thématique. Enfin, dans un troisième temps, la réception des films du corpus étudié est prise en compte.

Ce cadre général établi, quelles sont les étapes de notre raisonnement à chacun de ces moments ? Il convient de les préciser, car ce travail ne s'appuie pas sur une méthode scientifique unique, mais en mêle plusieurs, mobilisées en fonction des exigences de l'analyse.

La **première partie** pose le cadre théorique des études mélodramatiques. Sa démarche est en quelque sorte concentrique : partant de la définition la plus générale du mélodrame, nous nous rapprochons de l'objet de notre étude par des resserrements successifs. Le *premier chapitre (1. 1. Origines littéraires du mélodrame)* aborde la question générique dans son contexte d'émergence : le théâtre français des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. D'un point de vue méthodologique, ce chapitre emprunte ses outils à la critique littéraire. Ce retour aux sources du genre apparaît indispensable, car le mélodrame parvient au cinéma précédé de toute une tradition esthétique et critique. Ce point de notre étude s'attache à définir la notion même de mélodrame en tant que genre. Une fois celle-ci établie, nous proposons une mise en évidence de deux grandes caractéristiques du genre qui, outre ses fondements esthétiques, perdurent dans le contexte cinématographique : d'une part, nous montrons comment le mélodrame est très tôt associé au champ de la paralittérature, ce qui permet d'en remettre en question la légitimité esthétique ; d'autre part, nous soulignons l'importance de la question du public dans l'émergence et la réception du mélodrame. Il s'agit de modes de définition et d'appréhension du mélodrame dont on pourra montrer qu'ils marquent largement sa réception au cinéma.

Une fois ces définitions et précisions mises en place, nous traitons dans le *deuxième chapitre (1. 2. Mélodrame cinématographique et culture de masse)* la mise en place des catégories génériques dans le domaine cinématographique. Cette fois, nos réflexions s'appuient sur des théoriciens du cinéma. Si en effet le mélodrame au cinéma est par bien des aspects le prolongateur de son antécédent théâtral, il convient de souligner que les logiques génériques au cinéma sont sensiblement différentes de celles analysées dans le champ littéraire. Nous décrivons dans un premier temps la formation des genres au cinéma, en les reliant à leur contexte de production. Une fois ce processus décrit, nous l'illustrons par une étude de cas permettant de montrer concrètement ce que nos analyses ont mis en place d'un point de vue théorique. Enfin, nous nous rapprochons davantage encore de l'objet de notre étude, en interrogeant les rapports entre culture populaire et cinéma dans le contexte mexicain et cubain : l'héritage mélodramatique est retravaillé par

des références que l'on peut qualifier d'» **autochtones** », comme le théâtre vernaculaire, ou le feuilleton radiophonique.

Après avoir justifié les origines mexicaines du mélodrame sur le plan théorique, nous proposons dans le *troisième chapitre* d'en définir les caractéristiques concrètes (1. 3. *Identification du mélodrame au Mexique*). Nous replaçons dans un premier temps le mélodrame cinématographique mexicain dans son contexte précis de production. Pour y parvenir, nous nous référons largement aux études quantitatives menées par des historiens du cinéma, proposant des données chiffrées fort utiles pour comparer le poids des industries nationales, tant sur le plan de la production que de la diffusion. Ce cadre étant posé, l'esthétique mélodramatique mexicaine est dévoilée à travers une étude de cas : en comparant deux films ayant fait date dans l'histoire du cinéma mexicain (*Madre querida*, Juan Orol, 1935 et *Los Olvidados*, Luis Buñuel, 1950), nous pouvons monter pour quelles raisons le premier est considéré comme un mélodrame et l'autre non. Les différences constatées permettent de faire émerger les traits définitionnels du mélodrame mexicain, exposés dans le dernier point de ce chapitre sous forme synthétique, en prenant en considération des éléments structurels (le schéma actantiel occupe une large place dans ces réflexions) mais aussi thématiques.

Enfin, nous abordons un dernier élément, entrant à l'origine dans la définition du mélodrame, et remis au premier plan dans le contexte du cinéma mexicain : la musique, étudiée dans le *quatrième chapitre* (1. 4. *Lecture musicale du mélodrame*). Nous montrons de quelle façon cette tradition mélodramatique est réactualisée dans le mélodrame cinématographique mexicain sur un plan général. Ensuite, nous mettons en évidence les fonctions de la musique dans les films, à la fois dramatiques, esthétiques et commerciales. Enfin, nous établissons par l'élément musical un lien important entre le Mexique et Cuba, en montrant que les mélodies et rythmes mis en œuvre dans le mélodrame mexicain sont le plus souvent inspirés de genres musicaux cubains.

La **deuxième partie** de notre étude s'attache à dessiner les caractéristiques des coproductions mexicano-cubaines. Dans le *premier chapitre* (2.1. *Émergence d'un corpus*), nous mobilisons les réflexions théoriques menées antérieurement pour mettre au jour un corpus de films particulier, né de la rencontre entre les deux pays sur le terrain cinématographique.

Le *deuxième chapitre* (2. 2. *La société mise en scène*) étudie, sur le plan structurel, thématique et représentationnel de quelle façon les films proposent une image particulière de la société. Sur ce plan, le Mexique marque le corpus de son empreinte, en particulier à travers l'importance accordée aux structures sociales de nature patriarcale dans les films. L'apport cubain se mesure dans la récurrence de deux éléments importants, complètement absents de la tradition mélodramatique mexicaine : la présence de la communauté noire, et la mise en scène de ses pratiques religieuses.

Le *troisième chapitre* (2. 3. *La femme fantasmée du mélodrame*) pose la question du genre mélodramatique, non plus en tant que catégorie d'analyse formelle, mais en relation avec les genres sexuels. Les représentations féminines occupent une place de choix dans les films du corpus, ce qui permet de se demander s'il ne s'agit pas d'un genre typiquement féminin. Ce point met en évidence l'émergence du personnage de la *rumbera*, où s'incarne la patte cubaine. L'apparition de ce personnage a d'importantes

conséquences en termes génériques, puisqu'il permet de dessiner un fort infléchissement du système des personnages précédemment établi.

Le *quatrième chapitre* (2. 4. *Prétentions réalistes du mélodrame*) aborde la question de la référentialité du genre, à travers la mise en place d'un système spatial particulier. L'ancrage géographique des films permet de montrer l'influence concrète de Cuba sur la pratique mélodramatique mexicaine : si les coproductions proposent des références à des lieux concrets, elles mettent en place une vision « **exotique** » de Cuba et des tropiques, dont il convient d'évaluer les conséquences sur le plan générique.

Le *cinquième chapitre* (2. 5. *Stratégies et doubles discours du mélodrame*) montre comment, dans le corpus des films étudiés, une contradiction se fait jour entre le discours moralisateur caractéristique du mélodrame en général et de ces films en particulier, et des images qui au contraire célèbrent le corps féminin saisi dans toute sa splendeur à travers l'activité des *rumberas*.

Enfin, la **troisième partie** se consacre à la réception du mélodrame, élément fondamental dans la prise en compte du genre. Le *premier chapitre* (3. 1. *Réception du mélodrame dans la critique contemporaine des films : le point de vue de leurs artisans*) met en lumière la façon dont le corpus étudié est perçu par ses contemporains.

Le *deuxième chapitre* (3. 2. *Le mélodrame à la question dans les années 1960*) montre comment l'évolution dans la façon dont sont considérés les films dans les années 1950 se confirme et se radicalise dans la décennie suivante. Il s'agit d'une véritable rupture à Cuba, où une lecture idéologique des films prévaut à partir de 1959 et du triomphe de la révolution cubaine. Au Mexique, il s'agit davantage d'une transition, marquée par l'influence d'autres pratiques cinématographiques et l'émergence du « **nouveau cinéma** » latino-américain dans les années 1960.

Le *troisième chapitre* (3. 3. *Les films étudiés : un révélateur historiographique*) propose une interprétation du statut du corpus en fonction des aléas de l'historiographie du cinéma dans chaque pays. Il souligne que la grande différence entre les deux tient au fait que les films font dans un cas partie de l'« **âge d'or** » du cinéma national, tandis que dans l'autre ils se trouvent exclus de la production nationale la plus prestigieuse. Cette différence de perspective permet de mieux comprendre pourquoi les films sont perçus de façon différenciée dans les deux pays.

Finalement, le *quatrième chapitre* (3. 4. *Bilan de l'apport cubain sur le mélodrame mexicain*) se présente comme une synthèse de l'ensemble de la réflexion proposée. Il met en évidence la façon dont un mode de production particulier – la coproduction – débouche sur la mise en place d'une esthétique originale, et la configuration d'un corpus de film qui ne recoupe exactement ni le mélodrame mexicain, ni le mélodrame cubain. Le rôle joué par Cuba dans ce processus est illustré par l'exemple de deux metteurs en scène mexicains dont la pratique cinématographique s'est modifiée lors de leur passage par Cuba. Enfin, pour répondre aux questions soulevées dans le début de la troisième partie, nous faisons le point sur le problème de la qualité des films, qui apparaît comme un élément supplémentaire de leur qualification générique. Ces considérations permettent de dresser un bilan général des analyses, en montrant qu'une différence s'établit, au sein de notre corpus, entre les coproductions au sens strict, et les films mexicains où l'influence

cubaine se fait sentir. Nous proposons finalement une terminologie adaptée à chacun de ces ensembles, en fonction de la réélaboration des modèles génériques qu'ils proposent.

# 1ère Partie : Définition(s) du mélodrame

## Chapitre 1. Origines littéraires du mélodrame

Aborder la définition d'un genre cinématographique en commençant par identifier ses origines littéraires ne va pas de soi. Raphaëlle Moine rappelle fort justement au début de son ouvrage sur les genres cinématographiques que les logiques génériques sont fort différentes dans le champ littéraire et dans le champ cinématographique. Elle va d'ailleurs jusqu'à suggérer qu'il s'agit de deux processus contraires dans leur mise en place :

***Si, comme le remarque Jean-Marie Schaeffer, la question des genres littéraires tire son importance et sa légitimité théorique du fait qu'elle est historiquement liée, depuis Aristote, et plus encore depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, à celle de la définition de la littérature [...], il n'en est pas de même pour le cinéma [...] : la prédominance des genres dans les cinémas populaires et commerciaux ainsi que leur fort ancrage, économique et idéologique, dans la culture de masse, les rejette hors du champ artistique. Le genre cinématographique est donc une notion peu fréquentée parce qu'elle paraît peu fréquentable***<sup>15</sup>.

Une étude théorique des genres au cinéma ne fait pas l'économie d'une allusion aux genres littéraires, pour établir un lien entre les deux et la distance qui les sépare. Par

---

<sup>15</sup> Raphaëlle Moine, *Les Genres du cinéma*, Paris, Nathan, 2002, p. 6-7.

ailleurs, Raphaëlle Moine s'appuie sur des théoriciens des genres et sur des époques particulières, ayant marqué la recherche générique en littérature.

Posant le problème dans la perspective la plus générale, elle souligne que les genres cinématographiques, contrairement à leurs homologues littéraires, sont le plus souvent associés à des démarches commerciales, et de fait renvoyés dans le champ de la « **culture de masse** ». Or il s'agit d'un élément permettant de dessiner un parallèle entre le mélodrame littéraire et cinématographique. Il s'agit d'un genre critiqué en termes de qualité dès son apparition sur la scène française au XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, le mélodrame cinématographique hérite du littéraire non seulement sa configuration esthétique générale, mais aussi un rapport très particulier avec le public et la critique.

Mais notre propos ne consiste pas seulement à souligner des filiations et des divergences entre les genres littéraires et cinématographiques sur un plan général. En

effet, dans le cas du mélodrame, il convient de souligner d'emblée que c'est un genre certes investi par le cinéma, mais héritier d'une longue tradition dramatique avant l'apparition de ce nouveau médium qu'est le cinématographe. Il apparaît ainsi utile de revenir sur les origines littéraires du mélodrame, car elles contribuent largement à la définition du genre lorsque celui-ci est transposé sur les écrans. Raphaëlle Moine observe d'ailleurs que :

***[...] l'abondance de formules mélodramatiques cinématographiques est à mettre en relation avec les différentes formes du mélodrame auxquelles le XIX<sup>e</sup> siècle, avant et hors cinéma, a donné naissance en Europe et en Amérique : la polysémie culturelle du genre cinématographique s'ajoute en quelque sorte à celle du genre littéraire, théâtral ou opératique***<sup>16</sup>.

La plupart des ouvrages étudiant des genres cinématographiques héritiers de genres littéraires adoptent une démarche identique, en montrant comment l'apparition du genre cinématographique doit être pensée en termes d'héritage et d'adaptation<sup>17</sup>. C'est précisément ce que nous nous proposons de faire dans le présent chapitre.

## **I. Histoires de genres**

---

### **I A. Ce que l'on entendra ici par « genre »**

Afin de montrer comment le mélodrame en tant que genre a été désigné par la critique et les dramaturges au fil du temps, il convient de définir sur le plan théorique ce que nous appelons le « **genre** » mélodramatique, dans le contexte littéraire. Ainsi, lorsque nous aborderons, dans le prochain chapitre, le mélodrame au cinéma, ce cadre théorique sera adapté au contexte cinématographique. Les liens entre les deux sont importants, et si le

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>17</sup> Nous pouvons rappeler ici pour mémoire que l'ouvrage de François Guérif sur le film noir commence par une série de définitions du roman noir américain, tout comme les études de Silvia Oroz ou Martha Vidrio débutent par un rappel des antécédents littéraires du mélodrame. Voir François Guérif, *Le Film noir*, Paris, Henri Veyrier, 1979, 286 p. ; Silvia Oroz, *op. cit.*, « Articulación del melodrama », p. 21 et ss. ; Martha Vidrio, *op. cit.*, p. 11-14.



passage au cinéma implique certains infléchissements dans les caractéristiques génériques du mélodrame, cela ne remet pas pour autant en cause l'appartenance de celui-ci à un genre d'origine littéraire. Le mélodrame se caractérise par la relation particulière qu'il entretient avec le public et la critique : il a largement été considéré comme une forme dégradée de genres plus nobles – notamment la tragédie dans le domaine dramatique – et un retour aux sources de la poétique occidentale à travers ses textes fondateurs permet de montrer qu'il s'agit sans doute d'un préjugé théorique davantage que d'une réalité.

Pour mener à bien cette réflexion, nous nous appuyons sur les catégories génériques définies par Jean-Marie Schaeffer<sup>18</sup>, qui pointe les multiples confusions auxquelles les imprécisions terminologiques ont conduit dans ce domaine. Il commence par signaler que la plupart des ambiguïtés en matière de définitions génériques relèvent de la lecture faite par les critiques du « **père fondateur** », Aristote. Tout l'intérêt du texte de Schaeffer réside dans son point de vue relatif et historique. Il montre que les catégories génériques ne sont pas absolues mais qu'elles se construisent dans le temps et sont soumises à des évolutions. Il montre surtout que toute tentative de définition d'un ou de plusieurs genres dépend de la méthode adoptée : « **Cela signifie non pas que la théorie des genres n'a pas d'objet, mais que l'objet est toujours relatif à la théorie, qu'il naît de la rencontre des phénomènes et de notre manière de les aborder**<sup>19</sup>. » Point de vue que nous partageons, et qui n'est pas sans conséquences sur les prétentions théoriques de tout travail portant sur un genre.

Il convient de réfléchir sur la notion de mélodrame, en partant d'une définition générale – le mélodrame en littérature – en soi porteuse, déjà, d'un certain nombre de problèmes que nous allons tenter de souligner, et, si possible, de dénouer. Il s'agit donc de réfléchir dans un premier temps sur ce cadre générique large, pour affiner nos observations au fur et à mesure que nous nous rapprocherons de notre objet précis, selon un procédé décrit par Schaeffer et dans lequel s'inscrit notre démarche : « **La forme généralement adjectivale des termes de 'mode' est en accord avec le fait qu'ils sont souvent couplés avec des noms de genres plus complexes dont ils dénotent un sous-groupe spécifique**<sup>20</sup>. » La question de l'adjectivation est importante, et implique, après avoir étudié le mélodrame en tant que genre littéraire, de recentrer l'analyse sur l'adjectif « **cinématographique** ». Notre objet d'étude n'est pas le mélodrame en soi, mais une de ses formes particulières, ou, pour reprendre le terme de Schaeffer, un « **sous-groupe spécifique** ». En ce sens, il semble impossible sur le plan méthodologique d'aborder directement ce « **sous-groupe** » sans nous pencher auparavant sur sa matrice générique.

En ce qui concerne les différents éléments participant de la configuration d'un genre littéraire, nous serons amenée à considérer les cinq catégories proposées par Schaeffer,

<sup>18</sup> Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, 184 p.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 68-69.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 110.

et qui semblent pertinentes car elles permettent d'éviter les imprécisions, tant terminologiques que méthodologiques, source de confusion dans bien des analyses génériques :

**[...] tout acte discursif fait au moins cinq choses différentes, que les théoriciens de l'information ramassent sous la forme d'une question devenue célèbre : 'Who says what in which channel to whom with what effect ?' ('Qui dit quoi par quel canal, à qui et avec quel effet ?') [...]. Lorsqu'on parcourt la liste des noms de genres usuels, il apparaît très vite que l'hétérogénéité des phénomènes qu'ils identifient tient tout simplement au fait qu'ils n'investissent pas tous le même niveau discursif, mais se réfèrent tantôt à l'un, tantôt à l'autre et, le plus souvent, à plusieurs d'entre eux à la fois**<sup>21</sup> .

En reprenant les différents niveaux cités, on peut donner une première définition du « **genre mélodramatique** ».

En ce qui concerne le *niveau de l'énonciation*, l'analyse du statut de l'énonciateur est déterminante : « **dans le théâtre, l'énonciation, et plus largement l'action, est pratiquement toujours déléguée, puisque l'auteur se met lui-même rarement en scène**<sup>22</sup> . » Or, certains des films étudiés s'ouvrent sur une prise de parole directe du metteur en scène, ce qui introduit une première différence entre le cadre dramatique général et sa réalisation au cinéma. Ensuite, Schaeffer distingue « **énonciation sérieuse et énonciation fictionnelle** », puis « **narration et représentation** ». Le mélodrame en général et notre corpus en particulier se situent chaque fois dans le deuxième cas, car il s'agit bien d'énonciations « **fictionnelles** » effectuées dans le cadre d'une « **représentation** », qu'elle soit théâtrale ou cinématographique.

Le deuxième niveau est celui de *la destination*, où l'on peut faire la différence entre « **messages à destinataire déterminé et messages à destinataire indéterminé** », entre « **destination réflexive [...] et destination transitive** », ou encore entre « **un destinataire réel [...] ou un destinataire fictif** ». Là encore, nous nous situons dans le deuxième cas, puisque, comme le rappelle Schaeffer, « **la plupart des genres liés à des pratiques discursives ludiques ont des destinataires indéterminés : n'importe quel récepteur effectif est du même coup destinataire.** »

Quant à la fonction générique, on distingue « **des actes illocutoires spécifiques** », mais aussi la « **fonction sérieuse et la fonction ludique** », distinction déjà opérante sur le plan de l'énonciation.

Schaeffer prend également en compte le *niveau sémantique*, se rapportant au contenu thématique des œuvres. C'est l'un des points essentiels servant traditionnellement à la critique pour définir le mélodrame, comme s'il pouvait se réduire à son seul contenu.

Enfin, il prend comme critère de qualification générique le *niveau syntaxique* dans lequel il range d'abord « **les facteurs grammaticaux [...], phonétiques, prosodiques et métriques**, puis les « **traits stylistiques** » et les « **traits d'organisation**

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 80-81.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 84.

**macrodiscursive [...], les spécificités dramatologiques et narratologiques ».**

Chacune de ces catégories entre dans notre définition du *genre*. Il convient donc de rappeler le « **niveau** » spécifique que l'on peut attribuer à chacune d'elles pour proposer une première définition du mélodrame :

*Mélodrame* : Œuvre où l'énonciation est déléguée (aux acteurs) et fictionnelle, dans le cadre d'une représentation ; elle a un destinataire indéterminé et réel (le public) dans le cadre d'une destination transitive. Elle a une fonction ludique exprimée par des traits sémantiques, stylistiques et macrodiscursifs particuliers.

Il s'agit là d'une première approche définitionnelle, fort générale, et qui pour cette raison semble pouvoir s'appliquer à d'autres genres. Il apparaît que l'on parviendra à cerner au plus près les caractéristiques spécifiques du mélodrame à partir du moment où nous actualiserons la dernière partie de cette définition dans des contenus particuliers. Tous les cas faisant exception à l'un de ces points attireront notre attention, car ils permettront d'observer le degré de « **tolérance** » d'un genre face à l'absence d'un ou plusieurs de ses éléments.

## I B. Retour sur un méli-mélo<sup>23</sup> lexical

Le *Nouveau petit Le Robert, dictionnaire de la langue française*, définit le mélodrame en ces termes : « **MÉLODRAME n. m. – 1762 ; de mélo- et drame 1. ANCIENNT Œuvre dramatique accompagnée de musique**<sup>24</sup> . » La même date d'apparition du mot est proposée par le *Dictionnaire historique de la langue française*<sup>25</sup>, et le *Grand Robert de la langue française*<sup>26</sup>. Ces deux derniers précisent que le mot tire son origine de l'italien « **melodramma** ». Or, la définition de ce terme en fait au départ un synonyme d'« **opéra** », avant de le relier à la tradition théâtrale mise au goût du jour en France par Pixérécourt<sup>27</sup>. Autrement dit, l'origine musicale du mot est clairement attestée par tous

<sup>23</sup> Sans extrapoler sur une analogie exclusivement formelle, le rapprochement entre 'mélo(drame)' et 'méli-mélo' fait apparaître la confusion terminologique caractéristique du 'mélodrame', que nous allons tenter de démêler dans les pages qui suivent.

<sup>24</sup> *Nouveau petit Le Robert, dictionnaire de la langue française, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1994, p. 1380. Par ailleurs, ce même dictionnaire propose la définition suivante du préfixe « mélo » : « Élément, du gr. Melos 'chant', d'où 'musique' : mélodrame. » Le caractère tautologique de cette définition montre le lien fondamental qui unit le mélodrame et la musique, puisque les deux termes renvoient l'un à l'autre de façon circulaire dans le dictionnaire.*

<sup>25</sup> « Mélodrame », *Dictionnaire historique de la langue française*, t. II, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, p. 2186-2187.

<sup>26</sup> « Mélodrame », *Le Grand Robert de la langue française*, t. IV, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1989, p. 350.

<sup>27</sup> « du grec 'melos', 'chant', et 'drama', 'drame'. Dans la terminologie musicale italienne, ce mot désigne un spectacle théâtral à l'argument 'sérieux', dans lequel le texte littéraire, presque toujours en vers, est entièrement chanté, avec un accompagnement instrumental. Cela correspond donc pleinement à l'autre mot : opéra (dans le genre 'sérieux') », *Enciclopedia italiana*, t. XXII, Rome, Enciclopedia italiana, 1949, p. 816-817. La traduction est de nous.

les dictionnaires. D'ailleurs, outre son emploi dans le champ dramatique, c'est également un terme strictement musical, comme l'indique le dictionnaire de Littré : « **Terme de musique. Se dit d'un passage exécuté par l'orchestre, et exprimant les sentiments du personnage qui est en scène, tandis que celui-ci parle ou gesticule** <sup>28</sup> . » Cette acception musicale du mot « **mélodrame** », intéresse directement la réflexion sur le genre dans le domaine littéraire et cinématographique : la présence du champ musical dans la composition du mot est un élément important, d'autant que la musique est largement exploitée dans le cadre de la mise en scène cinématographique <sup>29</sup> .

Le mot apparaît d'emblée comme une « **composition** » linguistique, dans le sens que lui donne Émile Benveniste <sup>30</sup> . La formation du mot utilisé pour désigner le phénomène générique permet de montrer comment ses caractéristiques sont perçues au départ. Composé sur la racine « **drame** », le substantif créé indique qu'il s'agit d'un genre ayant suffisamment de points communs avec celui dont il est issu (le drame), mais également des traits distinctifs spécifiques le transformant en cas particulier (la musique). L'apparition d'un mot nouveau pour désigner une pratique dramatique atteste que celle-ci est perçue comme autonome, d'autant que cette condition caractérise la nature des substantifs dans la langue française : « **Du point de vue sémantique, le nom 'désigne tout ce qui possède, réellement ou par abstraction, une existence distincte'** <sup>31</sup> . » La création d'un néologisme permet de faire passer dans la langue un fait avéré, considéré à la fois comme nouveau et suffisamment significatif pour que l'on éprouve le besoin de l'exprimer de façon singulière. Ainsi, le processus d'émergence du mot illustre le processus générique lui-même : à partir du moment où un genre dramatique nouveau est créé, il apparaît nécessaire d'inventer un mot pour le désigner.

La lecture des dictionnaires fait d'ailleurs rapidement apparaître d'autres caractéristiques du genre, aux côtés de son origine musicale. Ainsi, à la fin du XVIII<sup>e</sup> et dans le premier tiers du XIX<sup>e</sup> le mot ne désigne plus seulement une forme esthétique particulière fondée sur la musique, mais une catégorie spécifique du « **drame** », avec un contenu et une expression propres. Ainsi, selon le *Dictionnaire historique de la langue française*, le mot désigne dès 1788 « **un drame de ton populaire qui accumule des procédés poussés à outrance et accentue les effets pathétiques, souligné par une musique expressive. Ce sens se répand avec la vogue du genre au XIX<sup>e</sup> siècle.** » Dans cette définition, l'élément musical est relégué au second plan, pour se retrouver

<sup>28</sup> Paul Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française* [1863-1872], t 3, Chicago, Encyclopædia britannica, 1978, p. 3807.

<sup>29</sup> Nous aurons l'occasion de revenir en détail sur le lien unissant la musique au genre mélodramatique dans notre quatrième chapitre. Pour l'heure, nous nous limiterons à l'apparition et à l'évolution du mot dans le domaine dramatique en général.

<sup>30</sup> Il décrit le processus de la composition nominale : « Dans une langue consistant en signes simples, l'existence d'unités faites de deux signes conjoints invite à se demander où est la source commune des deux composés et d'où provient la diversité de leurs formes. Pour répondre à cette question, il faut, à notre avis, envisager les composés non plus comme des espèces morphologiques, mais comme des organisations syntaxiques. La combinaison nominale est une micro-syntaxe. », *Problèmes de linguistique générale*, tome II, Paris, Gallimard, 1974, p. 145.

<sup>31</sup> Dessaintes, *Recherche linguistique et enseignement*, cité dans Maurice Grevisse, *Le Bon usage*, Paris, Duculot, 1988, p. 749.

comme une caractéristique formelle du genre parmi d'autres. Le terme servant à désigner le genre est donc soumis à des variations dans le temps, dont l'analyse est fort révélatrice de l'évolution du genre lui-même, et de la façon dont il est perçu.

Les historiens du mélodrame soulignent que le contenu sémantique de « **mélodrame** » varie selon les périodes, c'est-à-dire, selon les éléments considérés comme caractéristiques du genre. Ils ne manquent pas de signaler le glissement sémantique opéré, à partir du sens étymologique le plus strict vers un sens de plus en plus large et de plus en plus vague. Là encore, à partir de la définition des dictionnaires, on peut percevoir cette transformation, puisque le contenu musical du terme « **mélodrame** » finit même par disparaître au profit d'autres éléments :

**2. (1788) Drame populaire dont, à l'origine, un accompagnement musical soulignait certains passages et que caractérisent l'invraisemblance de l'intrigue et des situations, la multiplicité des épisodes violents, l'outrance des caractères et du ton [...]. PEJ. Héros, personnage, scène, style de mélodrame. – Œuvre (théâtrale ou non) qui tient du mélodrame. Ce film est un véritable mélodrame !**<sup>32</sup>

L'acception péjorative du terme se généralise au cours des années 1840<sup>33</sup>, et mélodrame devient synonyme de « **grandiloquent** », et « **outré** »<sup>34</sup>. Autrement dit, au moment où la désignation strictement musicale du genre tend à s'affaiblir, son sens péjoratif s'affirme. L'évolution lexicale du mot est en ce sens solidaire en France et en Espagne, d'autant que le genre a connu un grand succès de part et d'autre des Pyrénées : « **Después suprimiose por completo la música, y el ingenio de los autores degeneró, convirtiendo el género, que en sus comienzos produjo algunas obras aceptables en una parodia ridícula del drama, que sólo podía contentar a paladares nada refinados**<sup>35</sup>. » La question de la « **dégénérescence** » du genre apparaît clairement, et le lien est établi entre sa mauvaise qualité et celle du public auquel il s'adresse.

Le terme « **mélodrame** » renvoie à plusieurs caractéristiques des œuvres, à la fois esthétiques (la référence à la musique en est l'élément fondamental), mais aussi stylistiques, pour ce qui est de « **l'invraisemblance** » ou encore de la « **violence** » des pièces, et même syntaxiques, c'est-à-dire relevant d'éléments structurels des œuvres. Ainsi, pour le dictionnaire de Corominas en Espagne, on constate que le « **happy end** » est considéré comme un trait définitionnel du genre<sup>36</sup>, ce qui est une forme de simplification quelque peu abusive que nous aurons l'occasion de discuter. On remarque

<sup>32</sup> *Nouveau petit Le Robert*.

<sup>33</sup> La date est attestée dans le *Dictionnaire historique de la langue française* et dans *Le Grand Robert de la langue française*.

<sup>34</sup> *Trésor de la langue française du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle*, t. 11, Paris, Gallimard, 1985, p. 609.

<sup>35</sup> *Enciclopedia universal ilustrada* [1917], t. 34, Madrid, Espasa Calpe, 1993, p. 476.

<sup>36</sup> Le dernier élément de définition, après le lien unissant le genre et la musique, indique : « *pieza dramática caracterizada por incidencias sensoriales y groseros procedimientos emotivos, pero con acabamiento feliz* », *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, t. 3, Berne, Editions Francke, 1954, p. 330.

surtout la dérive du mot vers une acception « **péjorative** », se produisant au moment où la composante musicale du mélodrame semble perdre du terrain en même temps qu'émergent d'autres éléments<sup>37</sup>. Plus on s'écarte de la définition strictement étymologique du mélodrame, plus les traits le définissant tendent à le dévaloriser. Ce glissement de sens se produit très rapidement car une trentaine d'années seulement sépare la première attestation du mot de la deuxième.

Le mot ne se vide pas de son sens, mais en adopte progressivement un autre, qu'il convient de rapprocher de la façon dont le genre qu'il désigne est considéré. Le même processus caractérise l'évolution de l'expression « **comedia sentimental** » en espagnol, comme l'a montré María Jesús García Garrosa<sup>38</sup>. L'évolution similaire dans les deux langues du mode de désignation de deux phénomènes littéraires proches montre la profondeur de cet infléchissement, révélateur de la façon dont les genres désignés par ces mots sont eux-mêmes considérés. D'ailleurs, ce processus de généralisation du mot l'extrait finalement de son champ littéraire d'origine, pour lui permettre de désigner des phénomènes beaucoup plus quotidiens : « **conduite, comportement, discours qui évoque le mélodrame par sa sentimentalité excessive, son outrance jouée** » pour l'un<sup>39</sup>, « **situation grotesque par ses outrances, notamment dans l'expression exagérée des sentiments** » pour un autre<sup>40</sup>, dans tous les cas le trait retenu lie le terme à son caractère « **outrancier** », ce qui l'éloigne considérablement de son acception originelle.

Le mot finit par être amputé d'une part de lui-même, comme l'atteste le dictionnaire<sup>41</sup>. Le terme « **mélo** » est donné comme la troisième acception sous la rubrique « **mélodrame** », auquel il semble se substituer dans le temps. « **Mélo** » apparaît en 1872 : la forme abrégée de la désignation du genre intervient au terme du processus de dégradation sur le plan sémantique, et il est considéré comme une « **abréviation familière** ». Cette dérive sémantique est parfaitement synthétisée par Anne Ubersfeld : « **Tout un discours critique a brouillé les cartes en utilisant le mot de mélo à propos de toute production que l'on tentait de déprécier en lui prêtant un caractère**

<sup>37</sup> Il est significatif de constater que l'un des exemples pris par le dictionnaire pour illustrer les emplois du terme est lié au domaine cinématographique, qui prend rapidement le relais du théâtre dans ce domaine. Voir à ce sujet 1. 2. 1.

<sup>38</sup> « La denominación más propia y común del género, en los años correspondientes a su nacimiento, es la de *comedia sentimental* o *drama sentimental*. Sólo en los casos en los que se intenta traducir el término francés 'comédie larmoyante' se utilizan adjetivos pertenecientes al campo léxico del llanto: *llorona*, *llorosa* [...]. A medida que pasa el tiempo y el género se deforma, al exagerar la carga de sentimentalismo, empiezan a prodigarse todas las denominaciones que hacen referencia a las lágrimas. Los textos mencionados demuestran claramente que estas denominaciones tienen carácter despectivo y satírico », *La Retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802*, Valladolid, université de Valladolid, 1990, p. 50-51.

<sup>39</sup> *Le Grand Robert de la langue française*.

<sup>40</sup> *Trésor de la langue française*.

<sup>41</sup> *Nouveau petit Le Robert*. L'apocope du mot est confirmée dans le *Trésor de la langue française*, qui relie clairement la nouvelle morphologie du substantif aux acceptions les plus péjoratives de « mélodrame ».

**superficiel ou populaire**<sup>42</sup> . » Les variations sémantiques sont le reflet du degré de considération de l'objet désigné : en 1788, date retenue dans *Le Robert* pour attester l'origine du sens « **péjoratif** » du mot, celui-ci désigne un genre dont les caractéristiques sont connues, et vont à l'encontre des canons dramatiques en vigueur, d'où le rôle attribué à la « **critique** » par Anne Ubersfeld dans l'infléchissement du contenu sémantique du mot : l'évolution du mot est solidaire de la façon dont le mélodrame est perçu par la critique, dictant les normes du bon goût, c'est pourquoi le sens de « **mélodrame** » est de plus en plus flou : « **Nous connaissons la dégradation subie par ce terme jusqu'à nos jours, où le fameux 'mélo' est un mot passe-partout, une étiquette que l'on applique à tort et à travers, dans les domaines les plus variés** »<sup>43</sup> . »

Du mot créé au départ, seule subsiste la partie préfixale. Or, celle-ci est habituellement « **une suite de sons (ou de lettres, si on envisage la langue écrite), qui n'a pas d'existence autonome et qui s'ajoute devant un mot existant pour former un mot nouveau** »<sup>44</sup> . » Ce qui n'était au départ qu'un préfixe dépendant du mot auquel il était rattaché devient un substantif autonome. Le cycle des transformations du mot est complet : associé au départ au « **drame** », dont il apparaît comme une modalité particulière, le « **mélodrame** » s'éloigne de cette forme attestée et reconnue de la pratique théâtrale, à mesure qu'il est décrié en tant que genre.

Sur ce point, il convient de souligner l'originalité de la création lexicale française, qui est la seule à proposer une forme apocopée du mot. Sans doute cela peut-il être mis en relation avec le fait que la tradition mélodramatique a été particulièrement créatrice en France, plus peut-être que dans d'autres pays où elle était pourtant présente. Ailleurs, le mélodrame est considéré comme une « **forme vigoureuse** »<sup>45</sup> , qui a permis l'émergence de formes originales, en particulier dans le domaine cinématographique. Dans le cas espagnol, on constate même que le dictionnaire de la *Real Academia* repousse l'acception péjorative du mot à sa forme adjectivale, dont la deuxième définition est : « **Aplicase también a lo que en composiciones literarias de otro género, y aun en la vida real, participa de las malas cualidades del melodrama. Heroe, personaje, efecto melodramático** »<sup>46</sup> . » L'allusion aux « **mauvaises qualités** » du mélodrame suggère en creux qu'il en existe de « **bonnes** », et différencie la tradition lexicale

<sup>42</sup> Anne Ubersfeld, « Les bons et le méchant », *Revue des sciences humaines*, Paris, avril-juin 1976, p. 193.

<sup>43</sup> Tadeusz Kowzan, « Le mythe de la Dame aux camélias : du mélodrame au mélodramatisme », *Revue des sciences humaines*, n°162, p. 220. Le titre de l'article souligne le degré de généralisation du mot, qui passe de la qualité de substantif servant à désigner un phénomène autonome, à celle de forme suffixale. Le suffixe '-isme' indique le passage d'un genre dramatique précis à des catégories plus vagues : « Il sert à former sur les bases les plus diverses [...] des noms masculins, indiquant soit une notion abstraite, soit une doctrine, une activité, une attitude morale ou politique, soit une tournure propre à une langue ou à un parler », Maurice Grevisse, *op. cit.*, p. 234. Autant de catégories pouvant renvoyer au mélodrame sans que la référence au théâtre soit convoquée.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>45</sup> *The New Encyclopædia Britannica*, vol. 7, Chicago, Encyclopædia Britannica, 1995, p. 1033. La traduction est de nous.

espagnole de la française. Toutefois, il convient de relativiser cet écart, puisque l'acception péjorative du mot est également présente dans les dictionnaires espagnols. Il apparaît que le dictionnaire de la *Real Academia* tend à minimiser une réalité lexicale pourtant bien réelle en Espagne.

Ainsi, la constitution du genre en tant que tel est matérialisée dans le langage dans les mots utilisés pour le désigner, dont l'évolution sémantique mérite d'être analysée en fonction du contexte concret d'apparition et de diffusion de cette dramaturgie nouvelle.

### **I C. Apparition d'une dramaturgie nouvelle**

Les conditions d'apparition du mélodrame dans le théâtre français permettent de mesurer les éléments tenant au genre en lui-même, invariants quel qu'en soit le support, qu'il s'agisse de théâtre ou de cinéma. La critique française s'est largement penchée sur le phénomène mélodramatique, et dans l'approche théorique du genre, les éléments pris en compte et la façon de les traiter sont largement similaires au théâtre et au cinéma.

La montée en puissance du mélodrame sur les scènes françaises correspond à une période particulière et à une mutation profonde de la fréquentation des salles par le public. La revue littéraire *Europe* a consacré un dossier au mélodrame<sup>47</sup> dans lequel certains critiques se situent dans une perspective chronologique, et tentent de montrer que le mélodrame répond à une nécessité historique, aux attentes d'un public nouveau surgi au lendemain de la Révolution française. Une telle approche s'inscrit dans la tradition critique mettant en rapport les genres dits « *mineurs* » avec leur public. Sous la plume des historiens du mélodrame, le lien avec les nouveaux spectateurs apparaît comme un trait définitionnel du genre. Cette relation est clairement suggérée par le titre de l'article de Pierre Frantz : « *Naissance d'un public* ». Il y montre que le surgissement du mélodrame se justifie historiquement, et il en conclut que le mélodrame est en quelque sorte la quintessence du théâtre né de la Révolution :

***La régénération complète du théâtre, dont rêvaient les hommes des Lumières, régénération idéologique et esthétique, ne pouvait s'accomplir ni auprès d'un public d'Ancien Régime ni par un contrôle purement idéologique ou politique du répertoire [...]. Les dernières années du XVIII<sup>e</sup> siècle ont vu naître un public nouveau dans une nouvelle expérience sensible qui seule pouvait lui donner l'unité qu'il n'avait pas trouvée pendant la période la plus intense de la Révolution. [...] si l'on examine l'ensemble de la vie théâtrale, on rejettera l'idée d'un échec du théâtre de la Révolution. Le mélodrame en est la véritable réussite***

<sup>48</sup> .

Au lieu de postuler le caractère irrationnel d'un public avide de sensations fortes, il montre que l'on peut expliquer le surgissement du genre mélodramatique en fonction d'un contexte historique précis. Sans établir un déterminisme historique toujours hasardeux et

---

<sup>46</sup> *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Real Academia española, 1992, p. 956.

<sup>47</sup> *Europe*, Paris, Centre national des lettres, n°703-704, novembre-décembre 1987, 238 p.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 31-32.



difficile à étayer dans les faits, cette démarche prend en compte la spécificité du public du mélodrame et les conditions ayant permis son apparition. Une telle prise en compte de la question du public est relativement novatrice, surtout si l'on relie ce texte à d'autres approches théoriques du mélodrame, notamment l'ouvrage de Charles Dedeyan *Le Drame romantique en Europe*<sup>49</sup>, où l'analyse de la relation entre le genre mélodramatique et son public renvoie à une conception plus traditionnelle. À propos des œuvres de Pixérécourt, il écrit en effet : « **Elles eurent une immense popularité : elles prenaient le public par son côté faible, c'est-à-dire le mouvement scénique, l'importance des décors et des machines**<sup>50</sup> ».

Ce point de vue souligne l'importance du succès public du genre. En même temps, il montre que ce succès remet en cause la qualité des œuvres et des spectateurs : il est fait référence à leur « **côté faible** », comme si le fait que le mélodrame soit un genre à succès, populaire et spectaculaire, remettait en cause ses potentialités qualitatives. Nous pourrions parler d'un complexe d'infériorité du mélodrame, fondé essentiellement sur des effets scéniques et des rebondissements, et non pas sur des propriétés textuelles, semblant être les seules qualités reconnues comme telles dans le théâtre français. C'est ce que nous pouvons du moins déduire du fait que Dedeyan associe le caractère spectaculaire au sens propre de ces pièces à leur piètre qualité : celle-ci doit se situer ailleurs que dans les « **décors** » et les « **machines** ». Cette opposition traditionnelle entre spectacle et texte est soulignée par Jean-Marie Thomasseau :

***L'histoire du théâtre, traditionnellement beaucoup plus attachée à la valeur littéraire des dialogues qu'à l'étude de l'écriture scénique et de la réception des œuvres, a longtemps relégué le genre aux oubliettes et marqué l'adjectif mélodramatique du sceau du mépris [...]. Au sortir de la Révolution, écrit pour 'ceux qui ne savent pas lire' (c'est du moins l'affirmation de Pixérécourt), il est 'mis en scène' (le terme est né à cette époque) moins pour être écouté que pour être vu. Le mélodrame a d'abord été une école du regard*<sup>51</sup>.**

La citation de Pixérécourt avance un argument formulé de la même façon dans le contexte cinématographique, où le cinéma parlant est largement considéré – et d'ailleurs critiqué en termes de qualité – comme s'adressant à une population analphabète quantitativement majoritaire en Amérique latine. Cette remarque de Thomasseau montre que le mélodrame a impliqué un changement dans la pratique scénique, contribuant à l'apparition de la « **mise en scène** » comme critère d'appréciation des œuvres théâtrales. Cet argument est déterminant, et permet de faire du mélodrame un genre novateur en matière de pratique dramatique. Dans son ouvrage de synthèse consacré au genre, Thomasseau met en évidence des éléments fondamentaux pour l'étudier dans le domaine théâtral, mais aussi et peut-être surtout dans le champ cinématographique :

***Les mélodrames, souvent composés par des écrivains sans talent de style mais non dénués de qualités théâtrales, est [sic] justement un genre qui, sans que ses***

<sup>49</sup> Paris, SEDES / CDU, 1982, 408 p.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 83-84.

<sup>51</sup> *Europe*, n°703-704, p. 3.

***créateurs en aient été toujours conscients, a provoqué une nette dissociation entre le littéraire et le théâtral. L'art du mélodrame repose en effet presque entièrement sur les situations, une mise en scène sans défaut et le talent des acteurs***<sup>52</sup>.

Soulignons au passage l'hésitation dans la désignation du genre, qui se traduit par une rupture syntaxique de la phrase de Thomasseau : le genre (singulier), est formé par un ensemble d'œuvres (pluriel), ce qui pose le problème des « **sous-groupes** » déjà soulevé par Schaeffer. L'analyse d'un corpus spécifique du mélodrame mexicain et cubain nous conduira à interroger également cette notion, afin de montrer quels éléments permettent de configurer une unicité générique à partir d'œuvres diverses.

Les précisions apportées par Thomasseau dans l'extrait cité soulèvent une série de problèmes pertinents pour l'analyse du phénomène au cinéma. L'insistance sur la mise en scène, catégorie déterminante dans le mode d'appréciation des œuvres du septième art, est essentielle. Elle donne même à penser que le mélodrame, par les nouveaux critères qu'il contribue à faire émerger dans la pratique et l'évaluation des pièces, est le précurseur du cinéma<sup>53</sup>. La filiation entre théâtre et cinéma est pointée par André Billaz, évoquant :

***[...] une forme dramatique qui arrive à rendre prodigieusement efficace un théâtre non littéraire, c'est-à-dire qui réduit au minimum, dans son fonctionnement, le rôle du langage parlé, un théâtre qui, à la limite, n'aurait pas besoin de texte mais d'un canevas ou d'un scénario***<sup>54</sup>.

La nouvelle dramaturgie, mise au goût du jour par le mélodrame, prépare en quelque sorte le terrain à l'apparition du cinéma dans son mode de fonctionnement même. Elle privilégie l'impact des situations et des péripéties – dans lequel les recours visuels et sonores liés à la mise en scène jouent un rôle essentiel – sur la qualité des dialogues, traditionnellement valorisée.

Certaines caractéristiques du genre mises en avant par Thomasseau sont fondamentales dans le domaine du cinéma : les praticiens du mélodrame, au moment de son surgissement au théâtre comme dans les films soumis à notre analyse, sont des autodidactes n'ayant pas de qualités d'écriture spécifiques, mais capables de produire des œuvres d'une grande efficacité dramatique.

Les innovations introduites par le mélodrame soulèvent des questions touchant à deux domaines : elles posent d'une part le problème de la qualité des œuvres, et d'autre part celui de leur rapport avec le public. Il convient à présent de les traiter, pour montrer qu'elles sont les héritières de toute une tradition critique dont les prolongements parviennent jusqu'au mélodrame cinématographique.

---

<sup>52</sup> Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame*, Paris, PUF, 1984, p. 4.

<sup>53</sup> Nous reviendrons sur cette idée en abordant le mélodrame dans le contexte cinématographique au cours de notre prochain chapitre. Voir en particulier 1. 2. 1. 3.

<sup>54</sup> André Billaz, « *Mélodrame et littérature : le cas de Pixérécourt* », *Revue des sciences humaines*, p. 244.

---

## II. Mélodrame et paralittérature

---

### II A. De la littérature à la paralittérature

Le mélodrame s'insère dans un espace littéraire particulier baptisé « **paralittérature** », dont il comporte deux caractéristiques : des structures narratives répétitives, et donc peu créatives, et des appréciations critiques négatives. La paralittérature, comme le suggère son préfixe, regroupe toutes les formes textuelles qui se situent – ou sont situées à un moment donné – à côté ou en marge de la littérature. Il s'agit de toutes les formes de littérature dite « **populaire** », destinée à un large public. Répondant à des stratégies plus commerciales qu'artistiques, elle s'oppose à la littérature classique car elle cède à une certaine facilité dans les effets recherchés, visant un succès qui semble être en soi synonyme de mauvais goût.

L'objet paralittéraire est difficile à saisir car il se trouve à la croisée de nombreux supports, textuels ou iconiques, et passe facilement d'un medium à un autre, comme le montre Alain Michel Boyer :

***[...] devenant l'une des composantes essentielles de la culture de masse, la paralittérature obéit en fait à la plus large déclinaison possible sur différents supports ; ses personnages, ses histoires, ses genres passent avec une grande aisance de l'imprimé à l'image, de l'image à l'imprimé (c'est la 'novélisation'). Non seulement ils s'épanouissent sous la forme de film, d'affiche ou de séquence publicitaire, de feuilleton radiophonique, de chanson, mais ils sont contraints de le faire, par une sorte de nécessité intérieure, afin d'atteindre le public le plus large***<sup>55</sup>.

Outre les influences proprement littéraires, il convient de prendre en compte celles des phénomènes de culture « **de masse** », auxquels le mélodrame au cinéma est très lié. Marc Angenot, en se penchant sur les problèmes soulevés par la prise en compte de la paralittérature, montre qu'elle doit être envisagée dans une authentique imbrication de ces différents supports, ayant en partage une narration linéaire :

***Très généralement, quelle qu'en soit la forme, il s'agit d'une production à caractère narratif. La chanson populaire consiste, elle aussi, en un microrécit que l'on peut utilement formaliser [...]. La production paralittéraire est prise aujourd'hui dans un réseau de media hétérogènes [...]. La notion de genre narratif dépasse dès lors le champ du discours écrit et doit être prise dans une totalité d'intermedia***<sup>56</sup>.

Les analystes de la paralittérature prennent le mélodrame comme exemple dans leurs commentaires. Daniel Couégnas, met sur le même plan le roman populaire et le mélodrame dans leur appartenance au champ paralittéraire : « **Du roman vers le théâtre : au XIXe siècle, le recours à l'emphase, au pathétique, aux situations-types**

<sup>55</sup> Alain Michel Boyer, *La Paralittérature*, Paris, PUF, 1992, p. 7.

<sup>56</sup> Marc Angenot, *Le Roman populaire. Recherches en paralittérature*, Montréal, Presses universitaires de l'université du Québec, 1975, p. 9-10.

**de la littérature romanesque, constituent les principaux ressorts du mélodrame, qui pourrait être considéré comme le double théâtral du roman populaire**<sup>57</sup>. » Cela confirme la mauvaise considération critique dont le mélodrame a été l'objet depuis ses origines : visant un succès commercial et donc quantitatif, il est dénoncé sur le plan qualitatif en tant que genre répétitif ne laissant aucune place à la créativité artistique. Alain Michel Boyer propose une description de la progression narrative des textes paralittéraires que l'on pourrait fort bien appliquer au mélodrame :

**Le roman paralittéraire est semblable à un dispositif articulé qui, chaque fois qu'il est sollicité, réordonne et recompose son propre monde et sa propre réalité. La séquence initiale prescrit la trajectoire des événements en une sorte de programmation qui distribue les signes en relation avec les exigences de la série : on sait qu'il suffit d'ouvrir au hasard quelques romans et de parcourir leurs premières pages pour que même le moins averti des lecteurs reconnaisse sans difficulté un western romanesque, un roman policier à énigme [...], un roman rose**<sup>58</sup>.

La paralittérature en général et le mélodrame en particulier possèdent une identification générique évidente ôtant à leurs productions singulières toute inventivité. De là à trouver à de telles productions une fonction idéologique, il n'y a qu'un pas, franchi par Jean-Claude Vareille dans son étude sur le roman populaire français. Il montre en effet comment celui-ci répond à la nécessité pour le lectorat de retrouver des repères dans la fiction quand le réel semble incapable d'en offrir :

**Le roman populaire exorcise une angoisse : s'adressant à des couches sociales fragiles et les plus menacées par l'évolution, il leur propose le rêve d'une société stable, où chaque chose et chaque être occuperait définitivement la place qui lui est due, d'une société en quelque sorte compensatoire, non soumise aux aléas de l'histoire, où l'« aristocratie » des personnages et des tournures stylistiques serait d'abord le signe d'un ordre**<sup>59</sup>.

Le mélodrame est d'autant plus susceptible d'être placé dans les rangs de la paralittérature qu'il propose des formes d'identification minimales fort simples, que l'on retrouve dans tous les genres configurant le champ paralittéraire. Dans le domaine théâtral traditionnel, le mélodrame est jugé négativement, considéré comme une forme dégradée de la tragédie classique. Cette attitude critique prédomine également dans le domaine cinématographique, et la réception critique des mélodrames étudiés prend deux formes principales : soit ils sont condamnés par la critique considérée comme « **sérieuse** », soit ils sont envisagés d'un point de vue anecdotique par certains journalistes

---

<sup>57</sup> Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, 1992, p. 138. De la même façon, Angenot écrit « au premier regard, seuls des critères sociologiques donnent quelque unité à ce tohu-bohu 'infralittéraire' où, des situations frénétiques du vieux mélodrame et des thèmes abâtardis du romantisme social sont nés différents genres mieux circonscrits ». *Op. cit.*, p. 45. Le vocabulaire employé montre que le critique reprend à son compte l'opprobre qui a été depuis le départ jeté sur les productions paralittéraires... Il a d'ailleurs incidemment glissé de la notion de « para » (à côté) à « infra » (en-dessous) littéraire.

<sup>58</sup> Alain Michel Boyer, *op. cit.*, p. 102-103.

<sup>59</sup> Jean Claude Vareille, *Le Roman populaire français (1789-1914). Idéologies et pratiques*, Limoges, PULIM/Nuit blanche éditeur, 1994, p. 94.

mettant l'accent sur les éléments les plus superficiels, dans une perspective commerciale et promotionnelle<sup>60</sup>.

Par ses formes narratives générales, ainsi que le traitement critique dont il est l'objet, le mélodrame peut être rattaché au champ paralittéraire, ce qui est une façon de le dévaloriser. Il convient à présent de mettre en évidence les arguments selon lesquels il a longtemps été mis au ban de la création théâtrale.

## II B. Mélodrame et hiérarchie des genres

Jean-Marie Schaeffer rappelle que l'apparition des genres dans le domaine littéraire a au moins une spécificité par rapport aux autres champs de l'activité artistique : fait de langage, la littérature partage cette particularité avec d'autres phénomènes de communication qui ne sont pas pour autant considérés comme des pratiques artistiques :

***[...] la littérature ou la poésie constituent des domaines régionaux à l'intérieur d'un domaine sémiotique plus vaste, qui est celui des pratiques verbales, celles-ci n'étant pas toutes artistiques : le problème de la délimitation extensionnelle et définitionnelle du champ de la littérature (ou de la poésie) peut donc paraître crucial***<sup>61</sup>.

La question de la hiérarchie des genres se manifeste d'emblée comme consubstantielle aux problématiques génériques. Penser l'identification des genres comme un moyen de délimiter ce qui tient ou non de la littérature implique la possibilité de poser la relation des genres au « *littéraire* » en général en termes qualitatifs. Les genres permettant de recenser les productions dignes d'être qualifiées d'artistiques, pour les opposer à celles qui ne le sont pas, on comprend le caractère profondément normatif imprimant sa marque à la démarche générique. Le mélodrame doit ainsi être pensé comme une réaction contre les tenants de la norme littéraire, affirmée en France depuis la relecture des théoriciens antiques à l'époque classique. René Bray rappelle l'importance de la doctrine rationaliste dans l'émergence au XVII<sup>e</sup> siècle de la notion de « *bon goût* » :

***Après 1660, surtout en France, la raison prend une importance croissante, que décèle la doctrine cartésienne en philosophie [...]. Elle sert de fondement aux règles, de frein à l'imagination, de principe de critique. [...] le public dont le poète doit quêter les suffrages, c'est avant tout la société des gens raisonnables [...]. Cette conception d'un public de gens de bon sens est peut-être la base d'une notion devenue courante, mais qui ne remonte pas au-delà du XVII<sup>e</sup> siècle, la notion de bon goût***<sup>62</sup>.

La conception des rapports réciproques entre l'œuvre littéraire et son public pointe un

<sup>60</sup> La question du traitement des films en fonction du point de vue des journalistes qui les abordent est très importante pour comprendre comment ils étaient considérés. Cet aspect sera traité de façon systématique dans notre troisième partie, consacrée à la réception des films. Nous montrerons en particulier comment, dans la presse, le rapport aux films étudiés se limite souvent aux potins mondains sur telle ou telle célébrité. Autrement dit, le contenu est totalement escamoté au profit d'anecdotes sur les vedettes.

<sup>61</sup> Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 9.

<sup>62</sup> René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France, Paris, Nizet, 1951, p. 122-137.*

certain élitisme puisque, comme l'indique Bray, « **à aucun moment et chez personne l'art classique n'a été un art populaire** <sup>63</sup> . » Le mélodrame dessine la trajectoire contraire : théâtre « **populaire** » dès ses origines, comme l'attestent les études sur le public fréquentant les salles où il est joué, il choisit résolument de faire appel au sentiment davantage qu'à la raison, valorisée de façon exclusive dans la doctrine classique : « **Théâtre à sensation, théâtre à grand spectacle, le mélodrame se range parmi toutes les formes d'art où le cœur et les sens ont plus de part que l'esprit : par là, il est bien dans la ligne de l'esthétique du drame** <sup>64</sup> . » L'apparition du mélodrame se montre donc solidaire d'une vaste entreprise de remise en question des hiérarchies génériques.

En matière de genres, dans *La Poétique*, Aristote propose une catégorisation cloisonnée, dès les premières pages où il distingue « **L'épopée, la poésie tragique, la comédie, le dithyrambe, et [...] le jeu de la flûte et de la cithare** <sup>65</sup> ». Dans un premier temps, il met sur le même plan des textes narratifs (épopée) et dramatiques (tragédie, comédie), et c'est seulement à la fin de son analyse qu'il tente de hiérarchiser ces différentes formes poétiques. Il dégage les conditions nécessaires à l'écriture « **si l'on souhaite que la composition soit réussie** <sup>66</sup> » sans proclamer d'emblée la supériorité de la tragédie. Tout au long du texte, la comédie est également présente en tant que genre dramatique, mais sans être développée. Cela tient en partie au fait que *La Poétique* ne nous est parvenue que sous forme fragmentaire, une partie du texte ayant été perdue <sup>67</sup> . Mais, au-delà de cette contrainte matérielle majeure, on peut voir se dessiner dans le texte d'Aristote une poétique des genres « **populaires** » dont fait partie la comédie. Il oppose ainsi tragédie et comédie en fonction de la connaissance que l'on a de l'origine de chacun des deux genres : « **Les transformations successives de la tragédie et ses auteurs nous sont donc connus, mais l'origine de la comédie nous échappe, parce qu'elle était peu considérée** <sup>68</sup> ».

Cette remarque suggère que les genres les moins prestigieux et les moins théorisés posent plus de problèmes pour qui veut tenter d'en déterminer précisément l'origine. Si l'on s'en tient à ce point de vue, on peut considérer que le mélodrame ne se range pas vraiment dans cette catégorie car il tire son origine d'une véritable réflexion critique sur la dramaturgie et son évolution. En ce sens, on peut le rapprocher de la tragédie contre laquelle il s'est construit. Par ailleurs, Aristote montre bien qu'à l'instar des autres genres

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>64</sup> Michel Lioure, *Le Drame*, Paris, Armand Colin, 1968, p. 37.

<sup>65</sup> *La Poétique* [344 av.J.-C.], Paris, Les Belles Lettres, 1990, 1447a.

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> C'est ce que précise J. Hardy, qui a traduit et annoté *La Poétique* : « On admet généralement que notre *Poétique* n'est que le premier livre d'une œuvre plus complète. On suppose que, dans le second livre perdu, la comédie occupait la place prépondérante qu'occupe la tragédie dans le premier », *La Poétique*, p. 6.

<sup>68</sup> *Ibid.*, 1449a.

littéraires, la tragédie n'est pas une forme figée, mais qu'elle a connu des « **transformations** ». Il s'agit d'un genre dramatique vivant et dynamique, ce qui permet d'établir un parallèle avec le mélodrame et ses évolutions au fil du temps. Jean-Marie Thomasseau souligne qu'une interprétation problématique des catégories aristotéliennes a longtemps prévalu :

***La pente naturelle de la critique et de l'historiographie théâtrale, selon de rigoureux postulats axiologiques que l'on voudrait aristotéliens, conduit à la pratique de la hiérarchie des genres et des valeurs esthétiques. Ce qui porte à estimer que le tragique est seul apte à provoquer des interrogations sur l'homme et sa destinée***<sup>69</sup> .

Thomasseau suggère que la doctrine classique est née d'une interprétation très particulière de *La Poétique*, imprimant sa marque sur la théorie dramatique classique. Gérard Genette a récemment souligné qu'il s'agit d'une « **idée reçue** » sur les normes et pratiques dramaturgiques classiques<sup>70</sup> : il faut la prendre comme telle, car elle permet de comprendre pourquoi la vision classique du théâtre a été plus tard remise en cause.

Saisi comme un phénomène textuel et scénique favorisant les évolutions esthétiques, Florence Naugrette fait du drame romantique – avatar du mélodrame – le précurseur des bouleversements de la pratique théâtrale à l'époque moderne, en particulier parce qu'il remet profondément en cause les hiérarchies génériques dominantes :

***[...] après lui, la hiérarchie des genres est sérieusement ébranlée, et les grands dramaturges du XX<sup>e</sup> siècle [...] adoptent définitivement la formule du mélange des registres et de l'harmonie des contraires dans le grotesque et le sublime. Quant à l'éclatement saptio-temporel rendu possible par l'abandon des unités de temps et de lieu, il prélude aux grandes révolutions scénographiques du XX<sup>e</sup> siècle, comme le plateau nu du théâtre épique***<sup>71</sup> .

L'émergence du mélodrame se fait en réaction contre un système poétique de hiérarchie des genres et de respect des règles imposées à l'époque classique. Forme dramatique contestataire au départ, il finit par apparaître comme le précurseur de la modernité théâtrale et représentationnelle. Philippe Royer le suggère, en esquissant un parallèle entre mélodrame et postmodernité :

***Historiquement, mélodrame et postmodernisme sont deux manières de répondre à la disparition du sacré (sans en nier la possibilité dans l'espace social) et au double défi de la massification et de l'individualisme. Le postmodernisme est antiélitiste avec ironie ; le mélodrame s'adresse aux classes moyennes et populaires et essaie de présenter à la fois une réalité moralisée et des êtres qui fonctionnent sur le mode du désir refoulé [...]***<sup>72</sup> .

<sup>69</sup> Jean-Marie Thomasseau, « Feydeau et la dramaturgie de la scie », *Europe, Paris, Centre national des lettres, octobre 1994, n° 786, p. 81.*

<sup>70</sup> « *L'Art poétique*, qui passe pour un bréviaire de dogmatisme, est en fait surtout un manuel d'adaptation à la diversité des exigences génériques [...]. Oui, et contrairement à l'idée reçue, l'esthétique classique est foncièrement relativiste – d'un relativisme qui ne fait qu'un avec l'intensité de sa conscience générique. », *Figures V*, p. 64-65.

<sup>71</sup> Florence Naugrette, *Le théâtre romantique, Paris, Seuil, 2001, p. 15.*

Le mélodrame a effectué une trajectoire complète entre le moment de son surgissement, où sa remise en cause des règles classiques lui attirait les foudres de la critique, et une tendance actuelle visant à le réhabiliter en le faisant précurseur des formes dramatiques les plus modernes. Le positionnement du mélodrame sur l'échelle hiérarchique des genres montre que ceux-ci peuvent être soumis à d'importantes variations dans la façon dont ils sont perçus. Cela met en évidence les préjugés à l'œuvre en termes de critique au moment d'aborder le genre : problème fondamental dans le domaine théâtral, dont le cinéma hérite directement.

### II C. Le fils bâtard de la tragédie ?

En revenant à la lettre du texte aristotélicien, on peut considérer le mélodrame comme une forme actualisée et même radicalisée de la tragédie telle que le poéticien la définit. À cet égard, Gérard Genette propose la mise au point suivante : abordant le problème soulevé par les lignes de *La Poétique* déterminant les genres en fonction de leur façon de représenter des personnages « *pires* » ou « *meilleurs* » que nous, c'est-à-dire le public, il remarque :

***La traduction et donc l'interprétation de ces termes engageant évidemment toute l'interprétation de ce versant de la Poétique. Leur sens courant est d'ordre nettement moral, et le contexte de leur première occurrence dans ce chapitre l'est également, qui distingue les caractères par le vice (kakia) et la vertu (arètè) ; la tradition classique ultérieure tend plutôt à une interprétation de type social, la tragédie (et l'épopée) représentant des personnages de haute condition, la comédie de condition vulgaire, et il est bien vrai que la théorie aristotélicienne du héros tragique, que nous allons retrouver, s'accorde mal avec une définition purement morale de son excellence***<sup>73</sup>.

L'opposition au cœur de toute la théorie dramaturgique occidentale – les poéticiens cherchant à la faire respecter ou au contraire à la remettre en cause – est fondée sur une attribution d'un type de personnage à chaque genre que Genette considère comme une lecture forcée du texte d'Aristote. En considérant les personnages non plus en fonction de leur extraction sociale mais en fonction de leur valeur morale, on peut rapprocher le mélodrame de la tragédie dans la mesure où il met en scène des personnages « *sacrificiels* », moralement au-dessus de la moyenne. Le mélodrame apparaît comme un prolongement de la tragédie classique, comme le souligne Florence Naugrette :

***[...] les catégories du comique et du tragique se redistribuent, respectivement avec le vaudeville et le mélodrame [...]. Le mélodrame 'classique' figure la société postrévolutionnaire réconciliée ; conçu pour l'édification du peuple, il remplace la défunte tragédie aristocratique en donnant à voir le triomphe des vertus individuelles et civiques, immanquablement récompensées au dénouement***<sup>74</sup>.

L'édification morale du public visée par le spectacle mélodramatique se situe dans la

---

<sup>72</sup> Philippe Royer, « Le théâtre postmoderne comme mélodrame », *Europe*, n°703-704, p. 100.

<sup>73</sup> Gérard Genette, « Introduction à l'architexte », *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 98.

<sup>74</sup> Florence Naugrette, *op. cit.*, p. 127.



lignée de la *catharsis* aristotélicienne, dont les classiques ont mis en avant le versant moral à la lumière des interprétations horaciennes si l'on en croit Dominique Combe :

**Horace [...] situe la problématique sur un terrain moral auquel Aristote semblait étranger – et c'est précisément de là que vient l'interprétation classique de la 'catharsis' comme purification morale et, plus généralement, la vocation pratique de la littérature à enseigner le Bien [...] <sup>75</sup> .**

Il semble quelque peu exagéré d'affirmer que les considérations morales sont absentes de la réflexion aristotélicienne. Toutefois, Combe replace l'insistance sur cette vocation particulière du spectacle dramatique dans le contexte d'une interprétation du texte fondateur. En ce sens, la tendance moralisatrice du mélodrame est un prolongement de la pratique tragique constituant à édifier le public.

Un autre trait générique distinctif de la tragédie selon Aristote est à l'origine du mélodrame théâtral, et réaffirmé dans le mélodrame cinématographique, dans une sorte de retour aux sources du genre : la musique <sup>76</sup> . Dans le chapitre 6, Aristote donne une première définition de la tragédie, dont il souligne qu'elle doit mettre en œuvre un « **langage agrémenté de variations [...] Par 'langage agrémenté de variations', je veux dire que certaines parties sont exécutées simplement à l'aide du mètre, tandis que d'autres parties le sont à l'aide du chant <sup>77</sup> .** » Il assigne donc à la musique un rôle déterminant et même définitionnel dans le cadre de la tragédie. Il revient sur ce point à la fin de son texte, montrant l'importance des éléments spectaculaires du genre, qui « **comporte tout ce que l'épopée comporte [...] en y adjoignant, ce qui n'est pas négligeable, la musique et le spectacle, qui sont d'excellents moyens de procurer du plaisir <sup>78</sup> .** »

*La Poétique* porte en germe ce qui fera la théorie du mélodrame : insistance sur la valeur morale des personnages, caractérisation syntaxique fondée sur un mélange de texte et de musique. Cela permet de rapprocher la définition de la tragédie de celle du mélodrame théâtral à ses origines, mais surtout du mélodrame cinématographique usant largement des effets de spectacle et d'un recours massif à la musique. Pourtant, d'un point de vue historique, l'avènement du mélodrame sur la scène française s'accompagne d'un progressif déclin de sa part musicale, et Forence Naugrette fait même de la disparition de l'élément musical un gage d'autonomie du mélodrame en tant que genre :

**Au fur et à mesure que la part musicale diminue, le mélodrame se constitue en nouveau genre littéraire. Sorte de tragédie populaire, il représente un**

<sup>75</sup> Dominique Combe, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992, p. 39.

<sup>76</sup> Le rapport entre le genre et sa composante musicale est abordé de façon autonome dans notre quatrième chapitre, en particulier pour évaluer la rôle considérable joué par Cuba dans la configuration du mélodrame mexicain sur ce plan. Nous l'envisageons pour le moment dans une perspective plus générale, afin de voir dans quelle mesure la musique contribue à l'identification générique du mélodrame.

<sup>77</sup> *La Poétique*, 1449b.

<sup>78</sup> *Ibid.*, 1462a.

***prolongement du drame bourgeois : on y trouve l'esthétique vériste du tableau coloré, le pathétique propre à la tragédie, les personnages populaires et la fin heureuse de la comédie***<sup>79</sup> .

L'évolution du terme suggère en effet que la perte de la composante musicale du genre n'est pas un obstacle à sa désignation générique, bien au contraire. Dans le commentaire cité, cela permet surtout à Florence Naugrette d'opérer un rapprochement supplémentaire entre mélodrame et tragédie, sur le plan de l'identification et de l'implication spectatorielle. Cette perspective visant à envisager la définition du mélodrame en fonction de son contenu (le message moral) davantage que son esthétique originelle (la musique), lui permet d'écrire : « ***Il s'agit en effet non tant d'un théâtre populaire, au sens actuel du terme, que d'un théâtre pour le peuple***<sup>80</sup> », distinction utile permettant de clore le débat sur la hiérarchie des genres, en posant clairement le mélodrame comme un digne héritier du projet tragique.

Sur de nombreux points, le mélodrame est bien plus conforme à la définition aristotélicienne de la tragédie que la critique classique n'a bien souvent voulu le (faire) croire. On pourrait même finir par se demander s'il existe véritablement une différence si marquée entre le genre que la critique des deux derniers siècles a désigné sous l'appellation de « ***mélodrame*** » et la tragédie aristotélicienne, tant les points communs entre les deux semblent nombreux sur le plan formel, c'est-à-dire celui de la représentation et du dispositif dramatique. Ce rapprochement est d'autant plus légitime qu'il touche également d'autres aspects des genres dramatiques, notamment la question de leur rapport avec le public. La tendance à critiquer le côté spectaculaire du mélodrame se fait au nom d'une conception bien particulière de la tragédie, à rechercher davantage du côté de Boileau et de Racine que d'Aristote lui-même. Sur ce rapprochement entre mélodrame et tragédie antique, Dedeyan écrit :

***On a pu parler de la moralité mystique du mélodrame, et c'est peut-être le meilleur de la couleur tragique du genre : c'est vraiment une tragédie du peuple, au sens grec du mot. Mais les romantiques n'ont pas vu cet aspect du mélodrame. En général, ils n'ont pris du mélodrame comme de la tragédie que la superstition de l'intrigue et la persuasion que l'intensité pathétique est en raison directe de l'emploi des artifices d'intrigue***<sup>81</sup> .

Le mélodrame peut être considéré comme une représentation tragique « ***populaire*** », c'est-à-dire mettant en scène des personnages qui ne sont pas d'extraction illustre, selon les mêmes procédés et modalités que la tragédie antique. On peut y voir comme un écho du jugement de Genette lorsqu'il estime que la « ***noblesse*** » des personnages de la tragédie voulue par Aristote a été prise dans un sens social alors qu'il aurait fallu la comprendre davantage dans un sens moral. Quoi qu'il en soit, les commentateurs insistent sur le fait que le mélodrame, comme la tragédie, entretient un rapport particulier avec son public, dont il est nécessaire d'étudier à présent les modalités.

---

<sup>79</sup> Florence Naugrette, *op. cit.*, p. 54.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 54-55.

<sup>81</sup> Charles Dedeyan, *op. cit.*, p. 90.

### III. Théorie (mélo)dramatique et public

---

#### III A. Primauté de la raison sur le cœur : les missions de l'art

Comme l'a montré Hans Robert Jauss, la prise en compte de la relation créative du public aux œuvres est fondamentale, et mérite d'être analysée. Tous nos commentaires en ce sens seront fondés sur la thèse de Jauss :

***Une analyse de l'expérience esthétique du lecteur ou d'une collectivité de lecteurs, présente ou passée, doit considérer les deux éléments constitutifs de la concrétisation du sens – l'effet produit par l'œuvre, qui est fonction de l'œuvre elle-même, et la réception, qui est déterminée par le destinataire de l'œuvre – et comprendre la relation entre texte et lecteur comme un procès établissant un rapport entre deux horizons ou opérant leur fusion*<sup>82</sup> .**

Ce qu'il dit du « *lecteur* » peut sans difficulté être transposé au spectateur, et a le mérite de replacer au cœur de la réflexion « *le plaisir du texte*<sup>83</sup> », dont la critique classique – et même moderne, dans bien des cas – n'a tenu compte que de façon fort partielle. Dès *La République* de Platon, une fonction de la représentation dramatique est d'agir dans un sens bien précis sur les spectateurs. En cherchant à élaborer théoriquement sa cité idéale fondée sur le concept de justice, Socrate est amené à statuer sur le poète et sa place dans la cité. Dans le Livre III, il réfléchit sur les formes de poésie qu'il convient de privilégier, et commence par diviser les genres en trois catégories :

***Il y a une première sorte de poésie et de fiction entièrement imitative qui comprend, comme tu l'as dit, la tragédie et la comédie ; une deuxième où les faits sont rapportés par le poète lui-même – tu la trouveras surtout dans les dithyrambes – et enfin une troisième, formée de la combinaison des deux précédentes, en usage dans l'épopée et dans beaucoup d'autres genres*<sup>84</sup> .**

La forme hybride mélangeant drame et narration est la plus largement représentée, mais reçoit le moins l'agrément du philosophe parce qu'elle est « *mélangée* ». Or, c'est celle qui obtient les faveurs du public, ce qui pousse le philosophe à formuler une réglementation de la pratique artistique qui va dominer l'ensemble de la critique littéraire classique. Si la poésie propose des modèles pour l'action des spectateurs comme l'affirme Socrate, il est nécessaire de la canaliser et de la moraliser, pour qu'elle donne le bon exemple aux citoyens :

***Cependant, Adimante, la forme mélangée a bien de l'agrément ; et la forme de beaucoup la plus agréable aux enfants, à leurs gouverneurs et à la foule, est l'opposée de celle que tu préfères [...]. Pour notre compte, visant à l'utilité, nous aurons recours au poète et au conteur plus austère et moins agréable qui imitera***

<sup>82</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 259.

<sup>83</sup> L'expression est empruntée à Roland Barthes, qui a longuement analysé la question, tant du point de vue de l'écrivain que du lecteur. *Le Plaisir du texte* [1973], *Roland Barthes, œuvres complètes*, tome 2 (1966-1973), Paris, Seuil, 1994, p. 1493-1530.

<sup>84</sup> Platon, *La République* [389-369 avant J. C.], Paris, Garnier Flammarion, 1966, p. 146.

***pour nous le ton de l'honnête homme et se conformera, dans son langage, aux règles que nous avons établies dès le début, lorsque nous entreprenons l'éducation de nos guerriers***<sup>85</sup>.

La pratique artistique s'inscrit dans un projet éducatif, et Platon met les spectateurs sur le même plan que les « **enfants** ». L'art vaut moins en fonction du plaisir esthétique qu'il procure à son public, que des leçons que celui-ci peut en tirer. Tout le projet moralisateur dans lequel va s'engouffrer l'ensemble de la critique affleure ici.

Aristote lui-même, outre sa catégorisation des genres en fonction de critères formels, s'appuie sur des distinctions opérées dans le rapport de chaque forme poétique avec son public. Cela lui permet de faire apparaître des disparités qualitatives. Tel est le sens de la question qu'il pose au début du chapitre 26, « **L'imitation épique vaut-elle mieux que l'imitation tragique**<sup>86</sup> ? » La réponse proposée à la fin du premier paragraphe fait entièrement dépendre la qualité de la forme poétique de son public : « **On dit que celle-ci [l'épopée] s'adresse à un public de qualité qui n'a pas besoin de gestes, tandis que la tragédie s'adresse à des spectateurs médiocres**<sup>87</sup> ». Cet argument retient notre attention, car une grande partie de la réflexion sur le genre est fondée sur l'idée selon laquelle le mélodrame, genre mineur, s'adresse en priorité à un public de mauvais goût, voire « **enfant** », pour reprendre le terme de Platon. L'essence même du spectacle dramatique considéré comme simple gesticulation divertissante est remise en cause.

Après avoir défini les éléments susceptibles de contribuer à l'écriture d'une bonne tragédie, Aristote formule une autre idée sur le public montrant à quel point la critique littéraire et cinématographique lui est redevable. Il suggère, tout comme le faisait Platon, que le public est spontanément attiré par des formes artistiques flattant son goût et ses sens. Il critique les textes développant plusieurs situations, mais constate que ce sont ceux que le public préfère : « **C'est seulement la faiblesse du jugement des spectateurs qui lui donne cette première place – et les poètes suivent les spectateurs en composant pour répondre à leurs désirs**<sup>88</sup> ». Autrement dit, les poètes ont une attitude que l'on qualifierait aujourd'hui de « **commerciale** », et n'hésitent pas à produire des œuvres de qualité médiocre parce qu'ils savent qu'elles correspondent aux attentes du public. Celui-ci tire en quelque sorte la pratique artistique vers le bas, et cette idée traverse toute la critique du mélodrame, qu'il s'agisse de théâtre ou de cinéma : on le condamne à partir de jugements de valeur selon lesquels il ne fait que satisfaire les aspirations les plus viles d'un public assoiffé de spectacle sensationnel. Ce qui est en jeu dans *La Poétique*, c'est la critique des artistes choisissant cette facilité supposée, aux dépens d'un art plus « **noble** », et surtout plus exigeant, tant du point de vue de ses créateurs que de ses spectateurs. Cette perspective est reprise par les dramaturges et

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 149-150.

<sup>86</sup> *La Poétique*, 1461b.

<sup>87</sup> *Ibid.*, 1462a.

<sup>88</sup> *Ibid.*, 1453a.

théoriciens français de la période classique, contre lesquels réagiront ensuite les promoteurs du mélodrame.

Le XVII<sup>e</sup> Siècle en France est celui du triomphe de la tragédie, dont les règles ont été édictées par Boileau dans son fameux *Art poétique* de 1674<sup>89</sup>. Comme chez ses prédécesseurs antiques, l'attitude de Boileau par rapport aux genres dramatiques est normative : il s'agit d'énoncer des règles de composition déterminées par des critères esthétiques supposant une hiérarchisation des genres. Il propose une série de conseils aux dramaturges qui veulent se lancer dans l'écriture, et la visée moralisatrice du théâtre est affirmée dans le Chant IV :

***Un auteur vertueux, dans ses vers innocents, Ne corrompt pas le cœur en chatouillant les sens ; Son feu n'allume point de criminelle flamme. Aimez-donc la vertu, nourrissez-en votre âme***<sup>90</sup>.

René Rapin, qui commente Aristote dans son ouvrage de 1673 *Réflexions sur la poétique d'Aristote*<sup>91</sup>, reprend les idées de son temps sur la tragédie, et fait allusion à de nombreuses reprises aux dramaturges espagnols. Il cherche à définir leurs travers, et quiconque s'éloigne du modèle aristotélicien apparaît de fait répréhensible :

***Lope de Vega est le seul qui s'est avisé, sur la bonne fortune de sa vieille réputation, de hasarder une nouvelle méthode de Poétique qu'il appelle el arte nuevo, toute différente de celle d'Aristote pour justifier l'ordonnance de ses Comédies, que les savants de son pays critiquaient sans cesse. Ce qui lui réussit si mal, qu'on ne jugea pas même ce traité digne d'être mis dans le recueil de ses Ouvrages. Parce qu'il n'avait pas suivi Aristote en cette Poétique, qui est le seul qu'on doit suivre***<sup>92</sup>.

La tradition dramatique française revendique sa fidélité à l'artistotélisme, tandis que sa voisine ibérique cherche à s'affranchir de ses préceptes. Un certain talent est concédé à Lope, mais dans le domaine de la Comédie traditionnellement considérée comme moins noble que la Tragédie :

***Mais jamais personne n'a eu un génie plus grand pour la Comédie que Lope de Vega Espagnol : il avait une fertilité d'esprit jointe à une grande beauté de naturel et à une facilité admirable : car il a composé plus de trois cents Comédies [...]. Il ne consultait point d'autre Commentaire, quand il composait, que le goût de ses auditeurs, et il se réglait plus sur le succès de ses pièces, que sur la raison***<sup>93</sup>.

La tendance à la complaisance envers les goûts du public, synonyme de facilité depuis les Antiques, est dénoncée. Or, la pratique dramaturgique particulière de Lope est à l'origine d'une révision des modèles canoniques, qui débouchera finalement sur le

<sup>89</sup> Nous utiliserons ici l'édition de 1998 chez Garnier Flammarion, Paris, 253 p.

<sup>90</sup> *Ibid.*, vers 105-108.

<sup>91</sup> Nous nous référons ici à l'édition fac simulée de 1973 chez Georg Olms, New York, 257 p.

<sup>92</sup> *Ibid.*, Avertissement.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 217.

surgissement du mélodrame. Il convient de décrire les grandes étapes de cette mutation, et d'en exposer les arguments.

### III B. Infléchissement de la doctrine classique

Lope rompt avec la tradition aristotélicienne et les règles qu'elle impose aux dramaturges, au moment même où leur validité est réaffirmée en France par Boileau et Racine<sup>94</sup>. Il revendique un mélange du comique et du tragique, et remet en cause tout l'édifice aristotélicien. L'Espagnol a pleinement conscience d'aller à l'encontre des règles en vigueur, mais il assume son choix, légitimé au nom de sa propre production particulièrement volumineuse, mais aussi et surtout parce que cette forme dramatique s'attire la faveur du public. Ainsi, le dramaturge qui se qualifie lui-même de « **barbare** » à l'égard de la conception classique des règles dramatiques se trouve réhabilité précisément par le rapport étroit qu'il entretient avec un public auquel il propose des œuvres susceptibles de plaire. Nadine Ly souligne que l'on est bien face à « ***l'affirmation jubilatoire et la conscience triomphante d'une 'invention'. Lope de Vega sait qu'il a découvert une formule novatrice, une 'recette' efficace d'écriture dramatique, qui plaît et qui fonctionne***<sup>95</sup>. »

Ces quelques lignes soulignent l'ironique fierté se dégageant du texte de Lope lorsqu'il fait référence aux supposés tenants du bon goût dramatique qu'il est en train de battre en brèche. Il avance un argument quantitatif – le nombre de ses propres pièces – pour mieux montrer que la véritable justification de son *arte nuevo* se situe ailleurs. Pour Nadine Ly, l'idée qu'il s'agit d'un théâtre « **populaire** » est peu pertinente. Cela souligne que, contrairement à ce qu'il semble affirmer lui-même, il s'agit d'un authentique créateur. L'image d'un Lope soucieux de plaire au public, et qu'il est dès lors difficile de différencier des auteurs complaisants sacrifiant la qualité de leurs œuvres à la facilité supposée de succès publics, est ainsi remise en cause :

***Lope affirme que ses propres lois dramatiques sont simplement adaptées au goût du vulgaire. En réalité, un érudit tel que lui sait pertinemment que le public ne dicte pas de lois d'écriture, et surtout pas au découvreur d'une dramaturgie nouvelle. Mais ce qu'avait aussi compris le Phénix, c'est qu'une pièce de théâtre n'est pas seulement un poème dramatique ou une trame langagière : il lui faut le nerf de l'efficacité « active » de la représentation, le dynamisme de la mise en scène***<sup>96</sup>.

C'est précisément au nom de cette *comedia* iconoclaste que les théoriciens français d'un théâtre alternatif – à la tragédie classique, s'entend – affirment leurs propres choix poétiques en matière de création dramatique. Dans ses *Trois discours sur le poème dramatique*<sup>97</sup>, Corneille se prête à l'exercice du commentaire d'Aristote, et pointe les

---

<sup>94</sup> Voir Lope de Vega, *El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1613), Madrid, Clásicos hispánicos, 1971, 356 p.

<sup>95</sup> Nadine Ly, « Lope de Vega », *Histoire de la littérature espagnole*, tome 1, dirigé par Jean Canavaggio, Paris, Fayard, 1993, p. 593.

<sup>96</sup> *Nadine Ly, op. cit., p. 593.*

zones d'ombre de *La Poétique*, notamment à propos des mœurs :

**Aristote leur prescrit quatre conditions, qu'elles soient bonnes, convenables, semblables et égales. Ce sont des termes qu'il a si peu expliqués, qu'il nous laisse grand lieu de douter de ce qu'il veut dire. Je ne puis comprendre comment on a voulu entendre par ce mot de bonnes, qu'il faut qu'elles soient vertueuses**<sup>98</sup>

Genette voit dans les discours de Corneille la nouveauté des choix esthétiques du dramaturge. Il le laisse entendre en rappelant que Corneille a inventé « **le sous-genre mixte de la 'comédie héroïque'** »<sup>99</sup>. Dans une note, Genette cite un passage des *Discours du poème dramatique*, où Corneille relativise la portée des critères qu'il prête à Aristote, montrant que la dramaturgie doit évoluer en fonction des pratiques sociales et artistiques de son temps. Ainsi, les lois édictées dans *La Poétique* sont valables pour la tragédie et la comédie antiques, mais pour l'homme de lettres du XVII<sup>e</sup> siècle, elles s'avèrent inadaptées. Genette fait de Corneille le dramaturge ayant ouvert la voie à une rénovation de la pratique dramatique en France : « **La dissociation inverse (action tragique en milieu vulgaire) donnera, au siècle suivant, le drame bourgeois.** » La nouvelle catégorie dessinée en creux par Corneille dans ses *Discours* laisse donc bien une place à l'apparition du mélodrame, dont Jean-Marie Thomasseau a souligné la parenté avec le drame bourgeois<sup>100</sup>.

Dans sa thèse, E. Martinenche<sup>101</sup> fait de Corneille le chef de file de l'introduction de la *comedia* en France, mais il considère cette appropriation de la *comedia* par Corneille comme un signe de faiblesse :

**Guillen et Alarcon, Lope de Vega et Calderon lui ont communiqué un peu de leur vive variété et de leur ardeur tragique. À son tour, il leur a donné plus de fermeté, il les a revêtus de clarté et d'humanité. Comment ensuite son génie s'est-il faussé à leur exemple ? C'est qu'après s'être mis au-dessus de la comedia, il s'est laissé séduire par son éclat factice, c'est que peu à peu il a oublié la forme d'imitation que lui avait suggérée son bon sens, et que croyant rentrer dans l'histoire, il est rentré dans le roman [...] c'est que ce Normand a voulu subtiliser l'Espagne**<sup>102</sup>.

Vouloir « **subtiliser l'Espagne** », n'est-ce pas avouer implicitement qu'elle proposait un modèle théâtral grossier, dont l'adoption par Corneille n'était acceptable que parce qu'il le rendait en quelque sorte plus civilisé, le dotant de « **plus de fermeté** » ? C'est du moins ce que suggère l'acception commune de ce verbe signifiant « **rendre subtil, affiner** »<sup>103</sup>

<sup>97</sup> Pierre Corneille, *Trois discours sur le poème dramatique* (1660), Paris, C. E. D. E. S., 1982, 167 p.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>99</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 99.

<sup>100</sup> « Pixérécourt, à la fin de sa carrière dramatique, reconnaissait ouvertement l'influence du drame bourgeois sur les conceptions du mélodrame », *Le Mélodrame*, p. 10.

<sup>101</sup> E. Martinenche, *La comedia espagnole en France, de Hardy à Racine*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (1900), 434 p.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 297.

».

Martinenche indique les deux courants esthétiques qui s'opposent dans le champ théâtral :

***La lutte est loin d'être terminée entre les deux grandes influences qui depuis le XVII<sup>e</sup> siècle ne cessent de peser sur notre drame : d'une part, les théories et les goûts classiques, et, de l'autre, l'amour de la variété et l'imitation de l'Espagne [...]. D'autre part, le public s'est élargi, et il ne se contente plus, pour être ému, d'une conversation sous un lustre***<sup>104</sup> .

La question de l'efficacité de l'œuvre dramatique sur son public est posée, et Martinenche souscrit à l'idée que les formes dramatiques doivent suivre les évolutions de la société. Il illustre ainsi l'avènement du mélodrame, créé par des dramaturges refusant de s'arc-bouter sur les pratiques classiques, et cherchant à atteindre un public renouvelé par des formes adaptées. Au-delà de ce jugement, Martinenche oppose Corneille et Racine en fonction des différentes esthétiques dont chacun se réclame : « ***La diffusion de la comedia ne contribue pas peu à nous faire comprendre l'évolution de notre théâtre du Cid à Andromaque et la réaction générale qui dresse en face de ses autels la statue du moins espagnol des hommes, du très grec et très français Jean Racine***<sup>105</sup> . » Cette idée traverse la théorie et la critique du mélodrame : il s'agit d'un genre n'ayant pas la noblesse de la tragédie mais qui pourtant s'impose inéluctablement auprès du public. Martinenche évoque en effet « ***la courte durée du triomphe de Racine et le prompt retour de l'influence espagnole*** », qu'il explique en écrivant, à propos de cette fameuse *comedia*, que « ***s'adressant aux yeux autant qu'à l'âme, et aux nerfs plus qu'à l'esprit, elle est plus grossière peut-être, mais plus vivante que les pénétrantes analyses morales***<sup>106</sup> . » Ainsi, tout en pointant ce qu'il considère comme des défauts de la *comedia*, Martinenche montre à quel point elle a influencé le théâtre français. Ses excès, tout aussi présents dans le mélodrame, sont au départ condamnés, mais un renversement s'opère finalement, permettant aux praticiens et théoriciens du mélodrame de les justifier.

### III C. Mélodrame et excès : la raison rattrapée par le cœur

Jean-Marie Thomasseau définit le mélodrame comme un spectacle s'adressant en priorité à la vue, par son caractère spectaculaire. Les commentateurs soulignent que le mélodrame met en scène un certain foisonnement, tant au niveau de la scénographie que des rebondissements et péripéties. La tradition littéraire tend à cloisonner depuis les origines, en ce qui concerne l'art dramatique, tragédie et comédie d'une part, et « ***le reste*** », d'autre part. À l'origine, le mélodrame est condamné parce qu'il ne respecte pas la règle des trois unités, et encore moins les bienséances, comme il convient dans la

<sup>103</sup> Nouveau petit le Robert, dictionnaire de la langue française, p. 2159.

<sup>104</sup> E. Martinenche, *op. cit.*, p. 423.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 314.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 420-422.



représentation tragique. Le caractère spectaculaire du mélodrame est gage de sa mauvaise qualité dès les premiers temps. Or, si l'on reprend à la lettre le texte d'Aristote, on constate que cette dimension spectaculaire de la représentation dramatique est prise en compte. Il écrit au chapitre 6 :

***Quant à la mise en scène, bien qu'elle exerce une séduction, elle est tout à fait étrangère à cet art, et n'a rien de commun avec la poétique, car le pouvoir de la tragédie subsiste, même sans concours et sans acteurs ; d'ailleurs, pour l'organisation scénique du spectacle, l'art du décorateur compte davantage que celui des poètes***<sup>107</sup>.

Autrement dit, Aristote qui s'attache à dicter un certain nombre de lois pour l'écriture de la tragédie ne s'appesantit pas sur les questions de mise en scène, mais il ne les ignore pas pour autant. Il se place dans une perspective purement textuelle dont Jean-Marie Thomasseau a montré à quel point elle s'est profondément ancrée dans la critique dramaturgique. Pourtant, Aristote ne néglige pas l'importance de la mise en scène, et donc, la dimension spectaculaire de la représentation dramatique, et il concède une importance plus grande sur ce plan au scénographe qu'au dramaturge lui-même. Ce rapprochement entre le mélodrame et la tragédie est également proposé par Peter Brooks dans son célèbre texte consacré à l'analyse du genre mélodramatique<sup>108</sup> :

***Le mélodrame ressemble à la tragédie en ce qu'il nous invite à endurer une douleur et une angoisse extrêmes. Il en diffère par sa recherche du 'comble', de l'excès cauchemardesque. La structure familiale que le genre exploite (ainsi que la tragédie antique) amène l'expérience du déchirement : les fidélités les plus primordiales deviennent cause de supplice. Les sentiments sont saisis à l'état presque instinctuel, originaire.***

Le recours aux artifices du spectacle et du sentiment, caractéristique de l'écriture et de la mise en scène mélodramatique, ne lui est pas exclusif, et l'analyse des critiques faisant remonter cette tradition à la définition aristotélicienne de la tragédie semble particulièrement justifiée. Dans le domaine de l'édification morale du spectateur, les configurations proposées par Aristote correspondent parfaitement à la catégorisation des personnages de mélodrame :

***[...] on ne doit pas y montrer des hommes justes passant du bonheur au malheur (ce qui n'inspire ni crainte, ni pitié, mais répugnance), ni des méchants passant du malheur au bonheur (de toutes les situations, c'est la plus éloignée du tragique, car elle n'inspire ni sympathie ni pitié ni crainte)***<sup>109</sup>.

Dans la perspective de l'écriture dramatique adoptée par Aristote dans son texte, certaines trajectoires sont inacceptables, de la même façon que dans le mélodrame, certaines configurations seraient inopérantes. Jacques Goimard le souligne dans son article « ***Le mélo, de l'image au concept*** »<sup>110</sup> :

<sup>107</sup> *La Poétique, 1450b.*

<sup>108</sup> Peter Brooks, « Une esthétique de l'étonnement : le mélodrame », *Poétique* (Coll.), Paris, Seuil, 1974, p. 349.

<sup>109</sup> *La Poétique, 1452b-1453a.*

<sup>110</sup> *Europe*, n°703-704, p. 106.

***En termes dramatiques, deux oppositions se recoupent : il faut que l'innocent soit faible et le monstre puissant, sinon il n'y aurait pas d'action possible. Mais si l'innocent est trop faible et le monstre trop puissant, il n'y a pas non plus d'espace dramatique et il faut tempérer le dispositif [...].***

Le mélodrame propose une représentation du problème de la justice cher à Platon, si l'on en croit Goimard : « ***Le mélodrame est une pièce (ou un film) racontant les démêlés d'un faible et d'un fort incarnant respectivement la justice et l'injustice, armés respectivement de candeur et de perfidie, se disputant des enjeux partiellement familiaux***<sup>111</sup> . » La parenthèse montre à quel point théâtre et cinéma se confondent lorsque l'on cherche à élucider les caractéristiques du mélodrame.

Si la représentation dramaturgique a une visée moralisatrice indéniable – l'étude de la réception des films permettra de le montrer plus en détail –, celle-ci se fonde sur le sentiment que les spectateurs sont censés éprouver. Aristote parle clairement de « ***crainte*** » et de « ***pitié*** », et Jean-Marie Thomasseau fait de ce recours au sentiment un trait définitionnel du mélodrame, par-delà la diversité apparente des œuvres que l'on peut ranger sous cette dénomination générique.

La dimension moralisatrice des œuvres dramatiques n'est pas l'apanage de la seule tragédie. Pixérécourt lui-même pratique le mélodrame dans le but d'édifier les couches populaires :

***[Le mélodrame] offre à la classe de la nation qui en a le plus besoin de beaux modèles des actes d'héroïsme, des traits de bravoure et de fidélité. On l'instruit par là à devenir meilleure, en lui montrant, même dans ses plaisirs, de nobles traits peints de nos annales... Le mélodrame sera toujours un moyen d'instruction pour le peuple, parce qu'au moins ce genre-là est à sa portée***<sup>112</sup> .

L'argumentation avancée par Pixérécourt vise à résoudre la contradiction entre genres populaires et enseignement moral. L'allusion aux « ***plaisirs*** » pris par les spectateurs au cours du spectacle mélodramatique montre que son premier théoricien renverse le point de vue traditionnel sur la façon dont le théâtre est susceptible de délivrer des messages de nature morale à son public. Au lieu de prôner la supériorité d'un texte exigeant, il invite au contraire à se rapprocher du niveau culturel des spectateurs, comme le suggère la dernière phrase citée. Ainsi, en s'adressant prioritairement à leurs sentiments, le dramaturge crée les conditions d'une identification spectatorielle, débouchant sur l'édification morale. Martine de Rougemont tire les conclusions suivantes de la dimension morale du mélodrame selon Pixérécourt :

***Un genre se définit par son but, c'est-à-dire dans une grande mesure par le public qu'il vise à moraliser, au moyen du rire ou des larmes, et auquel il doit s'adapter. [...] ce qui constitue la légitimité d'un genre, c'est l'organisation d'un ensemble de moyens pour produire un effet moral sur un public donné***<sup>113</sup> .

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>112</sup> Cité par Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame*, p. 42.

<sup>113</sup> Martine de Rougemont, « Le mélodrame classique : exercice de poétiques rétrospective », *Revue des sciences humaines*, n°162, p. 164.

Réduire les identifications génériques au récepteur des œuvres semble quelque peu abusif, car un tel point de vue passe sous silence d'autres éléments utiles pour caractériser les genres, en particulier sur le plan esthétique ou structurel. Toutefois, le texte cité met en évidence l'importance du public, et en fait même le moteur de l'écriture mélodramatique. Le genre devient dans cette perspective un authentique système de signes organisés selon une stratégie particulière. En ce sens, le mélodrame renoue avec la tradition moralisatrice des œuvres dramatiques, mais en se fondant sur des mécanismes autrefois dénoncés. La composante « *populaire* » du public du mélodrame n'y est sans doute pas étrangère, et cet élément hier condamné est désormais mis en valeur puisqu'il fonde la légitimité du genre. Celle-ci s'est déplacée du terrain esthétique pour rejoindre celui de la morale, qui permet à lui seul de donner aux œuvres leur validité. La question de la moralité du genre est très importante, et fonctionne pleinement dans le domaine cinématographique que nous allons aborder.

## Chapitre 2. Mélodrame cinématographique et culture de masse

Après avoir abordé la formation des genres littéraires, pour montrer comment le mélodrame s'inscrit dans un contexte particulier, nous allons à présent nous pencher sur le problème des genres cinématographiques. Ceux-ci sont bien, dans certains cas, les héritiers de genres littéraires, et le mélodrame cinématographique se situe dans la droite ligne de son homologue littéraire. Deux éléments de cet héritage semblent susceptibles d'éclairer la réflexion sur le mélodrame cinématographique. D'une part, la configuration générique en littérature repose sur une série de critères qui connaissent certaines modifications en passant dans le domaine cinématographique. Nous nous attacherons donc dans ce chapitre à montrer les similitudes existant entre les genres en littérature et au cinéma, mais aussi leurs différences.

Le mélodrame parvient au cinéma accompagné d'une tradition critique visant à le dévaloriser en termes esthétiques, et en fonction de son rapport avec le public, souvent jugé complaisant. Nous prolongerons cette réflexion, pour montrer que ce mode d'appréhension du genre perdure au cinéma, tout en connaissant certaines évolutions dans ses modalités. Ainsi, la relation que le mélodrame cinématographique entretient avec la production de films en série par les studios – ce qui lui confère une tendance à la répétition mécanique de formules à succès et l'écarte des prétentions artistiques d'autres productions – apparaît déterminante.

D'autres éléments entrent en ligne de compte dans l'émergence du mélodrame cinématographique : la source littéraire n'est pas la seule et il convient de lui ajouter certaines formes de la culture de masse, en particulier le théâtre vernaculaire et le feuilleton radiophonique pour la production mexicaine et cubaine.

Ce chapitre prolonge donc les réflexions sur les origines génériques du mélodrame amorcées dans le précédent, tout en les recentrant sur les spécificités du medium

cinématographique dans la création générique selon une double perspective : sur un plan théorique général, qui permet d'affiner les définitions énoncées précédemment, mais aussi dans le contexte concret d'émergence des films de notre corpus.

## **I. Formation des genres au cinéma**

---

### **I A. Théorie générique et cinéma**

L'analyse générique dans le domaine du cinéma emprunte ses outils à la critique littéraire, en particulier dans le cas du cinéma classique dont bien des genres sont issus de la littérature, comme le rappelle Michel Serceau : « **L'homologie avec des genres littéraires peu ou prou établis depuis l'âge classique de la littérature est un trait historique qui contribue fortement à définir le cinéma classique**<sup>114</sup>. » Cela se vérifie en ce qui concerne le mélodrame : lorsque le genre est abordé dans le cinéma, une longue tradition littéraire le précède, contribuant fortement à en orienter la perception : tirant sa source d'une forme théâtrale considérée comme mineure par la critique, et de phénomènes culturels liés à la paralittérature, le terme de mélodrame n'est pas neutre au moment où le domaine cinématographique s'en empare.

La notion de genre est en plus dotée, dans le domaine cinématographique, d'une connotation péjorative. Une claire dichotomie oppose ainsi le film de genre et le film d'auteur. Raphaëlle Moine en souligne le caractère caricatural :

**[...] cette distinction schématique, qui renvoie essentiellement à un clivage idéologique entre culture populaire et culture légitime, néglige totalement le fait [qu'un] film d'auteur, même s'il exprime la personnalité d'un cinéaste, est aussi souvent un film génériquement marqué**<sup>115</sup>.

Cette mise au point replace les questions génériques dans le domaine cinématographique au sein d'une problématique industrielle qu'il convient de faire apparaître d'emblée, car elle contribue à expliquer la différence de perspective entre la théorie des genres dans le champ littéraire et cinématographique. Elle procède du préjugé négatif accompagnant la désignation des genres au cinéma. Il s'agit d'un point essentiel déjà au cœur des réflexions sur le mélodrame littéraire, s'affirmant davantage encore au cinéma. Cette situation n'est pas sans conséquences sur la part des études génériques, longtemps négligées au profit d'autres questionnements plus généraux<sup>116</sup>.

D'une manière générale, on définit un genre cinématographique à partir de divers éléments souvent hétérogènes, selon un procédé théoriquement discutable posant de nombreux problèmes recensés par Jean-Marie Schaeffer dans le cadre littéraire. Lorsque Francesco Casetti fait le point sur les diverses théories génériques existantes, il constate les mêmes écueils que ceux apparus dans notre précédent chapitre. C'est ce que l'on peut conclure de son commentaire de la théorie proposée par Todorov, dont il pointe les

---

<sup>114</sup> Michel Serceau, « Vie, mort et retour des genres », *CinémAction : panorama des genres au cinéma*, Paris, Corlet/Télérama, n°68, 3<sup>ème</sup> trimestre 1993, p. 211.

<sup>115</sup> Raphaëlle Moine, *op. cit.*, p. 92.

limites :

**[...] il ne semble pas que rentrent dans ce tableau d'ensemble des précisions concernant les niveaux de pertinence de ces caractères (personnages et actions contribuent-ils à la définition d'un genre en égale mesure ? [...]) ; il semble que ne soit pas soulevée la question des seuils qui séparent un genre d'un autre (existe-t-il un nombre minimum de caractères par genre ? Quelles sont les limites qui distinguent une violation d'une innovation ? etc.) ; on parle fort peu de la hiérarchie des facteurs considérés comme pertinents**<sup>117</sup> .

Les problèmes posés à l'analyste des genres en matière de cinéma sont en tous points similaires à ceux qui surgissaient dans le domaine littéraire. Pour tenter de démêler ces difficultés, Marc Vernet propose une série de critères précis. Il pose ainsi comme traits définitionnels d'un genre d'une part son cadre référentiel ou sujet, et d'autre part ce qu'il nomme « *l'obligatoire et l'interdit* » : « **Un film de genre doit regrouper un certain nombre de traits obligatoires pour qu'il soit reconnu comme tel [...]. Un film de genre ne doit pas (ou plutôt doit ne pas) comprendre certains éléments, car la 'loi du genre' est aussi inclusive qu'exclusive**<sup>118</sup> . » Abordant le matériau cinématographique de façon plus directe, il énumère un certain nombre d'éléments contribuant à l'identification des genres, tant sur le plan du « *pro-filmique* » dans lequel il range le décor, ou l'aisance d'identification des personnages par le spectateur, et le recours particulier à des codes cinématographiques généraux comme la lumière, ou encore des codes spécifiques de dialogue. Il souligne enfin que la « *prégnance des codes* » fonctionne comme une garantie, et permet des « *rappels interfilmiques.* »

L'effort de Vernet pour distinguer les éléments susceptibles d'entrer dans la définition d'un genre permet de faire avancer la réflexion, en soulignant les mécanismes présidant aux logiques génériques. Pour lui, le genre est un système de représentation organisant un certain nombre de traits pour former un corpus cohérent d'œuvres. Toutefois, ses réflexions posent le problème de la pertinence et de la hiérarchisation des critères permettant d'identifier un genre : Vernet énumère les différents domaines dans lesquels on peut trouver des manifestations d'appartenance générique, mais il reste assez flou dans l'identification de certains d'entre eux, et surtout, dans la façon dont chacun intervient, selon son degré d'importance, dans la configuration d'un genre. Les catégories proposées semblent d'un maniement malaisé : il range ainsi dans le domaine du «

<sup>116</sup> Francisco Casetti le rappelle : « La sémiotique cinématographique ne s'est occupée que marginalement du problème des genres. Cette négligence [...] n'est assurément pas due à quelque omission volontaire ; c'est plutôt ailleurs qu'il faut en rechercher les causes, par exemple dans la place privilégiée longtemps accordée aux thèmes de discussion plus généraux [...] ou au contraire dans le champ excessivement limité de la plupart des enquêtes sur les textes. » Texte sans titre publié dans *Ça cinéma*, Paris, Albatros, n°18, 1979, p. 37. Raphaëlle Moine souligne malgré tout l'emprise de l'idéologie dans cette « omission », sans doute plus « volontaire » qu'il n'y paraît, les sujets de recherche ne s'imposant jamais naturellement... Depuis, la situation a évolué, et les études génériques se sont largement développées, notamment à travers la publication des travaux de Jean-Louis Leutrat sur le western, ou de François Guérif sur le film noir.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>118</sup> Marc Vernet, « Genre », *Lectures du film*, Paris, Albatros, 1980, p. 109-110.

**pro-filmique** » des éléments aussi hétérogènes que le « **décor** », ou les « **personnages** ». On comprend bien que le premier puisse s'y rattacher, mais la question de l'articulation des personnages dans les films de genre semble renvoyer des questions de structure profonde, davantage qu'à l'immédiateté de ce qui est représenté dans les images. Enfin, Vernet se montre particulièrement évasif au moment d'évoquer ce qu'il appelle les « **codes** » intervenant dans la mise en place et l'identification des genres.

Les catégories proposées ont le mérite de balayer un large éventail des domaines où les genres cinématographiques se manifestent, et surtout de poser la question du rapport qu'ils entretiennent entre eux. L'apport de ces réflexions est indéniable, mais Vernet semble s'être arrêté en chemin, en ne répondant pas de façon satisfaisante aux problèmes soulevés. La synthèse la plus intéressante de la théorie générique se trouve dans l'ouvrage de Raphaëlle Moine. Elle combine en effet divers types d'approche du phénomène générique, pour en approcher une définition aussi précise que possible, après avoir rappelé à quel point il est illusoire de prétendre enfermer les œuvres cinématographiques dans des cloisonnements génériques étanches et immuables<sup>119</sup>. Une fois ces réserves faites, elle s'appuie sur les travaux de Rick Altman pour montrer comment on peut élaborer une définition assez précise et assez souple des genres, en recourant à des éléments « **sémantiques** », relevant du contenu des films, et « **stylistiques** », davantage liés à des questions de structure.

Pour Raphaëlle Moine, cette approche permet d'évaluer les genres dans une perspective historique, et d'en mesurer les évolutions éventuelles en fonction de l'incorporation ou au contraire de la disparition de certains éléments :

***L'évolution des genres tendait [...] à se réduire à des modifications structurelles internes [...]. Il semble au contraire que le modèle sémantico-syntaxique, précisément à cause de sa dualité, permette de rendre aussi compte des genres dans leur continuité historique : par exemple, des éléments sémantiques nouveaux peuvent se combiner avec les anciens et s'insérer dans la syntaxe du genre [...]***<sup>120</sup>.

Ce mode d'approche des logiques génériques fait apparaître la possibilité concrète d'en appréhender les évolutions dans le temps. Il intéresse à ce titre directement notre étude : afin de montrer comment le mélodrame mexicain se modifie en passant par Cuba, il conviendra de mettre en évidence les éléments nouveaux incorporés par le genre, afin de mesurer les conséquences de ces modifications en termes de désignation générique. Ce phénomène est particulièrement important dans le domaine cinématographique, où les films peuvent difficilement être étudiés hors de toute référence à leur contexte de production.

## **I B. Genres cinématographiques et politique des studios**

<sup>119</sup> « Il ne saurait y avoir de typologie universelle des genres, construite sur des distinctions reconnues de tous, organisée en catégories stables et découpant de façon définitive le paysage cinématographique en groupes de films. », Raphaëlle Moine, *op. cit.*, p. 20. L'analyse de l'évolution du mot servant à désigner le genre a montré la validité de cette perspective, sur laquelle nous reviendrons dans notre point suivant.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 58.

Vernet considère le genre comme « **effet et comme cause de la production cinématographique** <sup>121</sup> . » Il extrait les considérations génériques de leur contexte théorique pour les relier à la pratique cinématographique concrète. Cette conception reprend les analyses génériques dans un sens nouveau : au lieu de considérer les genres comme des objets d'analyse générale, il en fait des réalités historiques ancrées dans des modes de production spécifiques au cinéma. Vernet met ainsi en évidence un trait distinctif des logiques génériques en littérature et en cinéma, lié au caractère industriel des premières. Rick Altman <sup>122</sup> développe ce point de vue, et montre que la définition générique a peut-être toujours été faite à l'envers. Dans son ouvrage novateur, il explique que la logique générique est bien plus dynamique que ce que l'ensemble de la critique a bien voulu dire.

Selon lui, la critique porte un regard *a posteriori* sur les genres, comme si ces derniers avaient existé de toute éternité et allaient de soi, alors qu'ils sont le fruit d'une stratégie de la part des studios, dont le mécanisme est ainsi décrit : au lieu d'appliquer systématiquement une forme préexistante, les *majors* de Hollywood observent les plus gros succès en termes de public, et tentent d'en profiter pour produire des films qui, fondés sur les mêmes effets, auront les mêmes potentialités en termes de rendement commercial. Il fait ainsi la différence entre ce qu'il nomme le « **jeu du critique** » et le « **jeu du producteur** » dont les stratégies et les buts sont fort différents <sup>123</sup> . Altman expose un processus de communication à divers niveaux dans l'élaboration des genres, entre les producteurs, le public et la critique, puisqu'il considère que le discours de cette dernière joue également un rôle dans la réception des films. Ainsi, l'écriture générique n'est pas aussi figée qu'il pourrait sembler au départ.

Son analyse souligne que l'apparition d'un genre autonome se produit au moment où ce qui n'était qu'un adjectif dans la désignation d'un certain type de films devient substantif. Cela rejoint le problème déjà abordé dans le contexte littéraire <sup>124</sup> . Cette étape montre que le genre est reconnu comme tel, et n'a plus besoin de l'adjectivation pour être identifié. Altman décrit à titre d'exemple la formation du « **mélodrame** » :

***En una primera etapa, el término se emplea siempre como adjetivo, como descripción y limitación de una categoría más amplia ya existente. No sólo poesía sino poesía lírica o poesía épica [...]. Cuando un adjetivo se convierte en un sustantivo categórico, se libera de la tiranía del nombre [...]. La cantidad de términos genéricos que han seguido este proceso de sustantivización es sorprendente [...]. En algunos casos se requiere un neologismo para pasar del***

<sup>121</sup> Marc Vernet, *op. cit.*, p. 108.

<sup>122</sup> Rick Altman, *Los géneros cinematográficos*, Barcelone, Paidós comunicación, 2000, 332 p.

<sup>123</sup> Il évoque en effet ce que l'on pourrait appeler : « le 'jeu du critique', soulignant sa nature rétrospective. Fondamentalement synchronique par nature, le 'jeu du critique' est diamétralement opposé au 'jeu du producteur', entièrement prospectif, et qui possède des règles sensiblement différentes ». Rick Altman, « Where do genres come from ? », *The birth of film genre*, Udine, université d'Udine, 1999, p. 44. La traduction est de nous.

<sup>124</sup> Voir en particulier la question du mot mélodrame, 1. 1. 1. 2.

***adjetivo al nombre : [...] Drama musical se convierte en melodrama [...]. En cada caso, la emancipación del adjetivo respecto al nombre cualificado conlleva la formación de una nueva categoría con su propio estatus independiente***<sup>125</sup> .

Au cinéma comme en littérature, l'évolution du vocabulaire servant à désigner les genres est porteuse de sens : l'histoire du mot se montre solidaire de celle du fait désigné, et de la façon dont celui-ci est perçu. Quand un genre se constitue comme tel et est considéré comme autonome, sa désignation se débarrasse de sa dimension adjectivale pour accéder au rang de substantif. L'expression « **tyrannie du nom** », employée par Altman, le montre clairement : lorsqu'un genre existant (« **drame musical** ») donne lieu à un certain nombre de productions acquérant une autonomie suffisante pour configurer un ensemble d'œuvres cohérent (ici, l'élément « **musical** », qui n'est pas consubstantiel au « **drame** »), celui-ci peut devenir un genre (« **mélodrame**»). Dans le cas analysé par Altman, la composante « **musicale** », au départ apposée au « **drame** », devient suffisamment significative pour se libérer de l'emprise du nom qu'elle qualifiait et devenir à son tour un substantif. La mise en évidence de ce processus dynamique s'oppose à la vision des genres comme des réalités transhistoriques immuables.

Le point de vue d'Altman rend compte de la créativité générique et permet de sortir de l'impasse axiologique dans laquelle s'est enfermée une bonne part de la critique qui se contente de renvoyer dos à dos de façon particulièrement schématique « **cinéma de genre** » et « **cinéma d'auteur** », comme Barthélémy Amengual :

***Si on oppose – et je les oppose – œuvres de genre (de grande consommation, de divertissement, d'évasion) et œuvres d'auteur (toute œuvre d'importance est, par un biais ou un autre, œuvre d'auteur), il me paraît difficile de ne pas tenir l'obéissance (l'asservissement) au genre pour une source de médiocrité***<sup>126</sup> .

L'opposition entre « **genre** » et « **auteur** » place les questions génériques dans une perspective industrielle posant le problème de la qualité des œuvres. L'emploi du terme « **asservissement** » pointe l'absence de créativité associée aux pratiques génériques. Cette affirmation se donne à lire comme une appréciation personnelle, mais elle omet le processus créateur l'origine de l'émergence des genres, tel que l'a identifié Altman, en faisant apparaître une confusion terminologique :

***Se ha utilizado con demasiada frecuencia esta expresión, filme de género, de manera intercambiable con la designación, más general, de género filmico o, simplemente, se ha aplicado a cualquier película que presente vínculos obvios con un género reconocido. Conviene, pues, un uso más preciso: los filmes de género son películas producidas después de que un género se haya reconocido popularmente y consagrado a través de la sustantivación [...]***<sup>127</sup> .

La réflexion d'Altman apporte un éclairage nouveau, en faisant entrer les problématiques

---

<sup>125</sup> Los géneros cinematográficos, p. 81-82. De façon significative, le premier exemple d'Altman est tiré du champ littéraire, ce qui confirme que la comparaison entre les domaines littéraire et cinématographique est bien opérante en ce qui concerne l'analyse des processus génériques.

<sup>126</sup> Barthélémy Amengual, « Bon chic, bon genre ? », CinémAction, n°68., p. 198.

<sup>127</sup> Los Géneros cinematográficos, p. 85.



génériques dans le domaine cinématographique de plain-pied dans la stratégie promotionnelle des studios, dont l'usage trop intensif précipite l'usure des genres.

Une différence qualitative dans le traitement des genres trouve donc ici une explication : la création des genres dans le contexte hollywoodien est un processus dynamique, engageant les studios et les spectateurs dans une vaste relation d'échange où s'affirment progressivement des traits génériques. Ce mouvement peut également être observé au Mexique, qui possédait des studios de taille importante, contrairement à Cuba où la production restait une aventure prise en charge par des volontés individuelles, avec une très faible intervention de l'État. La relative puissance des studios mexicains porte pourtant en germe ce qui sera fatal à ce cinéma : la routine industrielle, dont Altman a montré qu'elle finissait par nuire au dynamisme de la production. En effet, selon lui, une fois que les studios ont réussi à élaborer un genre à partir d'une série de films à succès, il faut passer à autre chose, sous peine de se répéter de façon stérile et de lasser le public. Si les studios nord-américains ont les moyens d'y parvenir, il semble que leurs homologues mexicains n'aient finalement pas su éviter cet écueil, comme le montre Tomás Pérez Turrent, historien des studios de cinéma mexicains, en évoquant leur développement dès la fin des années 1930 :

***Pour la première fois se manifeste une tendance industrielle, dont les conséquences seront fatales pour le cinéma mexicain : faire le cinéma le meilleur marché possible, sans se soucier de la qualité – y compris, même, du point de vue industriel. Cette tendance s'affirmera à partir des années cinquante et deviendra la règle dominante***<sup>128</sup> .

Les succès quantitatifs du cinéma mexicain ne sauraient masquer ses carences sur le plan qualitatif, et Pérez Turrent rappelle qu'au plus fort de l'industrie cinématographique mexicaine, on évoquait déjà la crise qui allait finir par avoir raison d'elle à la fin des années 1950, avec la fermeture de plusieurs studios :

***No se dio ninguna variación en cuanto a las líneas estéticas y genéricas del cine producido. Quiere decir que mientras en torno a la industria había un gran movimiento y ocurrían cosas de consecuencias, en el cine seguía todo igual [...]. Desde fines de los años treinta, cuando por otro lado se hablaba de la afirmación de la industria cinematográfica, se mencionaba ya la crisis [...]. Después del auge, cuando llegaron a funcionar hasta cinco estudios cinematográficos en plena euforia de construcción de este tipo de instalaciones, también se habló de crisis***<sup>129</sup> .

Les propos de Pérez Turrent illustrent la façon dont le processus générique, si dynamique aux États-Unis qui disposent de studios puissants, se sclérose en quelque sorte au Mexique, qui, après avoir créé une cinématographie originale, l'a trop exploitée, finissant par la ruiner tant sur le plan commercial qu'esthétique. Que dire alors de Cuba, où la structure industrielle était totalement inexistante ? Là, la dynamique générique n'existe pas vraiment, et les cinéastes cubains ou mexicains travaillant dans l'île se contentent de

<sup>128</sup> Tomás Pérez Turrent, « Les studios », *Le Cinéma mexicain dirigé par Paulo Antonio Paranaguá*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992, p. 164.

<sup>129</sup> Tomás Pérez Turrent, *La Fábrica de sueños. Estudios Churubusco, 1945-1985, Mexico, Imcine, 1985, p. 58-61.*

reprendre des formes inventées ailleurs.

### **I C. La pratique mélodramatique : tradition et innovation**

La critique a largement souligné l'importance du genre mélodramatique dans les films de D. W. Griffith, pionnier du cinéma narratif. Cette dimension narrative du cinéma permet de relier ses origines au genre mélodramatique. Dans son étude sur les genres cinématographiques au moment de l'avènement du parlant, Vicente José Benet souligne que le recours au genre a été au départ, et notamment dans le cas de Griffith, un moyen expressif, permettant au récit de faire alterner des moments d'action intenses dans le cadre de la narration, où s'exaspèrent les tensions exprimées par la gestuelle des personnages notamment<sup>130</sup>. Le « **genre** » mélodramatique est au fondement de l'expression cinématographique, en tant que matrice narrative. Il permet de donner au récit filmique un certain type d'organisation, susceptible de soutenir l'attention du spectateur en faisant alterner les moments de pause et d'accélération.

Mais ce cadre reste général ne permet pas d'identifier précisément en quoi consiste le genre. L'imprécision terminologique dont il a été frappé à l'origine est soulignée un peu plus loin par Benet, qui ajoute qu'au départ, c'est-à-dire tant qu'il était considéré comme un cadre narratif général davantage que comme une forme particulière, avec ses propres codes de mise en scène et ses éléments thématiques particuliers, le terme « **mélodrame** » était appliqué à des films que l'on qualifierait aujourd'hui sans doute autrement, par exemple les films de gangsters<sup>131</sup>.

Le genre mélodramatique se spécialise progressivement, sur le plan de la forme comme du contenu, dès lors qu'il est mis en comparaison avec d'autres genres. Ainsi, nous quittons le cadre narratif général pour nous rapprocher d'une définition du genre plus spécifique, incluant des particularités narratives, mais aussi des catégories formelles, esthétiques et thématiques plus précises.

À toutes les étapes de son évolution, le genre offre un cadre plus ou moins contraignant auquel chaque œuvre particulière doit correspondre pour être identifiée comme appartenant à ce genre, comme le rappelait Marc Vernet. Son fonctionnement peut se rapprocher de celui d'un phénomène de langage et d'écriture ayant souvent reçu un traitement critique similaire : le cliché. Anne Herschberg-Pierrot montre la façon particulière dont le recours au cliché est perçu par la critique dans le contexte littéraire. Le

<sup>130</sup> Vicente José Benet, « Hollywood film genres and the advent of the sound film », *La nascita dei generi cinematografici*, Udine, université d'Udine, 1999, 441 p. Il écrit à ce propos : « dans le processus d'intégration narrative de Griffith, la mélodrame s'établit lui-même comme un cadre essentiel permettant de combiner le dynamisme de l'action et un certain tempo général qui rend le temps de la narration compatible sur le plan interne avec des moments où culminent des images explosives, des attitudes exagérées de la part d'un acteur, ou des gros plans d'une star », p. 318. La traduction est de nous.

<sup>131</sup> Nous lisons ainsi que « dans de nombreux films des années 1930, l'effet mélodramatique s'avère être utilisé dans des désignations génériques, en même temps qu'il continue de fonctionner comme un élément de structuration et de cohésion [...]. Mon idée est de montrer que le mélodrame, en tant qu'outil, reste un élément essentiel dans la construction narrative des premiers films représentatifs d'un genre particulier et comment cet outil disparaît lentement au fil du temps alors que les paramètres du film réaliste jouent progressivement un rôle plus important dans la narration », p. 322. La traduction est de nous.

fait de le rapprocher du genre permet de tirer certaines conclusions sur la façon dont il a été appréhendé. Elle écrit, en partant de la définition du cliché comme une unité de phrase :

**Ces unités de phrase s'insèrent dans des unités textuelles plus vastes, 'unités thématiques' obligées, [qui] sont à relier au genre dont elles relèvent : celui-ci fonctionne en effet comme un 'horizon d'attente thématique et formel institutionnalisé', comprenant un ensemble de contraintes génératives. Ces contraintes se manifestent sous la forme de constantes prédictives préimposées par le genre, qui engendre des clichés : clichés narratifs, clichés indiciels (les personnages sont 'd'un seul bloc'), mais aussi, au niveau phrastique, clichés verbaux<sup>132</sup>.**

Entre le recours au cliché, la citation et la reproduction pure et simple dans le cadre de la paralittérature, il n'y a qu'un pas facilement franchi, comme le montre un autre texte de Herschberg-Pierrot écrit en collaboration avec Ruth Amossy. Les auteurs relient le recours au cliché à une situation de lecture bien particulière renvoyant à la paralittérature. On passe ainsi à la désignation d'une forme générale, que l'on peut facilement rapprocher de l'écriture générique :

**La stéréotypie est ici envisagée dans le sens le plus général du terme, et étendue aux macrostructures. C'est que l'objectif consiste à expliquer comment, à partir d'éléments d'ores et déjà familiers, le texte se laisse appréhender, interpréter et goûter. À ce niveau, les notions spécifiques de cliché et de stéréotype perdent de leur autonomie et s'intègrent [...] dans une stéréotypie généralisée au sein de laquelle tous les niveaux contribuent à l'interaction du texte et du lecteur. Processus qui ne va pas sans dissoudre la spécificité des notions de cliché et de stéréotype dans celles, très générales, de forme fixe, de scénario familier – ou de forme littéraire tout court<sup>133</sup>.**

Le cliché, forme discursive figée, peut donc se faire « genre » dès lors qu'il affecte un texte et son processus d'écriture dans leur ensemble. Or, les deux critiques rappellent que si le recours aux lieux communs était une pratique acceptée depuis Aristote, les changements introduits par le XIX<sup>e</sup> siècle romantique inversent cette tendance, dévalorisant le recours au cliché dans l'écriture<sup>134</sup>. Elles pointent ainsi la ligne de partage séparant la littérature légitimée et la paralittérature, en fonction de leur rapport au cliché :

**Contrairement aux textes qui retravaillent les schèmes figés et les expressions toutes faites, la littérature de masse ou 'paralittérature' se nourrit de formes stéréotypées. Elle s'ajuste de la sorte à la demande du grand public qui recherche des modes d'expression et des effets esthétiques immédiatement**

<sup>132</sup> Anne Herschberg-Pierrot, « Problématiques du cliché/sur Flaubert », *Poétique*, Paris, Seuil, n°43, Septembre 1980. Elle fait respectivement correspondre ces trois espèces de clichés inhérents à la pratique générique aux catégories classiques de *dispositio*, *inventio* et *elocutio*, montrant que cette pratique est très ancienne.

<sup>133</sup> Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Nathan, 1997, p. 77.

<sup>134</sup> Elle rappellent en effet : « Au XIX<sup>e</sup> siècle, [la] critique répond au refus des modèles communs de parole et de pensée. Le trivial n'est plus le carrefour d'une communauté mais le point de séparation de l'individuel et de la route commune : il désigne cet espace de division, de distinction de l'individuel et du social », *Ibid.*, p. 17-18.

**accessibles** <sup>135</sup> .

La mise en rapport du processus d'écriture générique et celui de l'écriture stéréotypique montre le mode de fonctionnement du premier tout en introduisant les relations problématiques entretenues entre les « **œuvres de genre** » et la critique. L'écriture mélodramatique n'échappe pas à cette règle, et elle sera généralement méprisée, sauf dans quelques cas particuliers qui ne tiennent pas au genre mais à la personnalité du cinéaste, ce qui est une manière de faire sortir sa création de l'attitude stéréotypée que suppose habituellement ce type de pratique. Noël Burch, écrit à ce sujet : « **on méprisera, tout comme Delluc naguère, le « mélo »... sauf lorsqu'un des géants lui insuffle son « génie » (Cukor, Vidor, Preminger...)** <sup>136</sup> . »

Nous nous proposons à présent de montrer, à travers des exemples concrets, comment les logiques génériques décrites se manifestent dans les films. Cette étude de cas prenant en compte un film de Cukor permettra de voir dans quelle mesure le « **génie** » permet de sortir des considérations négatives généralement inhérentes au mélodrame.

## II. Illustration des évolutions génériques : étude de cas

---

### II A. Film d'auteur ou mélodrame ? Une question critique

Afin de mener à bien une première approche concrète du mélodrame mexicain, abordé de façon plus systématique dans le prochain chapitre, il convient d'en esquisser les principaux traits à travers une étude de cas. Celle-ci permettra en effet, grâce à l'analyse de quatre films que l'on peut rapprocher sur le plan de leur contenu, d'illustrer l'élaboration progressive du genre mise en évidence sur le plan théorique. Les réseaux d'influence dessinés prennent ainsi corps dans des exemples précis qui les donnent à voir à l'écran. Nous avons en effet montré, en nous appuyant sur les propositions de Rick Altman, que la cristallisation d'un genre est avant tout une « **politique de studio**. » Dans le contexte qui nous intéresse, les modèles génériques s'élaborent progressivement à partir de pays ayant une importante infrastructure cinématographique, pour être ensuite réinvestis ailleurs. Concrètement, cette évolution suit celle de la diffusion des films, selon une trajectoire permettant d'observer les éléments invariants et les infléchissements que peut connaître un genre, dans un double mécanisme : si les films se construisent en référence à un modèle, ils sont en même temps eux-mêmes « **constructeurs** » du genre.

L'étude de cas porte sur quatre adaptations successives d'une même histoire de « **visage de femme** », qui ont effectué un trajet intéressant puisqu'elles sont passées de la Suède aux États-Unis, puis au Mexique et enfin à Cuba. Soit respectivement et chronologiquement : *En kvinnas ansikte* (Gustaf Morlander, 1938), *A woman's face*, (George Cukor, 1941), *Hipócrita*, (Miguel Morayta, 1949) et *Piel Canela*, (Juan José Ortega, 1953). Ces films permettent d'illustrer concrètement la mise en place des codes

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>136</sup> Noël Burch, *Revoir Hollywood, la nouvelle critique anglo-américaine*, Paris, Nathan, 1993, p. 12.

génériques, à travers les réélaborations successives d'une même intrigue. Cette analyse est d'autant plus éclairante que, dans le corpus choisi, deux films font partie des coproductions mexicano-cubaines, objet d'une étude plus détaillée par la suite. Cette première approche permettra donc d'en montrer l'originalité ou au contraire la fidélité par rapport aux modèles qui les ont inspirés.

Rick Altman a souligné l'importance des mots et de leur rôle dans la désignation générique, et les films choisis permettent de mesurer comment les adaptations successives auxquelles a donné lieu cette histoire attestent une progressive dégradation, que l'on peut repérer à travers les termes employés pour désigner les œuvres.

Un bref relevé effectué dans des textes contemporains des films donne une bonne idée de la façon dont ils ont été reçus par la critique. Le film original de 1938 a été bien accueilli aux États-Unis où il a été diffusé rapidement, comme le montre le *Variety film review 1938-1942*<sup>137</sup>. Le film suédois est l'objet d'un texte publié le 4 Octobre 1939, où ses qualités sont largement vantées. On insiste sur sa force « **émotionnelle** », caractérisant même le film d'« **étude psychologique** »<sup>138</sup>. Une large place est accordée au talent de son actrice principale Ingrid Bergman. Le film est intégré dans une authentique stratégie promotionnelle où le *star system* a toute sa place et fait même office d'argument de vente. L'article évoque également les remakes dont le film est susceptible de faire l'objet sur le sol américain<sup>139</sup>, ce qui en fait un élément clé dans la mise en place d'un code générique particulier.

L'article insiste sur les qualités proprement cinématographiques de l'œuvre, et en particulier sur le talent du metteur en scène. Une telle valorisation montre que le film est considéré comme une véritable œuvre du septième art, dont Morlander maîtrise visiblement les techniques pour produire ses effets. L'adéquation entre le fond narratif et la forme mise à son service garantit la bonne qualité du film. Cela permet de mesurer des variations dans la perception des différentes œuvres en tant que « **cinématographiques** ».

C'est ce que l'on remarque dans les commentaires faits à propos du film de George Cukor, dont la filiation avec le film suédois est reconnue de tous, à commencer par le réalisateur. Dans la même revue, le film se singularise avant tout par ses qualités « **dramatiques** », et non plus seulement parce qu'il propose une fine analyse

<sup>137</sup> *Variety film review*, New York, Garland Publishing, 1983.

<sup>138</sup> La bonne presse dont jouit le film suédois ne se dément d'ailleurs pas malgré le passage du temps, comme l'atteste la catégorie sous laquelle il est rangé par l'historien et critique de cinéma français Jean Mitry dans son histoire du cinéma. En effet, il apparaît défini comme un film de « réalisme psychologique », c'est-à-dire qu'il est appréhendé de la même manière que lors de sa sortie aux États-Unis, sous une désignation générique sinon flatteuse en soi, du moins plus neutre que celle de « mélodrame ». Voir Jean Mitry, *Histoire du cinéma*, tome 4, Paris, Ed. Jean-Pierre Delarge, 1980, p. 288.

<sup>139</sup> Le film est défini comme « une étude de nature psycho-physique, émotive, travaillée et poignante. ». On évoque à son sujet des « possibilités de remake U. S ». Enfin, les qualificatifs laudatifs se multiplient quant au travail d'Ingrid Bergman, : « Elle est superbe [...]. Dans le rôle principal, elle incarne magnifiquement une femme à l'âme brisée dont le destin, par l'intermédiaire d'un accident, a décrété qu'elle devrait subir l'ignominie d'un visage lacéré de cicatrices, et de l'amertume. » La traduction est de nous.

psychologique. Nous nous rapprochons du terrain mélodramatique, et seul manque désormais un préfixe pour que l'on y entre de plain-pied. Il ne se fera pas attendre longtemps. Lors de la sortie du film, l'article de *Variety* suggère que ce dernier est voué à connaître un certain succès commercial parce qu'il a su se détacher des effets faciles d'habitude mis en œuvre lorsque l'on cherche à s'imposer auprès du public féminin<sup>140</sup>. Cela pose la question du public, abordée cette fois sous un angle plus précis : les films répondant à l'appellation générique « **drame** » sont traditionnellement fabriqués pour satisfaire un public féminin, ce qui apparaît comme une preuve en soi de leur faiblesse. L'article souligne le « **suspense dramatique** » à l'œuvre dans le film, et insiste sur le jeu « **romantique** » de Conrad Veidt.

Mais la critique désigne généralement le film comme un mélodrame, notamment dans des ouvrages proposant des études globales de l'œuvre de Cukor. Dans deux cas, cette désignation générique est directement employée pour caractériser la production du cinéaste pendant les années quarante<sup>141</sup>. Dès lors que le film de Cukor est rangé sous la catégorie « **mélodrame** », la critique en pointe les défauts, qui semblent inhérents à son appartenance générique. Pour Patrick Mc Gilligan, il existe une claire distinction sur le plan formel et générique entre la première partie, d'inspiration expressionniste – grâce, entre autres à la présence déjà signalée de Conrad Veidt, acteur du *Cabinet du docteur Caligari* dont la présence fonctionne comme un authentique signe esthétique – et la deuxième, qui « **sombre** » littéralement dans le mélodrame<sup>142</sup>.

La désignation générique « **mélodramatique** » semble contaminer la partie du film à laquelle elle est affectée. Nous assistons à une forme de dégradation progressive lorsque le film est adapté et « **mélodramatisé** ». Le ton se fait d'ailleurs volontiers irrévérencieux, notamment lorsque Mc Gilligan parle de l'héroïne comme une forme de « **Lady Scarface** », avec une allusion ridiculisante à une espèce d'Al Capone (Scarface) en jupons...

Cette tonalité des commentaires de films considérés nommément comme des « **mélodrames** » s'affirme au moment où cette histoire est filmée au Mexique puis à Cuba. Désormais, la désignation générique ne s'applique plus à une partie des œuvres mais à leur ensemble. C'est ce que l'on constate dans les articles d'Emilio García Riera<sup>143</sup>, car, est-il besoin de le préciser, les deux dernières versions dont nous nous occupons ne font

---

<sup>140</sup> « Il y a une étonnante qualité dramatique dans cette version américaine d'une production originale suédoise [...]. En mettant en avant l'histoire du handicap d'une femme et de sa régénération finale, le film véhicule davantage que les appels habituels au public féminin, assurant un succès correct au box office. » *Ibid.* La traduction est de nous.

<sup>141</sup> James Bernardoni écrit : « Les années 1940 ont été la décennie du mélodrame pour Cukor », *George Cukor, a critical study and filmography*, Jefferson, Mc Farland, 1985, p. 45. Le film est traité dans l'ouvrage de Carlos Clarens sur Cukor dans le chapitre 5 intitulé « Mélodrame et erreurs de casting », *Cukor*, Londres, BFI, 1976, p. 73. La traduction est de nous.

<sup>142</sup> Cette séparation du film en deux apparaît notamment lorsqu'il évoque le jeu de Joan Crawford : « Son jeu est solide, en particulier dans la première moitié du film. Dans la seconde cependant, l'histoire sombre dans le pur mélodrame, culminant dans une course poursuite destinée à en finir avec le méchant », *George Cukor, a double life*, Londres, Faber and Faber, 1992, p. 164. La traduction est de nous.

pas l'objet de la moindre ligne dans *Variety*. Cela illustre comment les cinémas nationaux s'influencent les uns les autres, mais dans un seul sens. Le cinéma mexicain s'est nourri de modèles nord-américains, mais l'inverse n'est pas vrai : le cinéma nord-américain ne s'est pas en retour inspiré du mexicain pour produire de nouveaux films, comme le montre cet exemple précis. García Riera souligne d'ailleurs, aussi bien pour *Hipócrita* que pour *Piel Canela*, que ces films se sont directement inspirés de *A woman's face* : le critique mexicain a intégré leur situation périphérique par rapport à d'autres industries du cinéma.

*Hipócrita* est un film mexicain considéré comme un « **melodrama cabaretil** » dont García Riera pointe le caractère répétitif par rapport à son modèle générique. Dans son commentaire, il insiste sur les sources d'inspiration du film, exclusivement nord-américaines. Passant à *Piel Canela*, film mexicano-cubain tourné par le cinéaste mexicain Juan José Ortega, le commentaire se fait plus franchement négatif. La caractérisation générique est gommée car le film est présenté comme une « **copia descarada del film norteamericano** », d'ailleurs qualifiée quelques lignes plus loin de « *malísima* ». Le dernier avatar de *A woman's face*, partiellement tourné à Cuba, est ainsi l'aboutissement du processus de dégradation auquel le film semble avoir été soumis au cours de ses différentes adaptations. Pourtant, García Riera semble ignorer les points communs existant entre les quatre films – il n'évoque d'ailleurs pas du tout le premier – permettant de dégager une esthétique qu'ils ont en partage, à partir de laquelle les spécificités mexicaines et cubaines sont susceptibles de se dégager.

## II B. Cadre générique et esthétique

Le premier point permettant de comparer les quatre films réside dans leur trame même. L'histoire racontée est dans tous les cas identique, du moins dans ses grandes lignes<sup>144</sup>. Selon le cas, le dénouement est heureux ou dramatique, mais la trame narrative peut s'appliquer aux quatre œuvres, et rend compte de l'histoire de chacune d'elles.

Les points communs entre ces quatre films ne se cantonnent pas à l'histoire racontée. La caractérisation et l'évolution des personnages principaux est également très semblable. Chacun des trois films met en scène trois personnages « **typiques** », dont les caractéristiques et fonctions se retrouvent de façon identique d'une œuvre à l'autre. Le premier et le moins problématique est le chirurgien, jouissant de la caractérisation la plus positive pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il prend en charge l'héroïne et lui propose de l'opérer de façon désintéressée. D'autre part, il est le seul personnage parvenant à déceler la bonté de sa patiente, que celle-ci s'efforce de museler. Il établit ainsi une corrélation explicite entre l'apparence physique de l'héroïne et son état moral. Selon lui, elle n'est pas aussi mauvaise qu'il y paraît, et, en lui rendant sa beauté physique, il pourra lui rendre par la même occasion sa grandeur d'âme. Il sous-entend ainsi qu'elle est devenue mauvaise à cause de la société hostile dont elle cherche depuis à se venger par tous les moyens. Pour toutes ces raisons, il tombe amoureux de cette femme que tous les

---

<sup>143</sup> Voir Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara (Mex.), université de Guadalajara, 1993, tome 4, p. 77 pour *Hipócrita*, et tome 6, p. 170 pour *Piel Canela*.

<sup>144</sup> Voir les résumés de films proposés en annexe de ce travail.

hommes avant lui avaient rejetée ou humiliée. Il s'agit du personnage le plus susceptible de s'attirer la sympathie sans réserve des spectateurs, tant il est doté de toutes les qualités morales et de toutes les vertus<sup>145</sup>.

Quant à l'héroïne, son comportement n'est pas du tout le même selon qu'on l'envisage avant ou après l'opération. Cet épisode constitue dans son histoire un véritable point de rupture, qui la transforme radicalement. Elle se montre au départ froide et sans pitié, c'est-à-dire dépourvue de toutes les qualités proprement féminines – ou du moins supposées telles dans la norme mélodramatique – qu'elle retrouvera par la suite. Elle se livre à des activités traditionnellement masculines, et n'est entourée que d'hommes sans scrupules qui la confortent dans son attitude aigrie. Elle se montre d'ailleurs au départ réticente face à l'offre du chirurgien, car dans son système de pensée, l'acte désintéressé n'existe pas. Une fois l'opération terminée, et réussie, elle n'est plus la même. Tout d'abord sur le plan physique, puisqu'elle n'éprouve plus le besoin de cacher artificiellement – par un chapeau dans *En kvinnas ansikte* ou une mèche de cheveux dans *Piel canela* – la moitié détruite de son visage. Ce dernier se montre d'ailleurs souriant, ce qui ne lui arrivait jamais auparavant. Ainsi, on assiste à l'éclosion d'une femme « **authentique** », débarrassée de ses attitudes qui ne s'expliquaient que par l'injustice dont elle avait été victime. Elle peut dès lors renaître à l'amour et au sentiment en général.

Le troisième personnage fondamental est celui du malfrat dont elle partage l'existence avant l'opération. Ils entretiennent une relation tendue fondée sur une lutte de pouvoir. Chaque fois que l'héroïne tente de s'imposer et de prendre la direction complète des opérations, il l'arrête en lui rappelant que la mutilation qu'elle est incapable de cacher la rend dépendante de lui. C'est donc une authentique figure d'opposant<sup>146</sup>, qui ne la soutient que pour la plonger encore plus profondément dans l'univers de crime dont elle ne peut sortir. Ce partenariat est d'ailleurs ambigu, comme le montre Allen Estrin au sujet des relations entre les sexes dans l'œuvre de Cukor, à l'œuvre dans ces quatre films : alors que les femmes luttent pour leur indépendance matérielle et émotionnelle, les hommes s'efforcent de les maintenir dans une situation de dépendance par rapport à eux, car ils sentent bien que leur propre pouvoir se trouve menacé par ces aspirations féminines à l'indépendance<sup>147</sup>.

<sup>145</sup> Il existe un film mexicain où la figure du médecin échappe à cette règle : *La Mujer marcada*, de Miguel Morayta (1957). Nous ne l'avons pas inclus dans notre liste pour ne pas l'alourdir inutilement, car son mode de fonctionnement est similaire aux autres. Toutefois, celui qui opère la jeune femme dans ce film n'est pas jeune lui-même, et il ne se présente comme désintéressé qu'au début, allant jusqu'à prodiguer des consultations gratuites aux pauvres. C'est à la fin du film que nous apprenons avec l'héroïne qu'il se livre en fait à un criminel trafic de médicaments, mais la perception qu'elle en a au départ est conforme à la figure du médecin telle qu'elle apparaît dans les autres films.

<sup>146</sup> Les notions liées à des catégories du schéma actantiel du mélodrame seront abordées plus en détail dans notre prochain chapitre.

<sup>147</sup> C'est ce qu'il indique dans les pages qu'il consacre à Cukor, où il classe d'ailleurs curieusement *A woman's face* parmi ses films noirs, à cause de ses traits esthétiques spécifiques sur lesquels nous reviendrons. Voir *The Hollywood professionals*, vol. 6, Londres, The Tantivy Press, 1980, p. 105-114.



Le « **méchant** » s'oppose terme à terme au chirurgien. Dès que l'héroïne lui échappe suite à son opération, il n'a de cesse de tenter de la rattraper pour la remettre sur la voie du crime. La caractérisation de ce personnage est la plus négative puisque, contrairement au chirurgien, il exploite sans vergogne la détresse de l'héroïne.

Enfin, outre les grandes lignes de l'intrigue et la caractérisation des personnages, les quatre films peuvent être rapprochés quant à leurs options esthétiques. Le traitement de l'image féminine est à cet égard exemplaire. Dans trois cas sur quatre, les films mettent en scène des actrices reconnues dont la beauté plastique est familière pour le spectateur. Les actrices principales sont en effet Ingrid Bergman pour *En kvinnas ansikte*, Joan Crawford pour *A woman's face*, ou encore Sara Montiel dans *Piel canela*. Le film mexicain *Hipócrita*, il met en scène Leticia Palma qui, si elle connaît une renommée plus locale, n'en est pas moins une actrice spécialisée dans le « **melodrama cabaretil** » évoqué par García Riera. Le choix de telles actrices pour incarner une héroïne défigurée n'est bien entendu pas innocent : il permet de jouer sur l'attente du spectateur, en deux temps.

Tout d'abord, il attend de voir à quoi elle peut ressembler une fois qu'on lui a ôté sa beauté – et force est de reconnaître que, malgré les efforts du maquillage, il est bien difficile de croire à la supposée « **laideur** » dont Ingrid Bergman ne cesse de se plaindre dans la première version... Les différents metteurs en scène dramatisent fortement le moment où cette partie mutilée du visage de l'héroïne est montrée en pleine lumière, alors qu'auparavant elle était toujours cachée par une ombre soigneusement étudiée. C'est flagrant en ce qui concerne *Hipócrita* : les contrastes lumineux sont particulièrement appuyés, surtout lorsque l'héroïne se livre à la prostitution et attend un éventuel client sous un réverbère qui ne l'éclaire qu'à moitié, laissant l'autre partie de son visage plongée dans l'obscurité. La musique renforce cet effet dramatique, notamment dans *Piel canela*, où l'accompagnement instrumental de la découverte à l'écran de la partie mutilée du visage sert l'effet de surprise que le metteur en scène cherche à créer. À ce moment, la musique vient elle aussi saisir le spectateur en se faisant plus forte de façon inattendue.

Dans un deuxième temps, le spectateur attend que l'apparence physique de l'actrice qui lui est familière lui soit rendue, ce qui permet d'instaurer un certain suspense dans les scènes où le bandage qui cachait entièrement son visage lui est retiré après l'opération : va-t-on enfin la retrouver telle qu'on la connaissait ? Dans la deuxième partie des films, l'atmosphère se fait moins nocturne, et le recours à l'éclairage moins contrasté, puisque le visage de l'héroïne n'a plus rien à cacher. Un changement d'atmosphère s'opère alors, permettant à Mc Gilligan de relier le film à un genre parfois proche du mélodrame : le film noir. Par son esthétique particulière, et notamment son recours à des effets de lumière particuliers au service de la narration, le genre semble avoir largement inspiré ces metteurs en scène. Mc Gilligan rappelle que le film de Cukor a été produit par le MGM : il se lance ainsi dans un genre qui ne lui est pas familier, et dont la Warner Brothers est traditionnellement considérée comme la spécialiste<sup>148</sup>.

Les partis pris esthétiques des quatre films peuvent être mis en relation car ils permettent à chacun d'eux de produire les mêmes effets. Toutefois, la comparaison ne vaut que dans un cadre assez général, et nous allons à présent nous pencher sur les

<sup>148</sup> Patrick Mc Gilligan, *op. cit.*, p. 164.

différences permettant de voir comment le modèle original est peu à peu transformé.

### **II C. Création, imitation... dégradation ?**

Malgré d'indéniables similitudes, il convient de différencier les films considérés. Deux groupes se distinguent, selon une séparation à la fois chronologique et géographique : d'une part le film suédois et le nord-américain, et d'autre part le mexicain et le mexicano-cubain. Les différences se manifestent de façon flagrante entre les deux sous-ensembles, et ponctuellement en leur intérieur même.

Un premier exemple illustre concrètement cette répartition. Les deux premiers films, *En kvinnas ansikte* et *A woman's face* se ressemblent d'autant plus que le deuxième se pose clairement comme une adaptation directe du premier. Cette initiative est attribuée par certains critiques à l'actrice Joan Crawford elle-même<sup>149</sup>, et prouve que le film suédois était assumé en tant que référence. *A woman's face* est donc un authentique remake, et les deux films ont en partage certains éléments comme le décor. Si la première partie du film se situe en milieu urbain, la deuxième partie se déroule à la campagne. Il existe une séparation géographique entre les deux, ce changement de décor impliquant un changement dans la tonalité du film, qui perd de ce fait sa référence originelle au genre « *noir* » pour ressembler davantage dans sa deuxième moitié à un mélodrame en tant que tel : l'action se passe dans un cadre familial et met en scène des personnages tiraillés par leurs sentiments, autant d'éléments qui fondent le récit mélodramatique.

Dans les deux autres versions, le passage à la campagne a été supprimé, et l'action se déroule de bout en bout en ville. Cette suppression s'accompagne également de l'ajout d'un élément omniprésent dans les mélodrames abordés par la suite : le cabaret. Autant *Hipócrita* que *Piel Canela* mettent en scène ce « **passage obligé** » du mélodrame mexicano-cubain. Les protagonistes sont dans les deux cas des chanteuses et danseuses de cabaret, et même des prostituées, en particulier dans le premier cas où l'attitude de l'héroïne, seule dans une rue nocturne, adossée à un réverbère, est sans ambiguïté.

Le cadre des films se modifie de façon significative, illustrant la spécificité du « **melodrama cabaretil** », pour reprendre l'expression de García Riera. Cela permet de mesurer l'adaptation d'une même histoire à un contexte cinématographique dans lequel la mise en scène du monde du cabaret semble être un ingrédient indispensable.

Cette évolution suggère en même temps un appauvrissement, d'autant plus important sous la plume des critiques que la dimension « **mélodramatique** » des films s'affirme. Sur le plan technique, les deux derniers films, *Piel canela* en particulier, se caractérisent par une certaine maladresse. C'est le cas notamment du maquillage de l'héroïne, dans la première partie du film surtout. La partie du visage de Sara Montiel censée avoir été dévorée par des rats lorsqu'elle était une enfant n'est pas très convaincante, du fait même de la piètre qualité du maquillage qui veut tellement signaler cette mutilation qu'il finit par s'exhiber dans toute sa dimension artificielle. En ce sens, on peut bien parler d'une forme d'appauvrissement : dans la version mexicano-cubaine, le maquillage est le moins bien

---

<sup>149</sup> C'est ce qu'affirme Gene D. Phillips, *George Cukor*, Boston, Twayne Publishers, 1982, p. 105.

réussi des quatre films, alors qu'il doit être l'un des ressorts essentiels de sa première partie.

Sur le plan de la structure narrative, certaines modifications doivent être soulignées. Les deux premières versions du film constituent un large flash-back organisé autour de la narration de l'héroïne racontant sa propre histoire devant un tribunal. Cette double temporalité permet d'opérer des aller-retour fréquents entre ces deux plans temporels, notamment dans *En kvinnas ansikte* qui met en scène l'accusée au cours de son procès. Cela permet en outre de redoubler les effets de suspense mobilisés autour de la figure de l'héroïne, jouant autant sur la narration première (sera-t-elle condamnée ou acquittée ?) que sur la narration seconde, notamment lors de l'opération. L'effet d'attente est en partie désamorcé puisque la jeune femme se présente devant la justice avec un visage intact. Le suspense porte davantage sur le déroulement de l'intrigue, le spectateur cherchant à savoir quelles épreuves l'héroïne a dû affronter pour passer d'un état à l'autre.

Dans *Hipócrita* et *Piel canela*, cette double temporalité a disparu, et le spectateur assiste simplement à ce qui correspondait dans les deux premières versions à la narration seconde. La trame temporelle perd de sa complexité, par la mise en œuvre d'une linéarité temporelle qui rend le film plus directement intelligible au détriment de la richesse des jeux sur le temps. Le suspense mis en place autour de l'opération fonctionne au premier degré, puisque le spectateur n'a pas connaissance dès le début du film de la conclusion heureuse de cet épisode. Cet élément est très important, car la tendance du mélodrame à se situer dans un rapport de « **premier degré** » entre la représentation cinématographique et le spectateur est l'une de ses caractéristiques majeures.

Enfin, les deux groupes de films ne se terminent pas de la même façon, et ceci peut sans doute être mis en relation avec leur trame temporelle. Dans les deux premiers cas, l'héroïne est jugée au cours d'un procès, ce qui la pousse à raconter les événements l'ayant conduite jusqu'au tribunal. Elle est finalement acquittée et peut dès lors reprendre la vie normale qui s'offre à elle, après le happy end. Dans les deux autres films, la situation est fort différente. En l'absence de procès, la société ne voit pas les torts qui lui ont été faits par l'héroïne réparés formellement. Lorsque cette dernière cherche à se venger par ses propres moyens de ses anciens acolytes, elle ne peut plus prétendre à une fin heureuse : dans *Hipócrita*, elle est finalement arrêtée ; dans *Piel canela*, elle meurt après avoir été rattrapée par un passé dont elle avait voulu se venger. Cela révèle un des traits récurrents du mélodrame mexicain : l'impossibilité de la rédemption pour une héroïne qui reste coupable malgré les efforts déployés in extremis pour se racheter.

Le fait de comparer ces quatre films aux trames similaires permet de formuler une première série d'hypothèses sur le mélodrame, que nous approfondirons par la suite dans un cadre plus strictement mexicain.

Tout d'abord, il apparaît clairement que plus un film est considéré comme un mélodrame, plus il est accusé de défaillances en termes qualitatifs.

Si ces films racontent la même histoire, cela indique que leur désignation comme des « **mélodrames** » dépend moins de l'intrigue que des éléments utilisés pour la mettre en œuvre. Cette constatation a d'importantes conséquences méthodologiques développées dans notre prochain chapitre. Dès lors que le genre ne se donne pas à voir de façon

exclusive dans sa trame narrative, il faut le chercher ailleurs : dans les partis pris esthétiques (influence plus ou moins perceptible du film noir ou de l'expressionnisme, par exemple), des motifs privilégiés (le cabaret y aura toute sa place), ou encore les moyens matériels mis en œuvre.

Les spécificités du mélodrame mexicain se dessinent peu à peu à travers la combinaison de ces divers éléments mettant en évidence l'élaboration progressive d'un genre cinématographique particulier. Mais l'importance des influences filmiques ne doit pas faire oublier que le mélodrame est également tributaire au Mexique et à Cuba d'autres phénomènes culturels liés à leurs traditions nationales.

### **III. Mélodrame et culture populaire dans le contexte latino-américain**

---

#### **III A. Production, diffusion, genres : rôle des Etats-Unis et du Mexique**

L'importance du mélodrame dans les cinématographies européenne et nord-américaine est fondamentale en termes d'influence. Les historiens du cinéma latino-américain s'attachent à montrer comment la première référence s'est imposée dès les origines de l'activité cinématographique, pour perdre ensuite son hégémonie au profit de la deuxième après la seconde guerre mondiale. L'historien du cinéma mexicain Emilio García Riera affirme :

***Les premiers longs métrages mexicains visaient à imiter le cinéma italien, celui des grandes divas – la Menichelli, la Bertini, la Borelli... celui des mélodrames tourmentés qui se déroulaient dans les hautes sphères de la bourgeoisie, et celui des spectacles de reconstitution historique, ces péplums romains si populaires dans les années 1913-1920***<sup>150</sup> .

Le genre mélodramatique est au fondement de l'esthétique cinématographique qui s'impose comme modèle aux cinéastes mexicains des premiers temps, et ils semblent n'avoir pas vraiment su se débarrasser de cette référence générique, même lorsque son ancrage géographique et culturel a changé, se déplaçant de l'Europe aux États-Unis. Le passage d'un modèle à l'autre est ainsi évoqué par Aurelio de los Reyes, historien du cinéma mexicain spécialiste de la période muette :

***El cine en México había cambiado terriblemente de 1896 a 1930. De una mera curiosidad científica se había convertido en un instrumento de diversión masiva, que lleva inherente la difusión de otros modelos de vida, de otras costumbres. Se había convertido en un poderoso instrumento de aculturación. México, en el transcurso de 34 años de cine vio cómo pasó de la influencia europea a la americana; en materia cinematográfica, después de la Revolución, México era más dependiente de los Estados Unidos***<sup>151</sup> .

García Riera, dans sa monumentale histoire du cinéma mexicain, montre l'enlisement

---

<sup>150</sup> Emilio García Riera, « Mexique », *Cinemas d'Amérique latine, dirigé par Guy Hennebelle, Paris, Lherminier, 1981, p. 364.*

<sup>151</sup> Aurelio de los Reyes, *80 años de cine en México, Mexico, UNAM, 1977, p. 87.*

générique qu'a connu le Mexique dans les années 1940 et 1950. Il considère l'année 1952 comme celle de la fin des films de cabaret – chronologie que nous serons amenée à discuter, précisément à partir de la continuation qu'ont offerte dans ce domaine les coproductions avec Cuba – et précise qu'aucun nouveau genre à succès n'est venu remplacer celui qui était en perte de vitesse : « ***A cambio del agónico género cabaretero, no se dio aun preferencia a otro, y un cultivo rutinario del cine ranchero, del de aventuras, del melodrama y de la comedia expresó a la vez la exclusión de búsquedas renovadoras y el desconcierto***<sup>152</sup>. »

Le cinéma qui s'affirme dans la deuxième moitié des années 1940 est représenté par García Riera sous la forme d'un tableau confirmant la domination du mélodrame<sup>153</sup> :

Tableau 1 : Les genres du cinéma mexicain (1945-1950)

Género	1945	1947	1948	1950
Dramas (%)	66	61	69	73
Comedias (%)	34	39	31	27

Le « **drame** », dont le « **mélodrame** » fait partie, occupe une place de plus en plus importante, surtout à la fin de la période, gagnant progressivement du terrain au fur et à mesure que la « **comédie** » décline. Le rapport entre les deux genres semble fonctionner sur le mode des vases communicants.

Quant à l'origine nationale des films diffusés au Mexique, Aurelio de los Reyes propose une série de chiffres<sup>154</sup>, que nous reproduisons pour trois années donnant un utile moyen de comparaison avec Cuba :

Tableau 2 : Diffusion de films nationaux et étrangers au Mexique (1940-1958)

Année	États-Unis	France <sup>155</sup>	Mexique	Total
1940	196	22	24	264
1950	185	25	105	354
1958	191	113	40	438

Les films nord-américains sont majoritaires tout au long de la période observée, mais le cinéma mexicain prend de l'ampleur dans le même temps, culminant au début des années 1950. En 1940, les États-Unis produisent presque neuf fois plus de films que le Mexique. En 1950, cet écart s'est considérablement réduit, puisque les États-Unis

<sup>152</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, tome 1, 1992, p. 157.*

<sup>153</sup> Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, Mexico, Mapa, 1998, p. 153.

<sup>154</sup> Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, p. 134-136.

<sup>155</sup> La faiblesse des chiffres indiqués pour la diffusion de films français en 1940 et 1950 nous semble peu significative, dans la mesure où elle peut sans aucun doute être imputée aux conditions particulières imposées à la production par le contexte de l'occupation.

produisent à peine le double des films mexicains. L'avantage nord-américain réapparaît à la fin des années 1950 : les États-Unis produisent alors presque cinq fois plus de films que le Mexique. En termes absolus, la production nord-américaine se tient dans des proportions variant peu, autour de 190 films par an. Les fluctuations du cinéma mexicain sont en revanche bien plus importantes : l'essor de la production mexicaine en termes quantitatifs va de paire avec celle de l'industrie du cinéma. Malgré le déclin observé sur la fin de la période, la production a augmenté par rapport à celle des années 1940.

En termes de genre, cela a de grandes conséquences : étant donnée l'importance des structures industrielles dans l'émergence des genres, cette période peut s'avérer propice à l'observation de la mise en place de codes génériques spécifiques au Mexique. C'est une des raisons pour lesquelles nous avons choisi d'étudier le mélodrame mexicain du milieu des années 1940 à la fin des années 1950 : cette période correspond à l'affirmation des structures cinématographiques industrielles, se caractérisant en termes génériques par l'importance du mélodrame. Le tableau montre en outre que le cinéma français tient la troisième place, et le cinéma cubain devra attendre 1959, année de création de l'ICAIC, avant d'apparaître sur les écrans mexicains.

Si l'influence des États-Unis est indéniable tant à Cuba qu'au Mexique, le Mexique n'a pas connu sur ses écrans une diffusion massive du cinéma cubain, alors qu'à l'inverse, Cuba a projeté de nombreux films mexicains. C'est pourquoi les origines génériques de nos mélodrames sont plus à chercher du côté du Mexique que de Cuba. Dans un bilan de l'évolution du cinéma cubain, Alfredo Guevara précise le contenu générique des films diffusés à Cuba avant 1959. On y trouve majoritairement des productions correspondant à la catégorie « **Dramas, amor y sociológicos** », occupant 28,93% du total, « **Acción o aventuras** », avec 19,01%, « **Comedias** », pour 17,35%. Le reste se répartit entre « **Oestes** » (8,88%), « **Guerra** » (7,02%), « **Musicales** » et « **Policiacas** » (5,58% chacun), « **Horror** » (4,55%) et « **Otros** » (3,1%)<sup>156</sup>. Sur le plan générique, le mélodrame figurait donc dans l'ensemble le mieux représenté sur les écrans cubains.

Quant aux origines nationales, la double influence du cinéma européen et nord-américain était très présente à Cuba, comme le montre Michael Chanan, dans son travail sur l'histoire du cinéma cubain<sup>157</sup>. Mais l'île connaît également une autre

---

<sup>156</sup> Ces chiffres se trouvent dans son article « Una nueva etapa del cine en Cuba », *Cine Cubano*, La Havane, année 1, n°3, Novembre 1960, p. 4-5.

<sup>157</sup> Il cite en effet des historiens du cinéma cubain : « Deux spécialistes cubains du cinéma des origines dans leur pays, Rolando Díaz Rodríguez and Lázaro Buria Pérez, ont divisé les années 1897 [date d'apparition du cinéma à Cuba] – 1922 en trois périodes. La première, 1897-1905, est la période du cinéma comme simple spectacle, en concurrence encore inégale avec le théâtre. La seconde, 1906-1918, est l'étape de la consolidation du cinéma à la fois en tant que spectacle et qu'activité lucrative, mais sous domination européenne. Dans la troisième période, 1919-1922, le spectacle devient de plus en plus idéologique, les Européens sont supplantés par les Nord-américains, et le cinéma national naissant est tué dans l'œuf. » *The Cuban image*, Londres, BFI, 1985, p. 47. La traduction est de nous. La phrase de conclusion semble pour le moins excessive, et nous serons amenée à montrer comment elle peut – et doit – être relativisée, contrairement à ce que tout un pan de la critique et de l'historiographie cubaine du cinéma a longtemps prétendu. Ce sera l'un des objets de notre troisième partie.

influence, celle du cinéma mexicain, comme le montrent les chiffres de la diffusion des films sur les écrans cubains en fonction de leur origine nationale proposée María Eulalia Douglas<sup>158</sup>. En les regroupant sous forme de tableau, on constate la domination écrasante du cinéma nord-américain et mexicain à Cuba, par rapport à la production nationale, qui reste dérisoire sur le plan quantitatif :

Tableau 3 : Diffusion de films nationaux et étrangers à Cuba (1940-1958)

Année	Cuba	États-Unis	Mexique	Total
1940	3	360	40	479
1950	6	274	105	473
1958	?	256	67	458

La quantité de films produits à Cuba est extrêmement réduite, ce qui explique l'importance de la diffusion de productions étrangères sur les écrans de l'île. Les trois années envisagées sont les mêmes que celles utilisées pour illustrer les disparités dans la diffusion des cinémas nationaux au Mexique. Deux éléments sont frappants : tout d'abord, Cuba tend à diffuser encore plus de films nord-américains que le Mexique ; et, la production mexicaine jouit dans les cinémas cubains d'une diffusion plus massive encore que dans son propre pays. Ainsi, pour l'année 1958, Cuba diffuse 60% de films mexicains en plus que le Mexique lui-même. En termes de genres, l'indigence de la production cinématographique cubaine indique que les modèles y sont importés et non pas directement créés.

Si le cinéma mexicain s'est largement nourri d'influences extérieures, la situation est encore plus flagrante dans le cas de Cuba où le modèle dominant est non seulement extérieur, mais aussi « *intracontinental* », pour reprendre l'expression suggérée par Ana María López dans un article soulignant l'originalité de cette configuration :

***La noción de influencias intracontinentales es no sólo un fascinante rompecabezas histórico, sino también cuestiona la viabilidad de lo 'nacional' como el eje central de las historias del cine clásico latinoamericano y subraya la hibridez de todos los cines nacionales***<sup>159</sup>.

Cette remarque souligne l'extrême imbrication des influences à l'œuvre dans le cinéma, jusqu'à remettre en question la pertinence de la catégorie « *nationale* » pour envisager une histoire du cinéma latino-américain. Mais ces réseaux d'influences ne se présentent pas uniquement dans le domaine de leurs appartenances nationales ou même régionales. On les trouve également dans les multiples formes d'expressions culturelles entrant dans la configuration générique du mélodrame, énumérées par Paulo Antonio Paranaguá :

***El estudio de los géneros también requiere un enfoque comparatista. El melodrama, por ejemplo, tiene varias fuentes que nos llegaron de afuera: la***

<sup>158</sup> Ces chiffres sont tirés de l'ouvrage de María Eulalia Douglas *La tienda negra. El cine en Cuba [1897-1990]*, La Havane, Cinemateca de Cuba, 1996, p. 318-319.

<sup>159</sup> Ana María López, « *Historia nacional, historia transnacional* », *Horizontes del segundo siglo*, dirigé par Julianne Burton-Carvajal, Patricia Torres et Angel Miquel, Mexico, IMCINE/université de Guadalajara, 1998, p. 78.

***literatura y el teatro europeos del siglo XIX, el cine italiano de principios de nuestro siglo, el melodrama de Hollywood que sirve de matriz narrativa para los estudios de Buenos Aires y de México. Gravitan además sobre el melodrama argentino y mexicano otros influjos contemporáneos: el radioteatro, la radionovela, el folletín popular, la fotonovela, la novela rosa, el tango y el bolero. La especificidad del género en los distintos países de América Latina supone una comparación con los modelos de referencia y parámetros afines***<sup>160</sup>.

Ces quelques lignes invitent à remonter aux sources du cinéma latino-américain et de ses genres de prédilection. Après avoir exploré les sources d'inspiration littéraires et cinématographiques du mélodrame mexicain, il convient d'aborder d'autres sources, issues de traditions populaires locales, dont l'importance est capitale.

### III B. Mélodrame et radio

Les feuilletons radiophoniques et leur univers particulier occupent une place de choix dans la mise en place d'une authentique culture populaire en Amérique latine, comme le suggère Reynaldo González : « ***Son muy contados quienes pueden sustraerse a los arquetipos implantados por la literatura radial y las canciones populares – o popularizadas –, con preferencia: tangos y boleros. Una vez interiorizado, todo esto toma forma transculturadora***<sup>161</sup>. » Il considère d'ailleurs que la vocation commerciale de ces produits pousse les créateurs de feuilletons cubains à proposer une image « ***exotique*** » de la réalité cubaine<sup>162</sup>.

Les feuilletons occupaient une place de choix dans le paysage radiophonique cubain, comme le montre Oscar Luis López, citant quelques chiffres éclairants dans son ouvrage sur la radio à Cuba. Il énumère les types de programmes le plus largement diffusés en 1958 : « ***¿Qué géneros de programas obtienen los primeros lugares? En veintidós programas seleccionados encontramos: 10 Radio-novelas [...]***<sup>163</sup>. » Il s'agit, dans presque la moitié des programmes diffusés, de *radionovelas*, c'est-à-dire de feuilletons à la structure et au contenu clairement mélodramatiques.

Un peu plus loin, il donne la liste des dix feuilletons ayant obtenu le plus de succès sur les ondes, mettant en œuvre une stratégie de l'intitulation caractéristique. Une forme de parenté apparaît entre les deux formes dramatiques, qu'elles soient radiodiffusées ou cinématographiques, dans le rapport instauré avec leur public par le biais d'un titre alléchant en créant un « ***horizon d'attente*** » particulier :

***Desde el 11 al 31 de mayo de 1958***<sup>164</sup>, ***las diez novelas radiales de máximo rating***

---

<sup>160</sup> Paulo Antonio Paranaguá, « Por una historia comparada del cine latinoamericano », *Ibid.*, p. 70.

<sup>161</sup> Reynaldo González, *Llorar es un placer*, La Havane, Letras cubanas, 1988, p. 13-14.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>163</sup> Oscar Luis López, *op. cit.*, p. 437-438. Le caractère circonscrit sur le plan temporel de cet échantillon nous conduit à le considérer comme tel et à ne pas prétendre formuler de conclusions trop générales à partir de lui. Nous avons toutefois souhaité le mentionner, car il apparaît révélateur des phénomènes que nous sommes en train de décrire.



**dan este cuadro: 1. Yo amo un canalla. 2. Por un secreto de amor. 3. Mala semilla. 4. Prisionera del pasado. 5. ¡Pobre juventud! 6. Corazón en venta. 7. Flor salvaje. 8. Una mujer sin alma. 9. Ave sin nido. 10. Contrabando de amor**<sup>165</sup>.

L'écrasante présence du champ lexical de l'amour et du sentiment donne aux auditeurs une précieuse indication quant au contenu thématique des ces pièces. Le substantif « **amour** » revient dans deux cas sur dix, mais nous trouvons également dans le même registre le verbe « **aimer** ». D'autres éléments renvoient ces feuilletons dans le champ du sentiment, qu'il s'agisse du « **cœur** », du « **secret** », du « **passé** », ou encore de la « **fleur** » ou de la « **femme** ». Tous ces titres permettent de donner à ces pièces une certaine référentialité facilement reconnaissable pour le public, à travers un vocabulaire faisant allusion à l'amour de façon directe ou plus imagée, mais toujours à travers des termes qui sont autant de signes annonciateurs du contenu de l'intrigue.

Par ailleurs, en consultant un cédérom<sup>166</sup> sur les cent premières années du cinéma mexicain, qui propose un recensement fort utile de tous les films mexicains produits entre 1896 et 1996, nous constatons que ces titres de feuilletons sont également des titres de films. Or, une rapide caractérisation générique accompagne le descriptif de ces films, et il s'agit dans presque tous les cas de « **mélodrames** ». C'est le cas de *La mujer sin alma* (1943), de Fernando de Fuentes, ou de *Mujeres sin alma* (1934), de Ramón Peón, produit par Juan Orol, cinéaste emblématique du mélodrame mexicano-cubain. Quant à *Prisionera del pasado* (1954) de Tito Davison, il s'agit à tout le moins d'un « **drame** ». Tous ces films possèdent des scènes musicales, ce qui montre là encore l'importance de la musique au sein de ce corpus mélodramatique. Si l'on ne peut pas établir de filiation directe entre les feuilletons cités par López et les films indiqués – le film de Fernando de Fuentes par exemple est tiré d'un roman d'Alphonse Daudet – on peut toutefois penser que la rhétorique des titres est commune aux deux media. Le film *Ave sin nido* (Chano Urueta, 1943) est directement issu d'un feuilleton de Leandro Blanco intitulé *Anita de Montemar*, exemple qui illustre la continuité existant entre le cinéma et la radio.

Ce lien entre les deux peut être illustré de façon exemplaire par un personnage du monde de la radio cubaine dont l'influence sur le cinéma a été considérable et directe : Félix B. Cagnet. Oscar Luis López nous propose une rapide biographie du personnage dans son ouvrage<sup>167</sup>. Parmi ses feuilletons les plus connus, on peut citer *El derecho de nacer* (1948) ou encore *Ángeles de la calle* (1948), qui ont tous deux donné lieu à des adaptations cinématographiques. On peut y ajouter les titres suivants, partageant des traits caractéristiques avec ceux précédemment évoqués : *Los que no deben nacer*, *La*

<sup>164</sup> *L'échantillon que nous nous proposons de commenter n'a pas de valeur absolue, étant donné le caractère extrêmement circonstancié de la période prise en compte. Nous estimons néanmoins qu'il est susceptible de nous fournir des pistes de réflexion en matière de diffusion radiophonique, qui devront être étayées par des recherches plus approfondies et systématiques sur la radio.*

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 438-439.

<sup>166</sup> *Cien años de cine mexicano*, dirigé par Eduardo de la Vega Alfaro, Mexico, Conaculta/Imcine/Universidad de Colima, 1999.

<sup>167</sup> Oscar Luis López, *op. cit.*, p. 495-510.

*mujer que se vendió, Mujer o fiera, Morir para vivir, La Fuerza de los humildes.* Toutes ces productions ont été réalisées au Mexique, ce qui atteste la circulation des intrigues entre Cuba et le Mexique.

Sur le plan formel, López avance les éléments suivants pour expliquer le succès des feuilletons :

**1. La novedad de un medio que en la década del treinta al cuarenta inicia su ascenso definitivo como vehículo de penetración ideológica 2. El bajo nivel cultural de gran parte del pueblo. 3. La habilidad en manejar la trama, tomando como muestra la propia opinión del oyente. 4. El estilo de sus narradores, cuya sensiblería y picuismo – reconocido por el propio autor – hace llegar a la radioaudiencia el recuerdo de algún momento acaecido en su vida. 5. Y, por último, el manejo del suspenso y falso suspenso, que recuerda la época del folletín por entregas.**

Il conviendra de vérifier à travers l'analyse de films précis si ces « **ingrédients** » se retrouvent dans les mélodrames cinématographiques. Ainsi, dans le cadre de l'émergence des genres cinématographiques à Cuba et au Mexique, les deux pays sont susceptibles d'apporter, au moment du plus intense développement du mélodrame sur leurs écrans, des éléments différents. L'apport mexicain se situe davantage du côté des codes cinématographiques, eux-mêmes hérités de la tradition européenne et nord-américaine. Pour reprendre les termes d'Altman, il s'agit de la composante syntaxique du genre. De son côté, Cuba joue un grand rôle dans l'importance accordée à d'autres phénomènes, en particulier la musique et la danse, mais aussi certains personnages particuliers, ou encore des stratégies narratives spécifiques, adaptées par les Mexicains des feuilletons radiophoniques.

Sur ce plan, la radio contribue, tant au Mexique qu'à Cuba, à rendre populaires certaines formes musicales, comme l'indique Pavel Granados :

***Entre los primeros cambios que el radio propició debemos señalar en primer lugar la transformación de las voces: junto con él nacieron las cancioneras y los crooners. La intimidad del radio pedía este tipo de voces. Los crooners [...] insinuaban al oído de sus radioescuchas proposiciones de amor***<sup>168</sup> .

La radio prépare ainsi le terrain à l'avènement du boléro comme forme musicale privilégiée d'un certain cinéma. La contribution cubaine à l'émergence d'une forme particulière de mélodrame se situe ainsi dans les éléments sémantiques dont il convient de faire apparaître la mise en place de façon concrète.

### III C. Mélodrame, théâtre et musique vernaculaires

Le mélodrame trouve à sa source certains phénomènes culturels se rattachant à ce que l'on désigne communément comme « **culture populaire** », c'est-à-dire des productions en marge de l'« **art** ». C'est le cas d'une forme de théâtre particulière à Cuba, appelée le *género chico*<sup>169</sup> , pour la différencier d'autres formes théâtrales plus prestigieuses. Ce théâtre met en scène des personnages propres à la culture cubaine, ce qui le rend radicalement différent du théâtre qui existait dans l'île à l'époque. Comme le souligne

---

<sup>168</sup> Pavel Granados, *XEW, 70 años en el aire, Mexico, Clío, 2000, p. 16.*

Adam Versenyi dans une étude générale sur le théâtre latino-américain, il s'agit de pièces « **cubaines** » aussi bien en ce qui concerne leurs personnages que leurs thèmes<sup>170</sup>. Ce genre théâtral est présenté comme alternatif face à un théâtre plus officiel, promu par une élite influencée par des canons esthétiques extérieurs, du moins jusqu'à ce que des genres locaux s'affirment progressivement.

L'activité théâtrale se divise en deux catégories, définies par Oscar Luis López : « **el género vernáculo, que adquiere forma y vitalidad en el teatro Alhambra; y el género convencional que conserva la tradición española del teatro [...]**<sup>171</sup>. » Il affirme que cette forme théâtrale considérée comme authentiquement cubaine aussi bien dans sa forme langagière que dans les thèmes et personnages mis en scène a influencé l'activité radiophonique dès ses origines :

**Todas las figuras famosas del Alhambra serán después nombres estelares en la radio. Hay una solución de continuidad [sic], una línea histórica de desarrollo que va desde los bufos al Alhambra, y culmina en el proceso de la radiodifusión [...]. El primitivo gallego bufo de enormes bigotes y gestos grotescos se fue transformando en ese proceso en 'pequeño comerciante' o 'encargado del solar' más vinculado a los conflictos de la cubanidad que a sus lejanas querencias de la península**<sup>172</sup>.

Le *teatro bufo* est une source majeure dans la production radiophonique cubaine, qui inspirera à son tour très largement le cinéma. Le déclin progressif de ce genre théâtral se produit parallèlement à la montée en puissance du cinéma, comme le souligne Laura Podalsky, illustrant l'irruption dans le domaine cinématographique d'éléments d'origine aussi bien théâtrale que radiophonique :

**Surgido a finales de los años treinta, mientras el teatro bufo declinaba, el cine sonoro incorporaría muchos de los elementos del teatro vernáculo (el uso de personajes típicos como el gallego, el negrito, y la mulata; la inclusión de la música popular, como guarachas y rumbas; y el uso de la jerga y los juegos de palabras) y reclutaba actores populares como Rita Montaner, Alberto Garrido, Federico Piñero y Alicia Rico**<sup>173</sup>.

Il existe une continuité entre des formes culturelles originelles ayant subi des adaptations progressives en passant d'un médium à l'autre. Parmi les traits distinctifs de ce théâtre,

<sup>169</sup> Cette appellation existe également dans la production théâtrale ibérique, pour désigner les créations populaires, et en particulier la zarzuela.

<sup>170</sup> « C'était une forme populaire clairement cubaine dans son langage, ses personnages et ses thèmes, opposée aux œuvres opératiques et romantiques dont les représentations étaient encouragées par l'élite coloniale », Adam Versenyi, *Theatre in Latin America*, Cambridge, Presses de l'université de Cambridge, 1993, p. 68. La traduction est de nous.

<sup>171</sup> Oscar Luis López, *La Radio en Cuba.*, La Havane, Letras cubanas, 1998, p. 366.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 367.

<sup>173</sup> Laura Podalsky, « *Guajiros, mulatas y puros cubanos* », *Archivos de la filmoteca, Valence, Sección de documentación y publicaciones Filmoteca de la Generaliat Valenciana, n°31 dirigé par Alberto Elena et Paulo Antonio Paranaguá, Février 1999, p. 159.*

on peut noter les éléments suivants, cités par Versenyi : « **musique, parodie, danse, caricature** ». Si la parodie et la caricature sont davantage liées aux genres comiques, ce théâtre « **mineur** » a mis au goût du jour dans le cadre de la représentation scénique deux formes d'expression abondamment mises en œuvre dans le mélodrame : la musique et la danse.

La musique dans les films se manifeste comme une forme d'expression culturelle populaire très importante et répandue à Cuba, et elle prend ses racines dans des catégories de la population qui ne faisaient pas partie de l'« **élite** » au pouvoir, sur le plan politique et culturel. Les historiens de la musique latino-américaine ont montré que, dans le cas de Cuba, elle plonge ses racines dans les traditions musicales africaines arrivées dans l'île avec les esclaves noirs travaillant dans les plantations. Ce pan de l'histoire culturelle cubaine est ainsi retracé par Odilio Urfé, qui décrit les origines de la musique et de la danse cubaines, visiblement inséparables :

***Les esclaves africains et leurs descendants, déjà créoles et en passe de devenir de plus en plus cubains, ont eu une activité intense dans le domaine de la musique et de la danse autant que les possibilités offertes par leur environnement le leur permettaient. Cette activité s'est manifestée de façon évidente dans les baraquements de type semi-carcéral des régions agricoles des plantations de canne à sucre et de café [...]. Pourtant, même s'ils étaient bien inférieurs en nombre, ce sont les esclaves des villes qui, vivant dans une situation infiniment plus propice à l'expression culturelle, ont pu avoir une activité artistique reprise ensuite par les congrégations, les fraternités, les cabildos [...]. Sous les auspices du gouvernement colonial qui contribuait à renforcer de cette manière les divisions parmi les membres de la population noire libre, les cabildos sont devenus de véritables centres de conservation (et, inévitablement, de reconstitution) des traditions africaines de l'ethnie d'origine***<sup>174</sup>

Les origines africaines de la musique cubaine lui donnent un caractère spécifique partagé par toute l'aire caraïbe. Un ouvrage collectif sur les danses latino-américaines le souligne, évoquant « **deux sœurs très différentes, l'une à peau claire, l'autre à peau sombre [...], le passionnel et mélancolique tango, danse que l'on pourrait qualifier d'européenne dans l'âme. À Cuba [...], une chorégraphie sensuelle et pleine de vitalité, la rumba, d'essence plus africaine** »<sup>175</sup>.

Dans le domaine musical, Isabelle Leymarie suggère une parenté entre les pratiques musicales cubaines et mexicaines, notamment en ce qui concerne l'importance de la population noire sur l'élaboration et la diffusion d'un certain type de musique :

***Au XVIII<sup>e</sup> siècle, à Mexico, Guadalajara ou d'autres villes, des Noirs jouaient de divers instruments européens, enseignaient la musique et la danse, dirigeaient des pièces de théâtre et des comédies musicales et avaient constitué des***

<sup>174</sup> Odilio Urfé, « La musique et la danse à Cuba », *L'Afrique en Amérique latine, dirigé par Manuel Moreno Fraginals, Paris, UNESCO, 1984, p. 161-162.*

<sup>175</sup> Guido Regazzoni, Massimo Angelo Rossi et Alessandro Maggioni, *Guide des danses latino-américaines*, Paris, Solar, 2000, p. 15.

***orchestres de musique populaire. De même qu'à La Havane, la guaracha, née dans les tavernes du port, fut adoptée par le teatro bufo au XIX<sup>e</sup> siècle, des chansons et des danses noires apparurent dans certaines comédies mexicaines soutenant notamment la cause indépendantiste***<sup>176</sup>.

Cette analyse nous conforte dans la possibilité de comparer les deux pays dans le domaine de la création musicale et même chorégraphique. Isabelle Leymarie souligne d'ailleurs l'importance du « *teatro bufo* » dans leur diffusion pour montrer le rôle joué par ce genre théâtral dans l'émergence d'une expressivité culturelle fonctionnant également dans le mélodrame.

Indissociables dans leurs modalités d'apparition, la musique et la danse sont particulièrement importantes dans le cinéma qui contribue largement à leur diffusion, tout comme d'autres supports de l'industrie culturelle comme par exemple la radio ou encore le disque. Le Mexique, devenant progressivement le pays le plus puissant dans le domaine cinématographique en Amérique latine, joue lui aussi un rôle fondamental dans l'affirmation et la diffusion de la musique latino-américaine, où les sonorités cubaines occupent une large place :

***Le cinéma, dès ses débuts, accorde à la musique et à la danse latines une place prépondérante [...]. Les industries cinématographiques nationales jouent aussi un rôle dans la 'latinisation' des danses et des rythmes. L'Argentine est le premier à diffuser sa musique identitaire, le tango [...]. Mais c'est surtout le cinéma mexicain, hégémonique à partir des années 1940, qui favorisera l'internationalisation des rythmes latins, en les absorbant. C'est là que triomphent les tangos de Libertad Lamarque, les rumbas de Blanquita Amaro et, bien entendu, les rancheras [...]***<sup>177</sup>.

Des formes emblématiques de la culture populaire sont au fondement des productions cinématographiques nationales, qu'il s'agisse du *teatro bufo*, fonctionnant comme un lointain antécédent ayant permis leur émergence, ou de la musique et de la danse qui occupent une place prépondérante dans l'écriture mélodramatique dans le contexte mexicain et cubain. C'est sans doute dans cette direction qu'il faut rechercher les traces de l'apport cubain sur le mélodrame mexicain, dont nous allons dégager les caractéristiques dans le prochain chapitre.

## Chapitre 3 : Identification du mélodrame cinématographique au Mexique

Les deux précédents chapitres ont permis de montrer comment s'élabore le genre mélodramatique dans le champ littéraire, puis dans le champ cinématographique. La

<sup>176</sup> Isabelle Leymarie, *Du tango au reggae, musiques noires d'Amérique latine et des caraïbes*, Paris, Flammarion, 1996, p. 240.

<sup>177</sup> Carmen Bernard, « Danses populaires, danses latines : une esquisse historique », *Danses latines, le désir des continents*, Paris, Autrement, n°207, Septembre 2001, p. 29-30.

grande différence entre les deux, suggérée par Raphaëlle Moine, tient au fait que les genres littéraires sont intimement liés à la pratique artistique, ce qui permet de les hiérarchiser. Au contraire, au cinéma, les genres répondent à une logique plus délibérément commerciale, ce qui les renvoie du côté des productions de la culture de masse, c'est-à-dire les moins prestigieuses.

Cette distinction dans les deux modes de formation des genres est très importante. Pour étudier les rapports cinématographiques entre Cuba et le Mexique à travers leur collaboration dans le domaine mélodramatique, le fait que la création générique soit associée à la « **politique des studios** » est fondamentale. Il convient ainsi de montrer, après avoir défini le cadre théorique général de cette étude, dans quel contexte précis nous travaillons les notions liées au genre. Cela implique d'étudier les structures de production existant dans les deux pays, pour faire apparaître lequel a pu présider à la mise en place des structures génériques réinvesties dans les coproductions. La disparité des moyens conduit à penser que le modèle générique des films que nous allons étudier doit être recherché au Mexique et non à Cuba, car le premier pays possède de solides infrastructures cinématographiques, ce qui n'est pas le cas du second.

Une fois ces différences en termes de structures de production établies, il est nécessaire de sélectionner un corpus de mélodrames mexicains significatifs, selon des critères qui seront précisés. L'observation de ces films permettra de dégager concrètement les caractéristiques génériques du mélodrame mexicain, prenant en compte à la fois leur cohérence et leur diversité. Cette étape est indispensable pour passer ensuite à un corpus de coproductions mexicano-cubaines, afin de mesurer les inflexions que cette pratique particulière, engageant les deux pays, fait subir au modèle générique mexicain. À partir de là, nous pourrions préciser davantage les éléments entrant dans la définition des genres en général et du mélodrame en particulier, en fonction de leur degré de pertinence.

## **I. Le mélodrame mexicain dans son contexte**

---

### **I A. Cadre chronologique**

Après avoir replacé la réflexion sur le mélodrame dans une perspective générale, il convient de préciser à la fois l'extension et les limites de cette étude dans son cadre précis : le mélodrame cinématographique au Mexique et à Cuba. Ce « **cadrage** » particulier s'effectue à un double niveau, à la fois chronologique et géographique. Le problème de la période envisagée est particulièrement important et ardu à démêler, la première difficulté consistant à donner des dates marquant l'apparition d'un genre au cinéma.

Les analyses de Rick Altman montrent que la prise en compte de la chronologie est fondamentale dans le cadre des études génériques, car les genres sont des structures en perpétuelle évolution. Cela apparaît de façon flagrante dans le domaine cinématographique où leur émergence ou leur disparition sont liées à des stratégies commerciales des studios. Si les genres sont avant tout une affaire de langage et de

représentation, il semble dès lors peu raisonnable de les considérer comme des cadres formels ou thématiques invariants et universels : au cinéma comme ailleurs, les genres sont mouvants et périssables, et c'est pourquoi il convient de justifier l'extension dans le temps de cette étude.

Michel Serceau souligne à quel point la question de l'établissement de l'origine des genres dans le domaine cinématographique est complexe, en particulier pour ceux qui, comme le mélodrame, sont issus du champ littéraire :

***L'homologie avec des genres littéraires peu ou prou établis depuis l'âge classique de la littérature est un trait historique qui contribue fortement à définir le cinéma classique. Le cinéma primitif était au contraire un syncrétisme de stratégies spéculaires, de modes de représentation, et même de modes d'énonciation [...]. Peut-on par exemple établir un acte de naissance du burlesque cinématographique, du fantastique, du mélodrame cinématographique ? Ils émergent ou plutôt se cristallisent, dans des contextes historiques, mais ils étaient présents dans les syncrétismes ou dans les états syncrétiques, du récit et de la représentation cinématographique***<sup>178</sup> .

Au Mexique et à Cuba comme ailleurs, le mélodrame est apparu de façon précoce. De nombreuses études consacrées au cinéma des origines montrent l'importance acquise par le mélodrame dans le nouveau médium du divertissement et de la communication culturelle. Là encore, la filiation entre le mélodrame théâtral du XIX<sup>e</sup> siècle et son avatar cinématographique est mise en valeur, de façon très claire en ce qui concerne le cinéma mexicain :

***[...]au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, la dramaturgie mexicaine avait scrupuleusement suivi, sans beaucoup d'imagination, les canons du mélodrame français et espagnol [...]. Les premiers films de fiction s'attachèrent à la comédie [...] mais les premiers essais de l'industrie cinématographique, en 1917, furent marqués par leur intérêt pour le mélodrame. Il y avait à cela des raisons claires : à part les documentaires sur la Révolution elle-même, les films à succès au Mexique étaient ceux des divas italiennes, et les mélodrames français ou américains***<sup>179</sup> .

Cela confirme l'importance des influences extérieures dont se nourrit le mélodrame mexicain, outre ses origines littéraires et théâtrales. Par ailleurs, cet article insiste sur l'importance du développement d'un secteur cinématographique authentiquement industriel, dont il montre qu'il est le point de départ de l'irruption massive du mélodrame sur les écrans mexicains.

Le point de départ de cette étude est sans doute le plus difficile à déterminer. Les contraintes matérielles (disparition massive de copies rendant toute prétention analytique d'ensemble pour le moins ardue) nous obligent à n'aborder la question du mélodrame qu'à partir de l'apparition du cinéma parlant. Non pas parce que nous pensons qu'il existe un lien profond entre le parlant et le genre mélodramatique (l'épanouissement du mélodrame à l'écran pendant la période muette invalide aisément une telle idée), mais

---

<sup>178</sup> Michel Serceau, « Vie, mort et retour des genres », p. 211. Le titre de l'article de Michel Serceau montre à quel point les analyses génériques sont avant tout affaire de périodisation.

<sup>179</sup> Gustavo García, « Le mélodrame : la mécanique de la passion », *Le Cinéma mexicain*, p. 177.

parce qu'il est bien difficile de faire autrement dans l'état actuel de disponibilité du matériel filmique.

Au Mexique, le cinéma parlant est véritablement lancé par *Santa*, qualifié de « **mélodrame lupanaresque d'après le roman naturaliste de Federico Gamboa, premier succès du parlant** » par Eduardo de la Vega<sup>180</sup>. Il s'agit d'un mélodrame plantant un décor qui va rapidement nous devenir familier : celui du cabaret, avec son cortège de prostituées chantantes. Les débuts du cinéma parlant dans les années 1930 sont également marqués par les premières collaborations dans le domaine cinématographique entre Cuba et le Mexique. Dès 1933, le cinéaste mexicain d'origine espagnole Juan Orol travaille avec le Cubain Ramón Peón<sup>181</sup>, signant le début d'une longue tradition de coopération entre les deux pays, qui trouvera son apogée dans les coproductions des années 1950. Il est clair que l'avènement du parlant a permis de voir s'affirmer certains traits du genre, en particulier la chanson. D'une manière générale, pour le Mexique où s'est élaboré le modèle générique qui nous intéresse les observations peuvent prendre en compte la production dès le début des années 1930, qui donne au genre certaines de ses caractéristiques les plus importantes pour la période sonore.

La période la plus déterminante est sans conteste celle de « **l'âge d'or** » du cinéma mexicain, où la puissance des studios permet l'éclosion d'authentiques genres nationaux. Toutefois, il convient d'en préciser les dates, car elles varient sensiblement selon les historiens du cinéma. Emilio García Riera la réduit au minimum, en proposant les limites « **1941 a 1945**<sup>182</sup> », qu'il justifie par deux facteurs complémentaires : durant la seconde guerre mondiale, les États-Unis continuent d'envoyer au Mexique du Celluloïd, matériau entrant dans la composition d'explosifs refusé à l'Argentine et l'Espagne à cause de leur neutralité dans le conflit ; par ailleurs, le contexte international fait diminuer la concurrence nord-américaine et européenne sur les écrans mexicains. Au contraire, l'introduction au numéro de la revue *Clío* intitulé « **Época de oro del cine mexicano** » fait preuve de plus d'enthousiasme<sup>183</sup>, en étendant le phénomène sur une trentaine d'années, du milieu des années 1930 au milieu des années 1960<sup>184</sup>. Il est donc difficile de trancher quant aux bornes chronologiques de cet « **âge d'or** », mais Julia Tuñón tente de résoudre le problème en précisant les critères retenus pour choisir les dates. Pour elle, la période s'étend de 1931 – date de sortie de *Santa* – à 1953. Pendant ces années, le cinéma mexicain s'affirme non seulement sur le plan quantitatif, mais aussi sur le plan qualitatif,

<sup>180</sup> « Origines, développement et crise du cinéma parlant (1929-1964) », *Le Cinéma mexicain*, p. 96.

<sup>181</sup> Eduardo de la Vega indique à propos de *Sagrario*, le premier film de Juan Orol : « Orol contrató a Ramón Peón para que dirigiera el argumento de Michelana, que había adaptado Carlos L. Cabello. Quizá Orol sintió una cierta afinidad y respeto por Peón ya que éste, que había nacido en Cuba (donde filmó en 1930 uno de los pocos largometrajes silentes que hicieron en la isla caribeña : *La Virgen de la caridad*, curiosísimo melodrama religioso), había sido también asistente de Antonio Moreno (*Santa* y *Águilas frente al sol*) y de John A. Auer (*Una Vida por otra*), y había dirigido ya su primer largometraje en México : *La llorona* (1933). », *Juan Orol*, Guadalajara, université de Guadalajara, 1987, p. 22.

<sup>182</sup> Voir « La época de oro », *Breve historia del cine mexicano*, p. 120-123.

<sup>183</sup> La question de la perspective dans laquelle le cinéma national est abordé sera l'objet de notre troisième partie.



en particulier par la mise en place de ses genres de prédilection :

***El cine mexicano de la Edad de Oro se inscribe en lo que se ha llamado cine clásico [...]. El melodrama es el género preferido de los mexicanos [...]. Los géneros del cine mexicano son propios. Ciertamente que los dos fundamentales son el melodrama y la comedia, como en Hollywood, pero éstos tienen sus propias situaciones: la comedia ranchera, la de añoranza porfiriana, el melodrama materno, el familiar, el prostibulario, el de adolescentes***<sup>185</sup> ...

La période dite de l'âge d'or correspond à la mise en place de genres autochtones, certes inspirés de modèles nord-américains, mais retravaillés par le contexte mexicain dans lequel ils s'épanouissent. La catégorie générique du mélodrame mettant en scène des maisons closes apparaît dans cette petite typologie des genres authentiquement mexicains proposée par Julia Tuñón : il conviendra de mesurer dans quelle mesure l'apport cubain implique un infléchissement de la pratique générique mise en place depuis *Santa*. En termes esthétiques, la période correspond également à l'avènement de la mise en scène de la ville dans les films, comme l'indiquent les chiffres proposés par García Riera :

Tableau 4 : Pourcentage de films mexicains ayant pour toile de fond la ville ou la campagne (1931-1945)

	1931-1936	1937-1940	1941	1942	1943	1944	1945
Urbanas	78	57	76	68	68	69	71
Rurales	22	43	24	32	32	31	29

Entre 1931 et 1945, la proportion de films situés à la campagne ou à la ville stagne, alors que la production mexicaine a fortement augmenté en chiffres absolus. Cela souligne l'importance du cadre urbain dominant. García Riera propose le commentaire suivant à l'évolution constatée sur la période : « ***se pretendió evitar en los años 1941 a 1945 el exceso de películas rancheras, o similares, que había producido en 1937 y 1938 una saturación conveniente***<sup>186</sup> . » Les modifications des films en termes de contenu sont mises en rapport avec les problèmes inhérents à la production générique, mais aussi à la production en général.

La fin des années 1950 et le début des années 1960 marquent un tournant dans l'histoire du cinéma mexicain. García Riera évoque, pour les années 1961 à 1965, une « ***crise aiguë***<sup>187</sup> », issue de la répétition routinière des genres en vigueur, débouchant sur des productions de plus en plus médiocres. Cela correspond à la logique des « ***cycles*** »

<sup>184</sup> « La época de oro abarca treinta años de auge, esplendores, experimentos, errores, decadencias y búsqueda de alternativas [...] Son treinta años en que México insiste en su amor por el cine, que nació cuando se encontraron por primera vez en 1896 y que, después de 1936 [date du succès international de *Allá en el rancho grande*, de Fernando de Fuentes, qui assoit les bases industrielles du cinéma national], se concretó en obras maestras mayores, talentos populares, artistas que dieron rostro al país por el resto del siglo. », *Clio*, Mexico, 1997, p. 9.

<sup>185</sup> Julia Tuñón, « *Por su brillo se reconocerá: la edad de oro del cine mexicano* », *Somos uno, Mexico, Editorial televisa*, 1er avril 2000, année 11, n°194 consacré à l'âge d'or du cinéma mexicain, p. 24-25.

<sup>186</sup> Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, p. 124.

génériques décrite par Altman : après avoir engrangé des succès, les genres doivent se renouveler, sous peine de se scléroser. De façon progressive au Mexique, le mélodrame s'efface des écrans pour laisser la place au « **nouveau** » cinéma au début des années 1960, et c'est donc à ce moment que se situe le terme chronologique de notre étude.

### **I B. Mexique, Cuba : une production cinématographique inégale**

Les périodes d'épanouissement et de déclin du mélodrame sur les écrans mexicains et cubains sont relativement identiques, ce qui permet de comparer concrètement les manifestations du genre dans les deux pays. Une observation des chiffres de la production nationale donne des résultats contrastés : si le Mexique possède une véritable industrie du cinéma sur la période qui nous intéresse, Cuba ne connaît qu'un développement très limité et artisanal de cette activité. Cela a des conséquences de taille quant à la pratique générique dans les deux pays. Quelques données chiffrées suffisent à l'attester.

Le tableau suivant <sup>188</sup> permet de comparer, sur le plan quantitatif, l'activité cinématographique mexicaine et cubaine entre le début des années 1930 et les années 1950. Nous y incluons pour mémoire les chiffres de la production nord-américaine, largement diffusée sur les écrans latino-américains comme nous l'avons vu.

**Tableau 5 : Production de films. Au Mexique, a CUBA et aux Etats-Unis (1930-1955)**

Années	Mexique	Cuba	États-Unis
1930-1934	38	1	900
1935-1940	141	15	1040
1941-1946	292	14	855
1947-1950	345	26	721
1951-1955	467	31	1023
1956-1959	388	23	751

Tout au long de la période, on observe une écrasante supériorité numérique de la production nord-américaine sur ses homologues du sud, mais aussi du cinéma mexicain par rapport au cinéma cubain. Pourtant, ce dernier connaît un fort progrès : sa production est presque nulle au début de la période, ce qui explique son fort taux de croissance. Elle est multipliée par quinze entre les années 1930 et le début des années 1940, et double encore dans les années 1950. Son plus haut niveau correspond toutefois à celui de la production mexicaine la plus faible, et la production cubaine reste sans commune mesure avec la nord-américaine.

Quant à la supériorité du cinéma nord-américain sur le mexicain, elle tend à se réduire pendant les années 1940. La production nord-américaine chute de près d'un tiers

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 234-238.

<sup>188</sup> Les chiffres que nous avons utilisés pour dresser ce tableau sont tirés de *La tienda negra*, de María Eulalia Douglas, p. 260-270 en ce qui concerne Cuba. Pour le Mexique et les Etats-Unis, nous renvoyons à Aurelio de los Reyes, *80 años de cine en México*, p. 133-136.

entre le début et la fin des années 1940, tandis que le nombre de films produits au Mexique est multiplié par deux et demi. Une fois la seconde guerre mondiale terminée, les États-Unis retrouvent leur niveau de production d'avant le conflit, mais pendant le même temps, le Mexique est parvenu à multiplier sa production par trois. Ce n'est qu'à la fin des années 1950 qu'elle connaîtra un certain tassement. Toutefois, ces indications relatives ne doivent pas faire oublier que, malgré ses progrès quantitatifs, le cinéma mexicain ne rivalise jamais vraiment avec son voisin du nord : au moment où leur production est la plus faible, les États-Unis produisent toujours deux fois plus de films que le Mexique...

La période la plus faste en termes de production, tant au Mexique qu'à Cuba, correspond à la fin des années 1940 et aux années 1950. Ainsi, pour mener à bien une étude comparative entre les deux pays, et en particulier la mise en place d'un système de coproductions, nous nous appuyons sur cette période. En attendant, la supériorité numérique incontestable du cinéma mexicain permet de justifier que l'on y recherche les modèles génériques en vigueur. Il existe en effet une exacte coïncidence entre l'épanouissement du mélodrame en tant que genre sur les écrans et la montée en puissance des studios mexicains en tant que structure de production. Solide et organisé, le cinéma mexicain développe des genres en adéquation avec l'évolution du contexte social national, selon Tomás Pérez Turrent :

***La ciudad adquiere una importancia que no había tenido antes y al mismo tiempo este movimiento del campo a la ciudad es el que se impone a la sociedad mexicana con la creciente industrialización de la zona metropolitana [...]. En 1951 se celebra el vigésimo aniversario del cine sonoro en México. Se filman en México 102 películas de las cuales 35 son hechas en Churubusco. Los Azteca hacen 17, los Clasa 18, los Tepeyac 25, los San Ángel Inn 4 y los Cuauhtémoc 1. Como se ve son 6 estudios los que están en funcionamiento, muchos para el número de películas que se producen en México***<sup>189</sup>.

L'existence de studios nombreux produisant des quantités non négligeables de films est un élément qui distingue fortement le Mexique de Cuba quant à la structure de leur activité cinématographique, même si cet éparpillement de la production sera fatal au cinéma mexicain. Le Mexique possède un secteur cinématographique fonctionnant sur le mode industriel, ce qui le rapproche – sans jamais lui permettre de l'égaliser vraiment, bien entendu – du modèle nord-américain.

À Cuba en revanche, il n'existe aucun studio fonctionnant de façon continue. Un ouvrage historique comme celui du Cubain Arturo Agramonte<sup>190</sup> révèle ce manque de continuité de la production cinématographique cubaine. Il cherche à suivre les diverses productions cubaines en même temps que les structures qui ont permis de mener à bien les projets, ce qui donne à l'ensemble de son ouvrage une sorte de confusion inhérente à l'objet même de son étude : s'il comporte de nombreux renseignements utiles, il se construit comme une succession plus ou moins chaotique d'expériences sans lendemain. Cette situation est révélatrice de la marge de manœuvre existant à Cuba dans le processus de création générique, d'autant que la période où le cinéma cubain progresse

<sup>189</sup> Tomás Pérez Turrent, *La fábrica de sueños, estudios Churubusco, 1945-1985*, p. 41.

<sup>190</sup> *Cronología del cine cubano*, La Havane, ICAIC, 1966, 172 p.

le plus sur le plan quantitatif correspond en réalité au moment où les coproductions avec le Mexique atteignent leur niveau le plus élevé, et où le mélodrame se taille la part du lion au sein de la production cinématographique nationale.

Il y a donc lieu de s'interroger sur le rôle que joue Cuba par rapport au Mexique dans le développement du mélodrame, et se demander en particulier quelle est la part d'invention qui revient à chaque pays quant au genre mélodramatique, alors que les relations entre les deux se font de plus en plus étroites.

### **I C. Le Mexique : modèle du genre ?**

Les observations précédentes quant aux structures de production dans lesquelles se développe le cinéma au Mexique et à Cuba permettent de formuler un certain nombre d'hypothèses en ce qui concerne l'origine des modèles génériques. Le faible niveau de la production cinématographique cubaine en termes quantitatifs nous pousse à penser qu'il ne faut sans doute pas chercher l'origine des mélodrames que nous allons étudier à Cuba : le cinéma s'y présente avant tout au cours de la période envisagée comme une suite plus ou moins hasardeuse d'aventures individuelles qui ne sont pas soutenues par un secteur industriel de production. Les faibles budgets alloués à la production cinématographique dans l'île ne permettent pas aux réalisateurs de se montrer innovants, ce qui les conduit en règle générale à répéter indéfiniment les mêmes formules à succès, comme l'explique Walfredo Piñera en s'appuyant sur des chiffres fournis par la revue cubaine *Carteles* en 1958 :

***Les chiffres [...] démontraient que le montant des investissements ne devait pas dépasser les quarante-cinq mille pesos par film si l'on voulait conserver quelque chance de rentrer dans ses fonds [...]. L'état de frustration sociale déjà évoqué limita le contenu de la production cinématographique aux scénarios de divertissement les plus élémentaires [...]***<sup>191</sup> .

Le manque de moyens dans lequel évolue le cinéma cubain l'oppose clairement à son homologue mexicain qui dispose d'infrastructures importantes, notamment en ce qui concerne les studios, et influe sur le contenu même des films selon Piñera. Il suggère en effet que cette indigence matérielle et structurelle du cinéma cubain l'enferme dans un style de films relativement pauvres et répétitifs en termes de contenu, et même de genre, puisqu'il se limite à la reprise de « **saynètes** » issues de la tradition théâtrale et radiophonique.

La situation est différente au Mexique<sup>192</sup> . Le mélodrame est l'objet de chapitres autonomes dans la grande majorité des études consacrées au cinéma mexicain, reflet de

---

<sup>191</sup> Walfredo Piñera, « Le cinéma parlant pré-révolutionnaire », *Le Cinéma cubain, dirigé par Paulo Antonio Paranaguá, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990, p. 63. Nous reviendrons au cours de notre troisième partie sur les dernières remarques de Piñera, montrant que les critères d'appréciation des films se font en fonction de leur adéquation à la « réalité » sociale à partir de l'avènement de la Révolution.*

<sup>192</sup> Les critiques et historiens du cinéma partagent pourtant les analyses de Piñera dans le cadre mexicain, et c'est pourquoi ils soulignent toujours l'originalité d'un Luis Buñuel en la matière, qui fait figure d'exception en tournant au Mexique des films plutôt innovants, malgré des budgets et des délais de tournage très restreints.

son importance dans l'histoire de ce cinéma. Par ailleurs, les commentateurs s'attachent à montrer que si le genre s'est au départ nourri d'influences extérieures, il a rapidement acquis une certaine indépendance et des formes d'expression propres, comme le montre Gustavo García :

***Le mélodrame connut d'abord l'apprentissage et la maîtrise de la mécanique sentimentale, période d'imitation irrationnelle de l'époque du muet, puis il accepta diverses influences, depuis le mélodrame fasciste jusqu'au film noir hollywoodien, en passant par Renoir et Clair***<sup>193</sup> .

Le mélodrame en tant que genre prend progressivement son caractère résolument « **mexicain** », créant ses propres canons esthétiques, situations et personnages, qu'il faudra interroger. Ses structures de production et leur dynamisme font du mélodrame mexicain un objet d'analyse permettant de dégager un certain nombre de traits pertinents utiles ensuite dans l'étude du mélodrame mexicano-cubain.

D'ailleurs, au cours de la période, on assiste à une montée en puissance des coproductions entre les deux pays. Dans son article, Walfredo Piñera met ce phénomène en valeur, et montre que de nombreux metteurs en scène mexicains se sont rendus à Cuba pour y tourner leurs films :

***Cuba était un terrain propice à la mise en œuvre de coproductions cubano-mexicaines. La majorité d'entre elles fut réalisée dans les années cinquante. Ces films, qui employaient des danseurs, des chanteurs et des formations musicales à la mode, bénéficiaient en général d'une meilleure maîtrise technique et exploitaient à fond les aspects les plus pittoresques de la musique et des paysages cubains***<sup>194</sup> .

Il cite plusieurs metteurs en scène mexicains qui se sont rendus à Cuba pour y tourner des films, en particulier Juan José Ortega et Juan Orol que nous aurons à maintes reprises l'occasion d'évoquer au cours de cette étude. Piñera souligne la supériorité qualitative des productions mexicaines sur les cubaines, sur le plan technique du moins. Ce point sera largement mis en avant par la critique cubaine pour justifier le recours à des coproductions devant permettre aux techniciens cubains de se former<sup>195</sup> .

Mais le recours aux coproductions n'a pas que des avantages pour les Cubains, comme le suggèrent les remarques de Piñera sur les éléments que les Mexicains venaient chercher dans l'île caribéenne. Il s'agit en effet d'exploiter ce que Cuba a de plus « **pittoresque** », voire de plus folklorique, et non pas de plus authentiquement représentatif de sa culture. En effet, Cuba se ainsi trouve réduite dans le cadre des coproductions à un simple décor dont on utilise abondamment l'atmosphère particulière et « **tropicale** », comme une sorte de gage d'exotisme, sans chercher à aucun moment à prendre en compte la culture nationale.

<sup>193</sup> Gustavo García, « *Le mélodrame, la mécanique de la passion* », p. 180-181.

<sup>194</sup> Walfredo Piñera, *op. cit.*, p. 74.

<sup>195</sup> La question du nationalisme dans le conflit opposant Cubains et Mexicains se pose. Ainsi, Piñera considère ces coproductions comme « cubano-mexicaines », alors que nous choisissons au contraire de les qualifier de « mexicano-cubaines », selon une hiérarchie traduisant l'importance du rôle joué par chacun des deux pays dans l'élaboration d'un « genre » particulier.

L'influence cubaine se réduirait à une dimension purement ornementale, à travers la musique, les cabarets et les palmiers, tandis que le Mexique fournirait au genre mélodramatique ses fondements esthétiques. Cela revient à considérer que la musique cubaine renvoie aux aspects les plus « **touristiques** » de l'île, sans prendre en considération le fait que précisément la musique est un vecteur fondamental de diffusion de la culture cubaine à l'étranger. Nous serons donc amenée à discuter une telle conception dans notre chapitre consacré à l'étude de la place faite à la musique dans le mélodrame. Pour l'heure, nous tenterons de repérer les traits pertinents du mélodrame mexicain à travers une étude de cas concrète.

## **II. L'esthétique mélodramatique mexicaine : étude de cas**

---

Pour tenter d'identifier les traits caractéristiques du mélodrame, nous avons choisi de comparer deux films mexicains : l'un, *Madre Querida* (Juan Orol, 1935) a toujours été considéré comme un « **mélodrame** », tandis que l'autre, *Los Olvidados* (Luis Buñuel, 1950), racontant pourtant une histoire à bien des égards semblable, n'a jamais été considéré comme tel, loin s'en faut. C'est donc à travers une observation des éléments de ressemblance et de divergence entre ces deux films que nous tenterons de repérer où se trouve la limite entre ce qui relève du mélodrame et ce qui s'en écarte résolument<sup>196</sup>.

### **II A. Des histoires similaires pour des résultats génériques différents**

Quiconque veut étudier un genre doit à un moment donné établir une série de critères permettant de l'identifier. Or, lorsque cette identification des éléments participant d'un genre se fait à l'intérieur de celui-ci, les résultats obtenus sont rarement satisfaisants. On en arrive le plus souvent à une sorte de typologie plus ou moins bien organisée de situations et personnages qui peut toujours être remise en question par un contre-exemple. La démarche adoptée semble permettre d'éviter cet écueil, car elle se fonde davantage sur la mise en relief de traits « **en creux** ». Sans proposer une liste des personnages et situations invariablement à l'œuvre dans le mélodrame, la comparaison des deux films permet de dresser un premier bilan, du moins en ce qui concerne le mélodrame mexicain classique. Si un film est considéré comme un mélodrame et l'autre non, il faut chercher dans les différences entre les deux où se glissent les écarts qui font sens sur le plan de la définition générique.

Tous les commentateurs, et Buñuel lui-même, ont montré que lorsque celui-ci tourne ses premiers films mexicains, il a conscience des exigences génériques pesant sur sa production cinématographique, et il assume clairement les impératifs commerciaux qui s'imposent à lui : pour être rentables, ses films doivent s'adapter au marché auquel ils se destinent, c'est-à-dire à un public mexicain friand de mélodrames, en particulier depuis le succès de... *Madre Querida*. S'il est impossible d'affirmer que Buñuel avait eu connaissance de ce film au moment de faire le sien, on peut à tout le moins dire qu'il

---

<sup>196</sup> Cette analyse est la reprise synthétique d'un travail élaboré en 2002, et publié sous le titre « Citation et détournement du mélodrame mexicain classique : une trajectoire cinématographique entre *Madre Querida* (Juan Orol, 1935) et *Los Olvidados* (Luis Buñuel, 1950) », *Citation et détournement* (Coll.), Lyon, GRIMH/GRIMIA, 2002, p. 187-198.

connaissait le genre dont celui-ci participe, le mélodrame familial. Buñuel a déclaré à Max Aub, à propos de *Los Olvidados* : « **Nous avons pensé faire un affreux mélo, avec comme personnage un petit papetier : Votre Orphelin, patron. Nous nous amusons à accumuler des éléments tous pires les uns que les autres, une série de plagiats** <sup>197</sup> . » Buñuel s'est finalement écarté de ce projet initial, mais cette déclaration montre que l'univers mélodramatique lui était familier, pour le « **pire** » davantage que pour le meilleur. L'emploi du terme « **plagiat** » suggère l'imitation générique avec laquelle Buñuel prend ses distances. Ainsi, *Los Olvidados* représente un véritable pavé dans la mare du mélodrame traditionnel, représenté par *Madre Querida*, selon la ligne éthique qu'il revendique à propos de son expérience mexicaine :

**[...] j'ai toujours suivi mon principe surréaliste : 'La nécessité de manger n'excuse jamais la prostitution de l'art.' Sur 19 ou 20 films, j'en ai 3 ou 4 franchement mauvais, mais en aucun cas je n'ai enfreint mon code moral. Avoir un code est puéril pour beaucoup de gens, mais pour moi non. Je suis contre la morale conventionnelle, les phantasmes traditionnels, le sentimentalisme, toute cette saleté morale de la société introduite dans le sentimentalisme** <sup>198</sup> .

Les différences observées entre les deux films ne sont pas le fruit du hasard, mais tirent leur origine de deux projets cinématographiques fort divergents. La caractérisation générique des films d'Orol est sans ambiguïté, et apparaît déterminante dans l'histoire du cinéma mexicain, dont elle oriente une bonne partie de la production, comme l'indique Emilio García Riera, lorsqu'il évoque le développement des

**[...] melodramas mundanos y modernos. Ese tipo de cine alcanzó 40 por ciento del conjunto de la producción, y abundaron en él – sobre todo después del gran éxito en taquilla de *Madre Querida* (1935), de Juan Orol – las madres abnegadas y sufrientes, figuras femeninas contrarias y complementarias, bajo un mismo signo reductor de lo femenino, de *Santa, La Mujer del puerto y otras pecadoras también sufrientes*** <sup>199</sup> .

*Madre Querida* est considéré comme le film ayant inauguré au Mexique une longue série de mélodrames consacrés à l'exaltation de la figure maternelle. Ces quelques remarques permettent de mesurer l'ampleur du décalage existant entre les projets cinématographiques d'Orol et de Buñuel, dont nous pouvons à présent mettre au jour les manifestations concrètes dans leurs films.

Le découpage des deux films en plusieurs unités narratives – que nous appellerons « **séquences** » – appelle plusieurs commentaires. L'enchaînement des différents épisodes de la narration se produit de façon parallèle dans les deux films, le passage par la maison de correction marquant dans les deux cas un point de rupture significatif : les deux films commencent par un prologue (séquence 1), puis présentent les enfants, parmi lesquels se trouvent les personnages principaux, dans leur cadre de vie habituel et leurs activités

<sup>197</sup> Jean-Claude Carrière (pref.), *Luis Buñuel, entretiens avec Max Aub*, Paris Belfond, 1984, p. 134.

<sup>198</sup> *Interview de Buñuel par Elena Poniatowska, Revista de la universidad de México, Janvier 1961, citée dans Ado Kyrou, Luis Buñuel, Paris, Seghers, 1962, p. 109.*

<sup>199</sup> *Emilio García Riera, Breve historia del cine mexicano, p. 80.*

familiales, principalement le jeu (séquence 2).

La troisième séquence introduit un élément de différenciation entre les deux films, contribuant à leur qualification générique. *Madre Querida* montre, dans un long flash-back, la relation amoureuse qui s'est instaurée entre Manuel et Adela, à Cuba. Ce passage se veut particulièrement sentimental, comme l'attestent la musique – une chanson d'amour que la jeune femme dédie à son amant – et le décor – Juan Orol filme abondamment les palmiers, pour suggérer le romantisme censé régner sous les tropiques. Autant d'éléments caractéristiques du mélodrame orolien, tout comme l'inévitable scène de cabaret, véritable figure imposée du mélodrame mexicain en général. La séquence occupant la même place dans le schéma narratif de *Los Olvidados* est tout autre : Jaibo se rend sur le lieu de travail de Julián, dont il veut se venger car il le soupçonne de l'avoir dénoncé. Après une brève discussion, Jaibo assomme Julián par derrière, avant de l'achever à coups de bâtons sous les cris de Pedro. Il se dégage de cette scène une violence contrastant fortement avec l'atmosphère douceuse du flash-back d'Orol. Cette différence dans la tonalité des deux séquences est l'un des éléments qui permet de ranger un film du côté du mélodrame, tandis que l'autre s'en détache clairement.

## **II B. Similitudes et divergences : analyse de contenu**

Les deux films racontent l'histoire d'enfants aux prises avec la justice finissant par passer par une maison de correction. Cette trajectoire se dessine dès le début de *Los Olvidados*, puisque Jaibo fait son apparition parmi les autres enfants de la bande après s'être évadé de la maison de correction, tout comme le fera Pedro dans la deuxième partie du film. Toutefois, en ce qui concerne Pedro aussi bien que Juanito, l'enfermement a lieu suite à une injustice, puisqu'ils sont dans les deux cas condamnés pour des faits qu'ils n'ont pas commis, un incendie pour Juanito et un vol pour Pedro.

Les deux personnages principaux jouissent d'une caractérisation positive, même si l'on peut observer que la bonté de Juanito est totale, tandis que le personnage de Pedro est plus complexe, et saisi dans son évolution. Son comportement se modifie progressivement, et il tente de s'amender pour rentrer dans la norme, mais ses fréquentations sont un obstacle majeur sur le chemin de son rachat. Dans les deux films, le personnage principal est entouré d'autres enfants, dont les comportements sont fortement différenciés. Dans *Madre Querida*, Luisito est comme Juanito caractérisé de façon positive. Contrairement à Juanito, Luisito est issu d'une famille aisée, comme l'atteste son apparence physique – notamment ses vêtements toujours impeccables – et l'intérieur de l'appartement qu'il habite avec son père, sa mère ayant disparu alors qu'il était tout petit. Dans la deuxième séquence, il propose à Juanito la somme de 50 *centavos*, celui-ci n'ayant pas les moyens de faire un cadeau de fête des mères à sa propre mère. Par ailleurs, alors que Juanito a été enfermé à sa place, Luisito éprouve de forts remords. C'est un bon petit garçon, et sa conscience ne lui permet pas de supporter que Juanito ait été injustement condamné par sa faute.

Dans *Los Olvidados*, Pedro est accompagné de deux enfants qui se comportent de façons très différentes. Si Ojitos, le petit provincial abandonné par son père et retrouvé par la bande sur la place du marché incarne l'innocence, tel n'est pas le cas de Jaibo, qui



se distingue des autres en particulier par son âge. Comme c'était le cas pour Luisito et Juanito, Jaibo est responsable de l'arrestation de Pedro. Mais, contrairement à ce qui se passait dans le film d'Orol, Jaibo n'éprouve aucun remords mais au contraire un net soulagement en voyant que la condamnation de Pedro le dispense du même coup.

Cette différence dans la caractérisation des personnages secondaires se retrouve à tous les niveaux. Dans les deux films, les enfants se retrouvent contraints de dormir dans la rue, et à mener une vie de vagabondage et de mendicité. Dans *Madre Querida*, Juanito se retrouve à la rue après avoir constaté la mort de sa mère. Il dort sous des cartons en compagnie d'un autre jeune garçon prénommé Tonio. Ce dernier se montre sensible à la précarité de l'état de santé de Juanito, et, pour y remédier, chante la « **canción del mendigo** », ce qui lui permet de recueillir des passants une somme d'argent suffisante pour manger. Il s'agit d'une chanson particulièrement triste destinée sans aucun doute à éveiller la compassion du public à l'écran et dans la salle. Dans *Los Olvidados*, Pedro passe lui aussi une nuit dehors et fouille un tas de débris, mais les autres mendiants qui occupent habituellement le lieu l'écartent violemment, refusant de partager avec le garçonnet leur « **bien** », et allant jusqu'à lui jeter des pierres. Ainsi, dans le premier film, le dénuement dans lequel se retrouvent les personnages est à l'origine de l'émergence d'une solidarité dans la pauvreté, tandis que chez Buñuel, cette même pauvreté ne fait qu'accroître l'avidité et la violence des personnages. Nous sommes aux antipodes des discours rassurants sur la pauvreté méritante du mélodrame traditionnel<sup>200</sup>, qui fonctionne pleinement dans le film d'Orol : Buñuel propose une vision bien moins idyllique du milieu marginal.

Le traitement des figures parentales est lui aussi significatif. Dans le panorama du mélodrame latino-américain en général et mexicain en particulier, le personnage de la mère occupe une place prépondérante, comme le rappelle Silvia Oroz :

***El melodrama cinematográfico latinoamericano fue un discurso sobre la madre y mantuvo una sintonía total con los espectadores. La madre de la pantalla sintetizaba todos los valores que la cultura occidental inventó para ella [...] ; la bondad y la capacidad mística para sacrificarse por sus hijos la definen***<sup>201</sup>.

Le personnage d'Adela dans *Madre Querida* est conforme à cette description de la figure maternelle : malgré sa pauvreté, elle est représentée comme une mère particulièrement aimante, regrettant que son fils doive travailler pour contribuer à la subsistance du foyer. La notion de sacrifice évoquée par Silvia Oroz est opérante dans le film d'Orol, et elle est partagée par la mère et le fils. La situation est exactement inverse dans *Los Olvidados*. Tandis que Juanito et sa mère ne parlent que de se « **sacrifier** » l'un pour l'autre, la mère de Pedro se montre particulièrement dure envers son fils qu'elle repousse à plusieurs reprises, de façon assez violente. Alors que la première se révèle de complexion fragile, ce qui justifie l'aide matérielle que lui apporte son fils, la deuxième se présente comme

<sup>200</sup> Silvia Oroz écrit : « Colocada como un valor en sí mismo, la *bondad* siempre está relacionada con los pobres ya que es una propiedad que no compromete el patrimonio real de las clases altas ». *Melodrama, el cine de lágrimas en América latina*, p. 89. Autrement dit, le mélodrame propose une vision de la pauvreté qui en neutralise la réalité sociale, élément également invoqué par les critiques qui stigmatisent le genre considéré comme « réactionnaire ».

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 65.

une femme au faîte de ses capacités physiques, à tel point qu'elle est entourée d'une descendance aussi nombreuse que peu désirée, ce qui suggère, derrière une fécondité mal maîtrisée, une importante vie sexuelle. Les deux scènes où apparaissent la mère et le fils se produisent dans l'espace de la cuisine, ce qui montre que les problèmes de subsistance sont au cœur de la vie de la famille de Juanito comme de Pedro, tout en matérialisant à l'écran le foyer familial comme un espace de l'enfermement, de l'étroitesse. Dans les deux cas, le plat servi – dans *Madre Querida* – ou en cours de préparation – dans *Los Olvidados* – se constitue d'une forme de nourriture rudimentaire dépourvue de tout raffinement. La mère de Pedro, loin de regretter de devoir envoyer son fils au travail, lui reproche au contraire d'une façon particulièrement acerbe de ne rien faire. Buñuel a d'ailleurs déclaré que le mauvais accueil reçu par son film dans un premier temps au Mexique était en partie dû à cette représentation de la mère<sup>202</sup>, ce qui montre qu'il est sorti de la voie toute tracée par le mélodrame traditionnel qui régnait en maître sur les écrans, en particulier depuis le film d'Orol.

L'image du père est tout aussi éclairante. Si dans *Madre Querida* le père est présent, c'est sous les traits de Manuel, qui se montre particulièrement doux et compréhensif envers son fils Luisito, tandis que dans *Los Olvidados*, la figure paternelle apparaît principalement sous deux formes : le père de Julián, alcoolique impénitent dont les dialogues nous montrent que son fils doit travailler tandis que lui passe sa vie à boire dans des *cantinas* ; le grand-père de Meche, qui décide, alors que Pedro est mort chez lui, de jeter le cadavre dans une décharge pour ne pas s'attirer de problèmes. Dans ce cas, la figure paternelle n'est aucunement ferme et rassurante comme dans le film d'Orol.

Ainsi, le contenu même des films permet de les opposer, tant par le traitement des thématiques mises en œuvre – en particulier celle de la pauvreté – que par le comportement et le positionnement de leurs personnages. Mais d'autres éléments, tenant davantage à leur dimension formelle, permet de les différencier et de faire apparaître la ligne de partage générique ente eux.

### **II C. Frontières formelles du mélodrame mexicain**

Outre la thématique des deux films, certaines séquences apparaissent emblématiques de leur esthétique, donnant à voir l'ancrage générique des deux œuvres. Les premières minutes de chacun des deux films sont significatives, car elles sont construites de la même façon, mais produisent des effets d'annonce bien dissemblables, pour ne pas dire opposés.

Les deux films s'ouvrent sur le générique, suivi d'un prologue qui introduit ce qui va suivre, avant de rentrer dans le vif du récit. En ce qui concerne le générique proprement dit, les premières différences se font sentir, alors qu'il s'agit d'un passage obligé de chaque film particulièrement bien codifié<sup>203</sup>. Pour *Madre Querida*, il s'agit d'un générique

---

<sup>202</sup> Ce que Buñuel lui-même rapporte du comportement de la coiffeuse du film est emblématique de la réaction négative que provoqua le film à sa sortie au Mexique : « □ cause de cette scène, d'ailleurs, la coiffeuse donna sa démission. Elle prétendait qu'aucune mère mexicaine ne se conduirait de cette façon. Quelques jours plus tôt j'avais lu dans un journal qu'une mère mexicaine avait jeté son très jeune enfant par la portière d'un train. », *Mon dernier soupir*, de Luis Buñuel et Jean-Claude Carrière, Paris, Robert Laffont, 1994 (1982), p. 247.

peu original, tant dans sa dimension sonore que visuelle. La musique se compose d'une phrase musicale gaie et entraînante reprise ensuite par un ensemble orchestral. Le décor sur lequel vient s'imprimer le générique montre des palmiers, et un décor urbain incarné dans une fontaine qui laisse couler de l'eau : il met donc en avant la dimension policée et harmonieuse de la ville. Une telle présentation n'a rien de remarquable en soi, et c'est justement pour cela qu'elle nous renseigne sur le film qui va suivre : si ce générique est construit de façon neutre et traditionnelle, il y a de fortes chances pour que le film lui-même se présente d'emblée comme peu innovant sur le plan formel.

Au contraire, dans *Los Olvidados*, les premières minutes rompent délibérément avec une telle pratique du générique. La musique en est plus sombre et plus lourde, fondée sur des accords monotones et dissonants d'instruments à cordes. Là où nous avons une musique orchestrale chantante, nous trouvons une musique qui met le spectateur mal à l'aise. De la même façon, là où nous avons des images avenantes de palmiers et d'une fontaine, Buñuel montre un plan fixe d'une zone indéfinie, sombre et visiblement laissée à l'abandon de l'espace urbain. Les génériques des deux films en plantent le décor, avec dans le deuxième cas une rupture assez nette avec ce que le spectateur peut attendre d'un générique. Ainsi, dès le début, *Madre Querida* se situe dans la continuité par rapport à une certaine tradition, tandis que *Los Olvidados* s'en détache.

Outre le générique, les deux films s'ouvrent sur une présentation bien différente selon le cas. Dans le premier, Orol s'adresse au public en s'exprimant face à la caméra. Le texte qu'il dit est une célébration de la figure maternelle à qui il dédie son film, le tout sur un ton mi-lyrique, mi-pathétique introduisant la façon dont le metteur en scène va traiter son sujet. Le texte illustré par des images de statues représentant la figure maternelle, et qui en donnent une vision majestueuse. La transition avec le film se fait par un fondu au noir séparant ce prologue de la narration proprement dite, que le metteur en scène qualifie d'« **episodio cinematográfico** », ce qui suggère qu'il s'agit bien d'une fiction.

Chez Buñuel, le processus se trouve inversé : dès le générique, il est précisé que le film est fondé sur des faits réels<sup>204</sup>. Le prologue, durant à peine une minute, est assumé par une voix off, et l'émetteur de ce commentaire n'est à aucun moment identifié, selon un procédé habituel dans le genre documentaire. La séquence de présentation des enfants intervient après un fondu enchaîné, qui ne marque pas de rupture entre le prologue et le récit proprement dit, et en renforce du même coup l'ancrage documentaire et non pas fictionnel. *Madre Querida* se donne donc à voir comme une fiction revendiquant sa dimension pathétique, tandis que *Los Olvidados* choque les habitudes du spectateur et se

---

<sup>203</sup> Voir Nicole de Mourgues, *Le Générique de film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1994, 292 p.

<sup>204</sup> Edmond Cros a proposé une analyse de cette séquence dont nous partageons tout à fait les conclusions : « *Los Olvidados* pretende levantar el velo que cubre un espacio social marginal que correspondería al humus de donde surgen los jóvenes delincuentes. Tal es el programa narrativo que nos propone una voz en off en el mismo principio de la película [...] programa que en el acto realizan visualmente dos panorámicas (sobre Nueva York y Londres), un contrapicado (Torre Eiffel) un picado (la ciudad de México) y, en la segunda secuencia, la revelación de un espacio cerrado, un solar limitado en el fondo por las paredes de un edificio y una barrera de madera en el primer término », *Idiosemas y morfogénesis del texto, literaturas española e hispanoamericana*, Francfort, Veruvet Verlag, 1992, p. 181.

présente comme un film à vocation documentaire fondé sur la prise de conscience d'une forme d'injustice sociale. La différence entre les deux, participant pleinement de leur désignation générique, c'est que pour l'un, conformément à ce que suggère le prologue, le film renvoie à un réel toujours présent, tandis qu'il est fantasmé chez l'autre. Nous trouvons inscrite dans ce décalage entre les deux films une des caractéristiques du mélodrame dans son rapport à la réalité : d'un côté, il multiplie les signes attestant sa prétention réaliste, et en même temps celle-ci se trouve finalement déformée après un passage par le tamis du fantasme<sup>205</sup>.

Les dernières séquences de chaque film, postérieures à l'évasion du personnage principal de la maison de correction, dessinent encore une trajectoire narrative différenciée. Dans *Madre Querida*, l'amour filial ne cesse d'être affirmé, à partir du moment où Juanito découvre la mort de sa mère qui le précipite dans l'errance et la mendicité, et jusqu'à ce qu'il retrouve en Manuel son propre père. Dans *Los Olvidados*, on assiste à un revirement dans le comportement de la mère de Pedro à partir du moment où elle prend conscience, au tribunal pour enfants, de l'innocence de son fils et de la culpabilité de Jaibo, mais cela semble intervenir trop tard.

L'existence d'un deuxième dénouement pour ce film, révélée récemment, montre que le producteur Oscar Dancigers craignait un échec commercial<sup>206</sup>. Il en dit également long sur le type de final acceptable du point de vue du public : un retour à l'ordre où les méchants sont punis, puisque la deuxième fin du film de Buñuel mettait en scène la mort de Jaibo et le retour de Pedro à la maison de correction, devenue le lieu de la rédemption sociale et morale, ce qui aurait renvoyé le film du côté d'une tradition plus acceptable, et conforme à l'esthétique mélodramatique.

Dans la « *vraie* » fin du film, on assiste à deux morts en presque quatre minutes. L'apparition du mot « *Fin* » se fait une fois que le corps de Pedro a été jeté aux ordures, et reprend le thème musical du générique, ce qui souligne la circularité du film, et l'absence de toute progression pour ses personnages. Cette forme d'enlèvement de la narration permet d'écarter le film des conventions mélodramatiques. Ces dernières en effet posent un « *retour à la normale* » pour les personnages, dessinant toujours un progrès qualitatif par rapport à la situation initiale. À cet égard, la fin de *Madre Querida*, tout comme la deuxième fin de *Los Olvidados*, s'inscrit clairement dans le cadre d'une progression de type mélodramatique.

*Los Olvidados* présente ainsi un cas à la fois complexe et instructif puisque, selon la fin envisagée, la dernière séquence peut produire une requalification générique de l'ensemble du film. C'est d'ailleurs ce que montre Jean-Claude Seguin dans son article « *Quelques propositions pour l'étude du détail au cinéma*<sup>207</sup> ». Définissant le « *fragment privilégié* » comme ce qui « *va de l'artiste* », ce qui lui confère une intentionnalité, il écrit : « *La double issue possible du film de Buñuel ne semble*

---

<sup>205</sup> Ce balancement constant entre deux tendances se trouvera au cœur de nos réflexions dans la deuxième partie, qui analyse les manifestations concrètes du mélodrame à l'écran.

<sup>206</sup> C'est ce que suggère Francisco Gaytan dans son article « *Los Olvidados y un segundo final* », *Cinémas d'Amérique latine*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, n°5, 1997, p. 131-133.

***affecter qu'une part infime du dispositif narratif, mais ce 'détail' pose de facto la construction a contrario de tout le récit.*** » Cela conduit à penser que l'appartenance ou non d'un film à la catégorie générique « **mélodrame** » dépend sans doute moins de son contenu même que de la façon dont celui-ci est mis en scène.

Un dernier élément peut être pris en considération pour attribuer à chaque film son appartenance ou non au genre mélodramatique : le rapport entre son succès public et sa prise en charge critique. Le succès public des deux films est particulièrement contrasté : si *Madre Querida* a engrangé un nombre d'entrées considérables – la stratégie promotionnelle étant bien présente chez Orol puisque son film est sorti le jour de la fête des mères – tel n'a pas été le cas de *Los Olvidados*, qui est resté très peu de temps à l'affiche et a même provoqué un gros scandale au Mexique. Les critiques contemporaines de la sortie de *Madre Querida* se montrent toutes enthousiastes, jusqu'au *New York Times* qui considère que l'un des grands intérêts du film est l'image qu'il propose du « **México de hoy** »... Or, plus on s'éloigne dans le temps, plus on constate que les appréciations évoluent, le ton se faisant de plus en plus sarcastique et irrévérencieux<sup>208</sup>. Le phénomène inverse s'est produit pour *Los Olvidados* dont on sait que la reconnaissance dont il a été l'objet au Festival de Cannes, notamment à travers un célèbre article d'Octavio Paz<sup>209</sup> et les prix qu'il a obtenus, lui ont permis d'être à nouveau projeté sur les écrans mexicains, ce film ayant depuis lors joui d'un prestige universel.

### III. Premières définitions du mélodrame mexicain

---

#### III A. Le genre et ses avatars selon un corpus mexicain

Après avoir tenté d'identifier les éléments – à la fois thématiques, structurels et esthétiques – qui dessinent une ligne de partage entre ce qui peut rapprocher un film de la ligne mélodramatique et ce qui au contraire l'en écarte, nous allons à présent formuler des définitions plus générales. Nous avons pour cela choisi de nous appuyer dans un premier temps sur un nombre réduit d'œuvres, choisies selon des critères de pertinence que nous allons préciser. L'identification d'un genre met en œuvre certaines caractéristiques qui doivent se vérifier quelle que soit l'extension du corpus. Ainsi, sur le plan méthodologique, il nous semble préférable d'établir notre définition à partir d'un petit nombre d'exemples que nous étudierons plus en profondeur. Pour décrire les mécanismes fonctionnels du genre mélodramatique, il faudra donc montrer comment ils sont utilisés dans un certain nombre de films emblématiques du mélodrame mexicain, sans que cela exclue tous les autres exemples, bien au contraire : une fois établies les règles générales sur lesquelles se fonde notre analyse du genre, le corpus peut ensuite

<sup>207</sup> Jean-Claude Seguin, « Quelques propositions pour l'étude du détail au cinéma », *La Détail et le tout*, Lyon, GRIMH/GRIMIA, 2000, p. 28-53.

<sup>208</sup> Nombre de ces critiques se trouvent reproduites *Juan Orol*, p. 116-119.

<sup>209</sup> « El poeta Buñuel », Cannes, 4 avril 1951, reproduit *Las Peras del olmo*, Barcelone, Seix Barral, 1985 (1957), p. 183-187.

être étendu à une quantité de films bien plus importante. Nous avons opté pour des œuvres réunissant plusieurs caractéristiques qui les rendent emblématiques du genre mélodramatique que nous cherchons à cerner. Les critères retenus sont les suivants :

- Ces films doivent être considérés comme des « **mélodrames** ». Il convient de rappeler ce premier élément qui semble aller de soi, car la désignation générique d'une œuvre peut varier avec le temps. Or, notre travail rend également compte de la postérité critique du genre, et c'est pourquoi la désignation générique des films est le premier critère permettant d'élaborer notre corpus.
- Ces films doivent, sur le plan chronologique, couvrir l'ensemble de la période dite « **classique** » dans le cinéma mexicain sonore, s'étendant approximativement de son avènement aux années 1940. Cela permet de mesurer des infléchissements éventuels quant à l'esthétique mélodramatique au fil du temps.
- Enfin, ces films doivent avoir marqué l'histoire du cinéma mexicain, au point de constituer des « **modèles du genre** » largement repris par la production mexicaine. Ce dernier élément nous conduit à aborder le problème des sous-ensembles génériques, dans lequel se situe la question de l'apport cubain au mélodrame mexicain.

Pour chacun de ces films, nous préciserons l'année de sa sortie, et en décrirons brièvement l'intrigue, afin de dégager les éléments invariants, signes de leur appartenance générique à proprement parler.

Le premier film, qui inaugure au Mexique le mélodrame dans le cinéma sonore est *Santa*, tourné en 1931 par Antonio Moreno. Cette œuvre avait déjà été précédée par une version muette de 1918, qui ne nous intéressera pas directement car elle dépasse les limites chronologiques de notre travail.

Autre film des origines du mélodrame mexicain qui retiendra notre attention : *La Mujer del puerto*, d'Arcady Boytler (1934). Ce film a par ailleurs été à l'origine de l'œuvre du même titre d'Arturo Ripstein (1991), un remake qui atteste la postérité du genre dans le cinéma mexicain, même si le deuxième film est fort éloigné du premier par certains aspects<sup>210</sup>. Ce film aborde la question de l'inceste car l'héroïne couche avec son propre frère dans une relation toute « **professionnelle** ». Lorsqu'elle se rend compte de la monstruosité de l'acte qu'elle vient de commettre, elle se jette à la mer sans que son frère parvienne à la retenir.

Nous retiendrons également *Madre Querida*, déjà abordé dans notre point précédent.

Pour quitter le domaine des « **pionniers** » du cinéma parlant mexicain<sup>211</sup>, nous retiendrons trois autres films afin d'affiner notre définition : *Aventurera*, tourné en 1949 par

---

<sup>210</sup> Cet écart a été à juste titre souligné par Paulo Antonio Paranaguá, dans la monographie qu'il a consacrée à Ripstein : « Hay una doble vuelta a los orígenes, a la vez a Boytler y a Maupassant, una vuelta de tuerca, sumada a una reinterpretación original de los tabúes del incesto y el suicidio [...]. La película aborda de manera cruda la sexualidad y la pasión, sin dejar de proponer otra visión de la prostitución, el cabaret, el melodrama y la mitología de Veracruz, puerto tropical y cosmopolita venido a menos, decadente como todas las mitologías clásicas del cine mexicano y como el mismo México contemporáneo. », *Arturo Ripstein*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 204.

Alberto Gout, avec Ninón Sevilla, film qui a fait époque et même école si l'on en croit Eduardo de la Vega :

***Sobre Aventurera, primera cinta del equipo Gout-Custodio-Philips-Sevilla, ya se han hecho una buena cantidad de elogios. Se le considera una de las escasas obras verdaderamente excepcionales o insólitas dentro de su género<sup>212</sup> y del cine mexicano en conjunto. Poco valorada en su época [...], la película terminaría por llamar la atención de algunos críticos franceses y ello daría la clave para su revaloración y entronización como obra clásica del cine nacional<sup>213</sup>.***

Malgré certaines hésitations, le film est doté d'un « **caractère inaugural** », puisqu'il est présenté comme la « **première** » œuvre d'une longue série à venir. Par ailleurs, son importance apparaît dans le titre même du passage qu'il occupe dans l'ouvrage d'Eduardo de la Vega : « **Por fin, la obra excepcional** ».

Un autre film pourra nous aider à définir le mélodrame mexicain, en nous échappant des milieux du cabaret et de la prostitution. Ceux-ci sont bien représentés dans notre corpus, car ils constituent une tendance lourde de l'esthétique mélodramatique, qui s'ancre dans ces milieux dès les origines. Toutefois, tous les mélodrames mexicains ne sauraient se réduire à cet aspect, comme le montre un film comme *Cuando los hijos se van*, de Juan Bustillo Oro, gros succès de l'année 1941. Là, point de cabaret mais au contraire la représentation du drame d'un couple au moment où les enfants quittent peu à peu le foyer parental.

Enfin, ce corpus ne saurait prétendre à une quelconque représentativité si l'on ne mentionnait pas au moins un film d'Emilio « **El Indio** » Fernández. Nous nous pencherons sur un de ses films les plus connus, qui a en outre le mérite de présenter une intrigue située dans le Mexique rural et indigène, et non plus dans les milieux cosmopolites de la capitale. Dans *María Candelaria* (1943), nous sommes confrontés aux aventures dramatiques d'un couple indien subissant de nombreuses injustices liées aux préjugés d'une population locale raciste.

Une observation rapide de ces différents films nous conduit tout naturellement à nous interroger sur la notion de « **sous-genre** ». Celle-ci nous semble d'un maniement malaisé, car elle n'induit pas une reclassification systématique dans le groupe qu'elle désigne. Les distinctions peuvent en effet se manifester à différents niveaux – sémantique, syntaxique, etc. – dont l'imprécision de ce terme ne rend pas compte. C'est le problème que soulève Jean-Marie Schaeffer dans son paragraphe intitulé « **la modulation générique** ». Appliquant ses analyses à notre contexte, on peut s'interroger sur la pertinence de la désignation comme « **sous-genres** » de phénomènes aussi disparates que « **le mélodrame de cabaret** » (contextualisation sémantique), « **le mélodrame d'Emilio Fernández** » (contextualisation auctoriale), ou encore « le

<sup>211</sup> Nous empruntons cette expression à Eduardo de la Vega qui fait de son ouvrage sur Boytler le deuxième tome d'une série consacrée aux « Pioneros del cine sonoro ».

<sup>212</sup> Il s'agit du « **género prostibulario-cabaretil** », comme l'indique l'auteur quelques lignes auparavant. Le terme « **melodrama** » est ici convoqué de façon implicite.

<sup>213</sup> Eduardo de la Vega, *Alberto Gout, Mexico, Cineteca Nacional, 1988, p. 35.*

mélodrame des années 1930 » (contextualisation historique). Jean-Marie Schaeffer tente de dépasser ces ambiguïtés :

***Dans le régime de la modulation générique, les déterminations ne sont pas d'ordre global mais partiel, c'est-à-dire qu'elles ne déterminent pas l'œuvre par rapport à l'attitude pragmatique ou discursive qu'elle instancie, mais en motivant certains segments syntaxiques ou sémantiques***<sup>214</sup> .

Nous reprenons à notre compte la notion de « **modulation générique** », qui a le mérite de poser les variantes internes au genre non pas en termes de positionnement mais en montrant au contraire comment la caractérisation d'un genre peut être retravaillée de l'intérieur sans pour autant s'annuler. Les catégories définies par Schaeffer apparaissent d'autant plus adaptées au contexte de nos films que la dimension « **syntaxique** » et la dimension « **sémantique** » sont les deux notions combinées par Altman et Raphaëlle Moine pour mettre en évidence les genres au cinéma.

On peut ainsi proposer de définir la modulation générique comme l'actualisation d'une structure générique profonde, ce qui a des implications dans la thématique des films, si l'on prend ce terme dans un sens extrêmement large, renvoyant aussi bien aux aspects idéologiques qu'esthétiques des œuvres. Dans cette perspective, l'apport cubain aux structures mélodramatiques mexicaines<sup>215</sup> permet de dessiner les contours d'une modulation générique particulière, à l'intérieur du cadre général du mélodrame mexicain.

### III B. La question du système actantiel

Un élément fondamental pour étudier un genre est sans doute l'analyse de son système des personnages. Vladimir Propp appuie ses remarques sur l'analyse des personnages dans un genre précis, dans son ouvrage consacré à l'analyse des structures et modes de fonctionnement particuliers du conte russe<sup>216</sup> . Dans le champ des études dramatiques, Etienne Souriau fonde lui aussi largement sa réflexion théorique sur l'analyse des personnages mis en scène au théâtre et à leur articulation en système<sup>217</sup> . C'est du moins la méthode qu'il se propose de suivre dès son introduction, où il précise qu'il a pour objectif :

***1. de discerner par analyse les grandes 'fonctions dramaturgiques' sur lesquelles repose la dynamique théâtrale ; 2. d'étudier morphologiquement leurs principales combinaisons ; 3. de rechercher les raisons des propriétés esthétiques, si diverses et si variées, de ces combinaisons (qui sont les 'situations') ; 4. d'observer comment ces situations s'enchaînent ou par quels renversements elles se modifient, et comment ces modifications animent et***

<sup>214</sup> Jean Marie Schaeffer, *op cit.*, p. 166-167.

<sup>215</sup> L'historien et critique de cinéma mexicain Tomás Pérez Turrent a d'ailleurs inventé le terme de « mexmélodrame », ce qui montre que le Mexique a bel et bien été à l'origine de la création d'un genre en tant que tel. Voir son article « Crise et tentatives de renouvellement », *Le Cinéma mexicain*, p. 121.

<sup>216</sup> Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965, 254 p.

<sup>217</sup> Etienne Souriau, *Les 200 000 situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950, 282 p.



**avancent l'action théâtrale**<sup>218</sup>.

Cette proposition méthodologique soulève un point fondamental pour identifier le système des personnages à l'œuvre dans le mélodrame. En effet, il convient de distinguer les *fonctions*, c'est-à-dire les rôles remplis par les personnages dans la progression de l'intrigue et l'articulation de ses différents moments, et leurs réalisations concrètes dans telle ou telle œuvre particulière. Si l'on peut dégager un certain nombre de *fonctions* caractéristiques d'un genre, il ne s'agit pas pour autant de prétendre bâtir un modèle fonctionnel précis pouvant s'adapter à n'importe quelle œuvre. La modélisation du système des personnages ne peut se fonder que sur une série de critères simples que les différentes œuvres actualisent en leur donnant des caractéristiques particulières. Cela permet de rendre compte de l'éventuelle liberté prise par certains metteurs en scène dans le choix des éléments qu'ils décident d'activer avec plus ou moins de force, et empêche du même coup de faire du mélodrame un genre figé.

Intéressant dans les principes méthodologiques qu'il pose à l'analyse théorique et formelle des personnages et de leur articulation dans le contexte dramatique, le raisonnement de Souriau a été assimilé et dépassé par Algiras Julien Greimas, qui reprend les propositions de Propp et de Souriau pour élaborer une grille d'analyse authentiquement structuraliste. Les lignes consacrées à l'évaluation de la méthode de Propp semblent très proches de la différence établie par Souriau entre les « *fonctions* » et les « *personnages concrets* ». Greimas en tire d'utiles conclusions en termes de genre : « *si les acteurs peuvent être institués à l'intérieur d'un conte-occurrence, les actants, qui sont des classes d'acteurs, ne peuvent l'être qu'à partir du corpus de tous les contes : une articulation d'acteurs constitue un conte particulier ; une structure d'actants un genre* »<sup>219</sup>. Les termes employés par Greimas sont sans doute plus pertinents, car ils atteignent un degré d'abstraction que ne permettent pas les formulations de Souriau. À partir de là, Greimas réduit à l'extrême le système de ce qu'il appelle les « *actants* », organisés selon lui selon trois couples principaux : Sujet/Objet ; Destinateur/Destinataire ; Adjuvant/Opposant. Si les catégories définies sont opérantes pour dessiner un système des personnages, elle ont un niveau de formalisation tellement élevé que l'on peut les appliquer à n'importe quel type de récit ou presque. Elles ne rendent donc pas suffisamment compte de spécificités génériques, que l'on ne pourra vraiment analyser qu'à condition :

de dessiner les relations qui se tissent entre les actants, en saisissant leurs évolutions<sup>1</sup>. éventuelles. Sur ce point, nous rejoignons les analyses d'Anne Ubersfeld, qui insiste sur l'importance des relations entre les personnages dans les œuvres théâtrales dont nos films sont les héritiers directs, pour éviter les considérations « psychologiques » oiseuses« Le discours du personnage renvoie à un référent psychologique, certes, mais ce référent n'est pas de l'ordre de la psyché individuelle ; de là la nécessité d'outils un peu plus fins et plus adaptés que ceux de la psychologie classique. Si l'on peut se livrer à une herméneutique psychologique du discours du personnage, ce

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>219</sup> Algiras Julien Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 1986, p. 175.

qu'elle découvre n'est jamais un être singulier mais une situation », Anne Ubersfeld, Lire le Théâtre, t. 1, Paris, Belin, 1996, p. 105..

de replacer l'ensemble de la réflexion dans une perspective thématique dont l'analyse2. générique ne saurait faire l'économie.

Greimas formule une conclusion éclairante en ce qui concerne l'articulation de ces éléments. Il décrit en effet les deux façons dont on peut interpréter un récit :

***La première consistera dans la saisie achronique des termes sous la forme de catégories et dans l'établissement de la corrélation entre les deux catégories [...] et voudra dire : l'existence du contrat (de l'ordre établi) correspond à l'absence du contrat (de l'ordre) comme l'aliénation correspond à la pleine jouissance des valeurs. La deuxième lecture, tenant compte de la disposition temporelle des termes, nous les fera considérer comme impliqués les uns par les autres [...] : dans un monde sans loi, les valeurs sont renversées, la restitution des valeurs rend possible le retour au règne de la loi***<sup>220</sup> .

L'ardeur avec laquelle le mélodrame a été jugé à l'aune de ses contenus « **idéologiques** » nous inclinera naturellement à privilégier la deuxième interprétation, et l'élaboration de notre système devra en rendre compte.

L'introduction du problème de la temporalité dans le cadre de cette analyse, la mise en évidence d'un processus « **transformationnel** », pour reprendre les termes de Greimas, constitue un enjeu interprétatif fondamental, sur un double plan : d'une part en ce qui concerne les personnages eux-mêmes, mais aussi en ce qui concerne l'évolution d'un modèle générique. Pierre Glaudes le rappelle fort utilement<sup>221</sup>, lorsqu'il souligne l'apport de Brémond, dont l'« **immense mérite** » est « **d'avoir réussi à forger un modèle original, qui articule le système des personnages et la temporalité, conçue comme le moteur de la narrativité. Avec lui, le devenir du personnage constitue le fil directeur des actions et assure la transformation de la diégèse**<sup>222</sup> . » Une telle approche s'inscrit pleinement dans la prise en compte du processus transformationnel dont l'importance est essentielle pour rendre compte du système des personnages, car elle permet de mesurer des évolutions au lieu de présenter les actants comme des éléments figés et invariants. Cela évite de faire trop facilement du mélodrame un genre « **paralittéraire** ». La conception des personnages n'est en effet pas étrangère à cette caractérisation du genre, comme le souligne Glaudes en rappelant les analyses de Gérard Mendel, selon lequel les héros se divisent en deux catégories :

***[...] il faudrait distinguer d'un côté les héros des paralittératures, quasi-immortels (ou du moins figés dans le temps), tout-puissants (ils triomphent inlassablement d'adversaires nombreux et dangereux) et dotés d'une séduction enviable [...] et de l'autre, les héros littéraires, plus complexes, en proie aux échecs et aux***

<sup>220</sup> A. J. Greimas, *op. cit.*, p. 208-212.

<sup>221</sup> Pierre Glaudes et Yves Reuter, *Personnage et didactique du récit*, Metz, Centre d'Analyse Syntaxique de l'université de Metz, 1996, 221 p.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 50.

**doutes, confrontés aux limites de la réalité et de la loi**<sup>223</sup> .

De ce point de vue, l'introduction de la temporalité dans l'analyse du système des personnages du mélodrame contribue à ne pas le réduire à des formulations simplistes.

D'ailleurs, cet élément temporel ne concerne pas seulement les personnages, mais aussi le genre lui-même, car, comme le rappelle fort justement Yves Reuter, « **un genre ne se définit pas uniquement en synchronie mais se transforme aussi diachroniquement. Ce qui explique l'apparition ou la disparition de certains types de personnages ou les modifications des figures génériques**<sup>224</sup> . » L'analyse des caractéristiques du mélodrame mexicain, et l'analyse des apports cubains ne saurait se faire sans prendre en compte cet élément fondamental.

### **III C. Un univers sous tension : analyse structurelle**

Nous allons à présent tenter de formaliser dans un tableau synthétique la structure du mélodrame à partir de son système des personnages, que nous compléterons dans un deuxième temps en précisant les investissements thématiques dont ils sont porteurs.

Ce tableau prend en compte l'état des rapports de force entre les personnages et leur évolution chronologique. Nous montrerons ensuite comment ce cadre général s'applique concrètement à chaque œuvre particulière.

---

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 30.

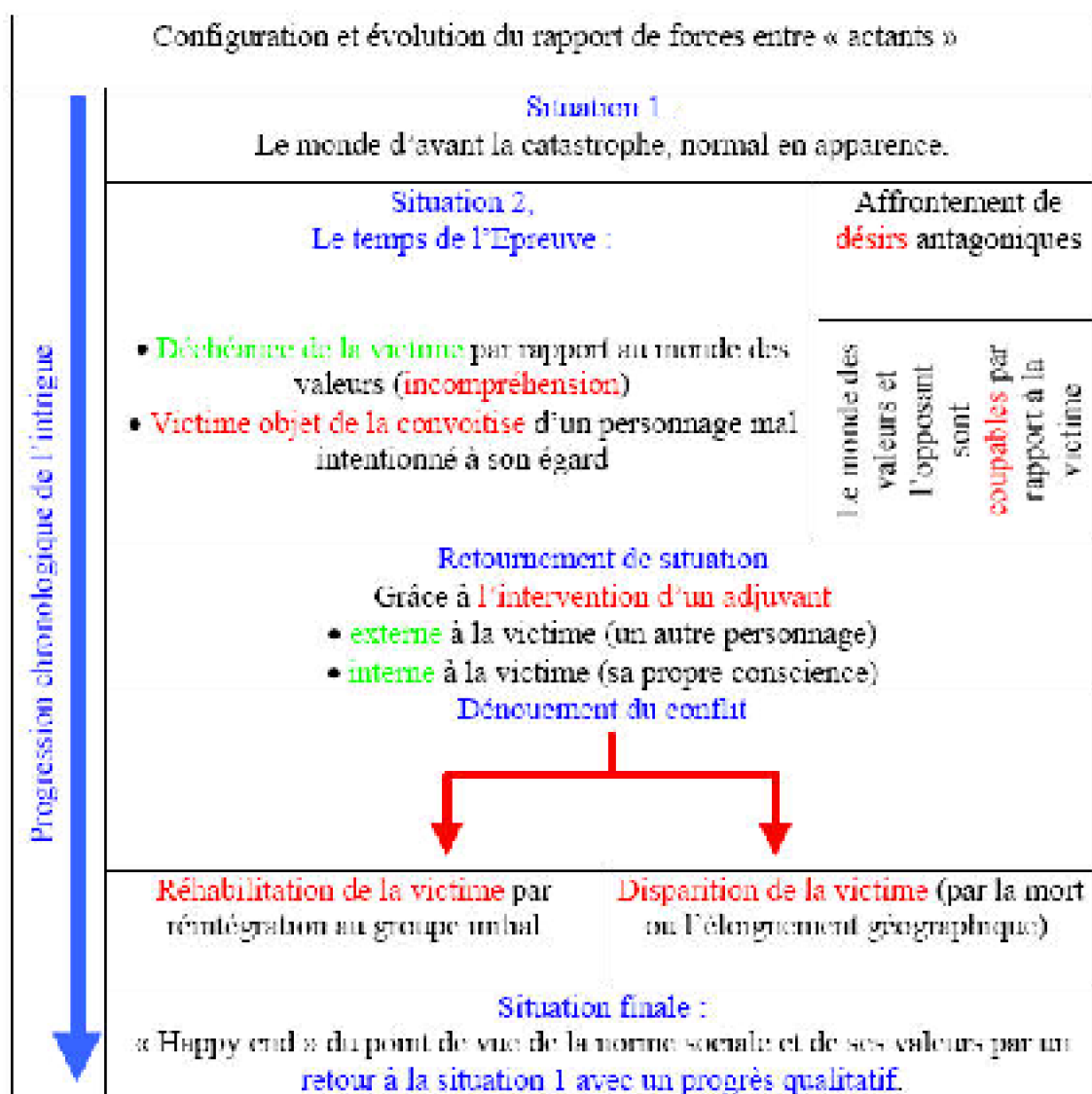


Tableau 6 : Le système des personnages du mélodrame

Nous pouvons à présent expliciter le contenu de ce tableau synthétique à l'aide d'exemples pris parmi les films choisis. Sans détailler l'ensemble de chacun des films, nous illustrerons chaque étape et chaque configuration mise au jour dans le tableau par sa traduction concrète.

En ce qui concerne la situation initiale, tous les films laissent apparaître qu'au départ, l'univers représenté ne semble pas connaître de conflit particulier. *Santa* et *La Mujer del puerto* mettent en scène une histoire d'amour qui n'apparaît pas problématique dans un premier temps. Dans *Aventurera* et *Cuando los hijos se van*, le film commence par mettre en scène une famille unie. *María Candelaria* présente, après l'introduction du récit par le peintre, María en train de se livrer à la vente de fleurs.

Pourtant, nous avons qualifié ce premier moment comme stable seulement « **en apparence** ». En effet, dans les deux premiers cas, l'histoire d'amour que vivent les jeunes filles est à l'origine de leur « **déchéance** », parce qu'elle est inacceptable selon la

norme sociale incarnée par les frères de Santa ou le père de Rosario. De leur point de vue pourtant, la condamnation dont elles sont l'objet est « **injuste** » : pour Santa qui s'est en réalité laissée abuser par son amant sans scrupules ; comme pour Rosario dont le père meurt des suites d'une altercation avec l'amant de sa fille, qui en outre la trompait ouvertement. Les deux jeunes femmes apparaissent comme des « **victimes** », statut qui les fait sombrer dans la prostitution. Dans *Aventurera*, Elena ne peut vivre son amour avec Lucio car ses parents le lui interdisent, et son destin bascule à la suite du suicide de son père qui a découvert que sa femme le trompait<sup>225</sup>. Celle-ci s'étant enfuie du foyer familial, Elena se trouve démunie et devient la proie idéale de toutes les convoitises. Dans *Cuando los hijos se van*, la figure de la victime est incarnée par un personnage masculin, ce qui n'affecte pas son statut dans la narration. Raimundo subit les calomnies de ses frères tout au long du film, ainsi que l'incompréhension de son père. Le « **monde des valeurs** » devient « **coupable** » des torts faits à la victime. Dans *María Candelaria*, le couple formé par les deux Indiens apparaît comme la victime des préjugés de la communauté villageoise et du notable local don Damián, qui exerce sur María une pression sexuelle pour le moins intense. Dans tous les cas, le conflit est généré par le désir d'un ou plusieurs personnages, qui bat en brèche la stabilité originelle d'un monde harmonieux.

L'incarnation de la figure de l'« **adjuvant** » dans les films est relativement bien partagée. Si l'on considère les deux films se ressemblant le plus, on peut préciser la différence établie entre l'adjuvant « **externe** » et l'adjuvant « **interne** » à la victime. Dans *Santa*, l'adjuvant est incarné par le personnage du pianiste aveugle qui reste fidèle à la jeune femme malgré sa déchéance sociale et physique. Dans *La Mujer del puerto*, si Rosario connaît un destin parallèle à celui de Santa puisque ses amours illégitimes aux yeux des représentants de la loi et la mort de son père l'ont conduite à la prostitution, le revirement final n'est pas la conséquence de l'intervention d'un autre personnage désintéressé mais au contraire de la prise de conscience de l'acte monstrueux qu'elle vient de commettre : l'inceste avec son propre frère qu'elle avait pris pour un simple client, et qui ignorait également cette situation.

Quant au dénouement, là encore les situations sont contrastées, sans remettre en cause l'appartenance générique des films. Dans *Santa*, *La Mujer del puerto* et *María Candelaria*, le film se termine par la mort de l'héroïne qui laisse derrière elle au moins un personnage aux yeux duquel elle est complètement réhabilitée. Dans *Aventurera* et *Cuando los hijos se van*, la victime peut réintégrer un groupe social auquel elle a finalement réussi à prouver son innocence, et cela lui permet d'être innocentée par les personnages qui l'avaient injustement condamnée.

Ce modèle fonctionne donc bien à l'intérieur des films, mais il convient à présent de le compléter avec une analyse des contenus thématiques à l'œuvre.

### III D. Un univers sous tension : analyse thématique

Le mélodrame propose une mise en scène des contrastes se traduisant dans le contenu

<sup>225</sup> La figure d'une femme adultère est originale, et nous y reviendrons dans notre deuxième partie en analysant le traitement des figures féminines dans ces mélodrames.

et l'esthétique des films. Notre analyse du système des personnages a fait apparaître des forces antagoniques s'opposant la plupart du temps de façon binaire. Nous pouvons préciser le contenu de ces forces opposées, en signalant qu'elles possèdent une caractérisation sociale précise. Le rappel de quelques-uns des éléments abordés dans notre point précédent va dans ce sens, puisque nous avons isolé, parmi les différents groupes en présence, des éléments particulièrement signifiants sur le plan social comme par exemple la « **famille** », ou encore la « **prostituée** ». Ces deux cas sont d'ailleurs antagoniques, car la prostituée incarne des valeurs et des pratiques allant à l'encontre de celles de la famille, les mettant parfois en péril.

L'exacerbation des antagonismes sociaux n'a pas pour but de dénoncer les dysfonctionnements de la société, mais de provoquer chez le spectateur des réactions émotionnelles aussi intenses que possible, comme le souligne Reynaldo González :

***Le brassage des classes sociales, avec des polarisations menées à leurs dernières conséquences, ne servait pas à dénoncer les vicissitudes de l'économie, mais à stimuler les pleurs [...]. On ne faisait pas appel à la raison, mais à la sensibilité, à la capacité d'éprouver, avec une force 'asservissante' un sentiment à l'état pur, vierge, tendu, et prêt à se revivifier, grâce à un massage, à défaut de message, offert à travers l'écran***<sup>226</sup> .

La représentation des contrastes se traduit dans les images que proposent ces films. Dans un cinéma en noir et blanc, ils sont en premier lieu rendus par des contrastes lumineux. Une première opposition se fait ainsi entre le monde lumineux et diurne de la famille et de la société, et le monde obscur et nocturne de la prostitution. L'adaptation de la victime à sa situation de déchéance se traduit par la modification de son apparence physique – les jeunes femmes arborent des tenues dénudées mettant en valeur une féminité inexistante quand elles étaient saisies dans un cadre familial et non sexué – et de son comportement.

Le mélodrame se plaît à mettre en scène un conflit entre monde intime et monde social qui ont du mal à s'articuler harmonieusement, parce que les « **victimes** » souffrent en premier lieu de l'incompréhension du monde de la norme sociale. Le sentiment occupe une place importante dans l'économie narrative du mélodrame, tant du point de vue du spectateur comme le rappelait Reynaldo González, que de celui des personnages. Ces derniers sont pris dans des relations intimes et sentimentales régies par le désir, qui sont la plupart du temps pour les « **victimes** » à l'origine de leur déchéance sociale. Dans *Aventurera*, la relation amoureuse qui précipite la chute d'Elena concerne au départ ses parents et non elle-même, mais elle sombre dans la prostitution sous l'influence de Lucio, son amour de jeunesse.

L'Histoire est mise au second plan au profit des aventures personnelles des personnages, et nos mélodrames s'inscrivent dans la lignée du mélodrame traditionnel. Même dans le cas d'Emilio Fernández, dont nombre de films ont pour toile de fond la révolution mexicaine, celle-ci sert davantage à caractériser les personnages et à les mettre en relation les uns par rapport aux autres qu'à conférer un contenu authentiquement historique aux œuvres.

---

<sup>226</sup> Reynaldo González, « *Larmes sur pellicule* », *Cinémas d'Amérique latine*, n°1, mars 1993, p. 22.

Enfin, la mise en scène d'un monde polarisé à l'extrême pose un problème de taille dans le cas de l'étude du mélodrame : celui de la morale. Nous y reviendrons dans la deuxième partie de ce travail, mais certaines pistes de réflexion se dégagent de ces analyses. Ainsi, la « **victime** » a un double statut par rapport à la norme sociale : elle en subit la répression, mais celle-ci a un destinataire erroné, ce qui tend à prouver que les jugements des tenants de la loi sont susceptibles d'être remis en question. La « **victime** » est en fait le plus souvent victime d'une erreur du monde des valeurs. Une telle trajectoire implique que l'injustice dont elle a été l'objet doit être réparée, et que ceux qui l'ont commise doivent faire amende honorable en reconnaissant leurs torts. Cela se produit dans les dénouements où la victime finit par réintégrer la communauté qui l'avait au départ exclue. Dès lors, le statut de la « **victime** » est plus problématique qu'il n'y paraissait au premier abord, et elle peut incarner une forme de subversion car elle parvient à mettre au jour les abus et dysfonctionnements d'une communauté qui se croyait pourtant au départ la seule capable d'incarner la norme et le droit. Cette dimension subversive est contrebalancée par la réparation de l'erreur initiale : la norme prouve ainsi qu'elle est juste et se trouve finalement confortée. Il conviendra de s'interroger sur le décalage entre l'hymne à l'ordre et sa remise en question permise par la représentation mélodramatique.

L'évolution du statut des personnages au cours de l'intrigue conduit à prendre en considération leur marge de manœuvre à l'intérieur de l'échelle sociale, en particulier dans le cas où la « **déchéance** » de la victime est suivie de sa réhabilitation. Là encore, la trajectoire de la victime peut contribuer à mettre au jour les hypocrisies de la norme sociale. Ainsi, dans *Aventurera* Elena tombe sous la coupe de Rosaura, patronne de maison close à Ciudad Juárez<sup>227</sup>. Or, cette dernière est en même temps une notable et une « **bonne** » mère de famille dans la ville de Guadalajara. C'est précisément du fait qu'elle a connu la prostitution qu'Elena parvient à démasquer Rosaura et son double jeu.

Finalement, on peut s'interroger sur le sens du dénouement des films, mais la caractéristique la plus importante porte sur leur charge morale. Le fait de savoir s'il s'agit ou non d'un « **happy end** » est peu pertinent, même si certains analystes en ont fait – sans doute un peu rapidement – un critère de reconnaissance du mélodrame. Ainsi, Michel Lebrun avait considéré la structure du mélodrame cinématographique comme « **circulaire** » :

***Le 'voyage mélodramatique' s'effectue tel un parcours de jeu de l'oie. De la case départ à la case arrivée (qui est la même) le parcours est parsemé de nombreux obstacles, qui sont autant de figures imposées. L'enfer, s'il est souvent frôlé, n'est que rarement occupé, à la différence du purgatoire, qui refuse du monde***<sup>228</sup>.

Il semble peu approprié de qualifier la progression du mélodrame de « **circulaire** », car nous pensons au contraire qu'une progression qualitative s'opère entre la situation initiale

<sup>227</sup> Nous aurons l'occasion de revenir sur la configuration de l'espace dans ces films, mais il convient de souligner que cette ville se situe à la frontière des États-Unis, ce qui suggère que les activités qui s'y déroulent se trouvent aux confins de l'espace social mexicain.

<sup>228</sup> Michel Lebrun, « les 'figures imposées' du mélo », *Les Cahiers de la cinémathèque, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse, n°28, juillet 1979, p. 92.*

et la situation finale. Si elles se ressemblent largement, elles ne sont pas pour autant superposables puisque la réintégration de la victime, dans les cas où elle a lieu, ne peut se produire qu'à partir du moment où le corps social a reconnu l'injustice qu'il avait commise envers elle. Et cette prétendue circularité n'existe pas non plus dans le cas où la victime est amenée à disparaître car son histoire permet de mettre en évidence les injustices de la société que deux témoins essentiels pourront relayer : l'adjuvant et le spectateur.

## Chapitre 4. Lecture musicale du mélodrame

Les premières remarques formulées quant à la désignation du genre « *mélodrame* » font apparaître la musique comme une composante essentielle de sa désignation générique. Si cette dimension a progressivement disparu dans le champ théâtral pour laisser la place à d'autres éléments, le cinéma renoue avec cette tradition. D'une façon générale, le cinéma met en place un rapport particulier entre l'expressivité liée aux images, et celle issue de l'accompagnement musical, dès l'époque muette. Dans le cas particulier du mélodrame, il convient d'observer la part occupée par la musique dans l'économie dramatique des films, mais aussi dans la configuration d'un univers esthétique particulier. C'est pourquoi nous avons choisi de clore notre première partie abordant le cadre théorique général du mélodrame par un chapitre consacré à sa musique, car cela permet de le situer à la croisée des chemins entre théâtre et cinéma.

Toutefois, la prise en compte de l'élément musical des films ne vaut pas seulement dans une perspective générale, mais aussi dans le contexte particulier des films étudiés. Les historiens du cinéma mexicain soulignent son importance dans l'émergence des genres cinématographiques dominants au Mexique, dont le mélodrame fait partie. Juan Arturo Brennan écrit, à propos de *Santa* et *Allà en el rancho grande* :

***Es justamente de estas dos significativas cintas de esos años que surgen dos importantes vertientes del cine mexicano, reflejadas claramente en los respectivos estilos musicales de los que se sirvieron: el melodrama campirano ranchero, y el melodrama urbano de arrabal, cada uno con una dinámica musical inconfundible, repetida hasta el cansancio a lo largo de cientos de películas***<sup>229</sup> .

L'extrait cité fait apparaître le rôle joué par la musique dans l'identification générique des films au Mexique. Or, si la forme musicale associée à la *comedia ranchera* est d'origine mexicaine, les musiques et chansons associée au mélodrame de cabaret tirent leur origine de Cuba. Cette différence est lourde de conséquences : elle n'affecte pas seulement l'enveloppe sonore des films mais, par un phénomène qu'il conviendra d'analyser, l'ensemble de leur contenu, et même de leur structure, par la création de personnages nouveaux dans la tradition mélodramatique mexicaine.

Il s'agit de revenir ici sur l'apport des sonorités cubaines dans le patrimoine musical

---

<sup>229</sup> Juan Arturo Brennan, « *La música cinematográfica en México* », *Cinémas d'Amérique latine*, 2000, n°8 consacré aux rapports entre cinéma et musique, p. 21.



et cinématographique mexicain. Cela permettra, au début de notre deuxième partie, de mettre en place un corpus de films particuliers, où se donne à voir et à entendre le lien entre le Mexique et Cuba. Nous pourrions ainsi nous interroger sur les éventuelles variations que cette situation apporte au cadre générique du mélodrame mexicain.

## I. Une tradition réactualisée

### I A. Étymologie musicale et évolutions structurelles

Les études consacrées au mélodrame le rappellent, le genre est au départ intimement lié à la musique. Marc Regaldo retrace en ce sens les origines du mot :

***Le terme s'appliquait en principe à une pièce du genre tragique, non point chantée comme l'opéra mais pourvue seulement d'un accompagnement musical destiné à marquer les temps forts, à souligner les caractères et les passions. [...] Le passage du sens ancien au sens moderne ne s'effectua cependant que progressivement et d'abord par le biais de l'adjectif « mélo », souvent écrit avec un trait d'union pour mieux en dégager la valeur étymologique***<sup>230</sup> .

Jean-Marie Thomasseau met également l'accent sur le lien entre mélodrame et musique, et fait le point sur cette question dans son ouvrage de synthèse consacré au mélodrame, dans une partie intitulée « *La musique et les ballets* » :

***Proche au départ de la technique de la scène lyrique : 'Un mélodrame, écrivait Pixérécourt, n'est autre qu'un drame lyrique dont la musique est exécutée à l'orchestre au lieu d'être chantée', le mélodrame utilise, surtout dans les premiers temps, toutes les ressources de l'accompagnement musical. [...] Le ballet, autre convention du mélodrame, entrait aussi dans cette combinatoire mime-langage-musique-tableau qui constitue l'originalité du mélodrame***<sup>231</sup> .

La désignation même du mélodrame suggère une relation particulièrement étroite à l'élément musical dès ses origines. Le mélodrame cinématographique étudié est en ce sens fidèle aux principes fondateurs du genre. Toutefois, progressivement, le mélodrame perd sa dimension musicale. Cette évolution peut être rapprochée de celle d'un autre genre théâtral populaire, le vaudeville. L'analyse proposée par Henry Gidel des transformations du vaudeville montre à quel point les processus de modification des deux genres sont similaires : ils perdent un élément inscrit dans leur dénomination même, sans que cela implique d'inventer une nouvelle terminologie. Le vaudeville a lui aussi une origine intrinsèquement musicale<sup>232</sup> . Après avoir rappelé au début de son ouvrage l'étymologie du mot, faisant clairement référence aux chansons populaires qui le

<sup>230</sup> Marc Regaldo, « *Mélodrame et révolution française* », *Europe*, n°703-704, p. 12-13.

<sup>231</sup> Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame*, p. 114-115.

<sup>232</sup> Les chansons participant de la définition du genre le rangent plus du côté de la comédie et de la satire que du drame, comme le montrent les différentes catégories de chants définies par Charles Mazolier : « On distingue habituellement trois manifestations de la musique vocale : les parodies d'opéra, les airs originaux et les airs populaires ou vaudevilles. », « L'apparition du vaudeville : le théâtre italien de Gherardi », *Europe*, Paris, n°786, p. 7.

composent, Gidel dessine les infléchissements du sens même du mot « **vaudeville** », qui ressemblent singulièrement à ceux du « **mélodrame** » :

***On a vu que, vers la fin du second Empire, le vaudeville avait perdu ses couplets. Or, n'étaient-ce pas précisément les couplets qui lui avaient procuré non seulement sa dénomination mais aussi l'essentiel de sa personnalité ? Qu'était-ce alors qu'un vaudeville sans chansons ? En quoi se distinguait-il d'une quelconque comédie légère ? [...] La plupart des critiques [...] persistèrent à appeler vaudeville toute pièce gaie qui, sans prétention littéraire, psychologique ou philosophique, reposait sur le comique de situation. Bref, prenant acte de la disparition des couplets, ils estimèrent – et l'avenir leur donna raison – que le genre survivrait à cette amputation, considérée finalement comme un simple accident de parcours***<sup>233</sup> .

Il suffit de remplacer « **vaudeville** » par « **mélodrame** » et la référence à la « **gaieté** » par le « **pathétique** » pour adapter très facilement cette analyse à la situation du mélodrame. Le genre, en perdant sa dimension musicale tout en conservant sa désignation générique a connu une sorte d'élargissement et de généralisation<sup>234</sup> . Une fois écartée la nécessité de l'élément musical, le terme de mélodrame peut renvoyer d'une manière générale et de plus en plus floue à de très nombreuses œuvres, pourvu qu'elles soient fondées sur le sentiment et les effets pathétiques. La perte de la spécificité musicale du mélodrame conduit à en faire une désignation générique fort générale, de plus en plus élargie au fur et à mesure qu'elle est connotée négativement. Le cinéma étudié constitue ainsi un retour à la lettre<sup>235</sup> du genre, puisque la musique y est mise en œuvre de façon abondante, et participe fortement de l'esthétique de ce cinéma.

Le rôle joué par la musique dans le passage d'une acception à l'autre reste déterminant : s'il semble aisé d'associer à des termes comme « **vaudeville** » ou « **mélodrame** » des indications sur la tonalité et même la thématique des œuvres qu'ils regroupent, c'est en partie grâce à la musique qui a elle-même contribué à leur conférer une atmosphère particulière. Jean-Marie Thomasseau souligne à quel point mélodrame et vaudeville ont connu des processus similaires sur ce plan. Il montre en effet comment des éléments d'ordre esthétique comme la musique ou encore le ballet ont rapidement été associés à d'autres, renvoyant davantage à la caractérisation dramatique des œuvres :

***Le ballet participe au jeu d'alternance où s'opposent la tension et le relâchement***

<sup>233</sup> Henry Gidel, *Le vaudeville, Paris, P. U. F., 1986, p. 72-73.*

<sup>234</sup> Pourtant, il convient d'établir une différence fondamentale entre la postérité critique du vaudeville et celle du mélodrame. Dans l'introduction de son ouvrage, Gidel précise en effet : « Aussi curieux que cela puisse paraître, le présent ouvrage constitue la première étude qui, en France, ait jamais été consacrée au vaudeville [...] moins heureux en cela que le mélodrame, genre pourtant décrié s'il en fut, mais qui n'en a pas moins suscité un grand nombre d'articles et d'ouvrages » (Henry Gidel, *Ibid.*, p. 3). La date de parution des deux dossiers d'*Europe*, (1987 pour le mélodrame et 1994 pour le vaudeville) confirme ce point de vue. Peut-être peut-on y voir un lointain écho de la suprématie de la tragédie sur la comédie, même lorsqu'il s'agit de formes « dégradées » et populaires de ces deux catégories primitives, comme si le mélodrame, « drame » après tout, avait de ce simple fait la possibilité d'être mieux réévalué que le vaudeville, qui s'apparente davantage à la farce.

<sup>235</sup> « à la lettre », c'est-à-dire « a la letra » en espagnol, le terme servant également à désigner les paroles de chansons...

**du pathétique [...]. Les mêmes fonctions dramatiques étaient attribuées aux romances et aux chansons. Certains mélodrames avaient en effet tendance à se terminer comme les vaudevilles par un couplet final [...]. Le ballet à certains moments fut négligé comme dans les mélodrames romantiques, ou dans certains mélodrames réalistes et policiers dans lesquels il fut remplacé par des scènes ou des tableaux de genre**<sup>236</sup> .

Certains éléments sont remplacés par d'autres sans que la caractérisation générique des œuvres s'en ressente : avec ou sans ballet, avec ou sans musique, la désignation « **mélodrame** » se maintient, exactement de la même manière que pour le vaudeville. C'est pourquoi l'on peut dire que le mélodrame étudié dans le cadre cinématographique peut être considéré comme la réactualisation d'une tradition dramatique plus ou moins tombée en désuétude du fait de l'évolution sémantique du mot « **mélodrame** ». En effet, si les œuvres analysées possèdent les caractéristiques stylistiques et thématiques rapidement acquises par le mélodrame théâtral, l'élément musical, qui avait finalement disparu chez ce dernier, est remis au premier plan au cinéma, selon des stratégies sur lesquelles il convient de s'interroger.

## **I B. Musique et genres au cinéma**

Avant d'entrer directement dans une analyse du recours à la musique dans le mélodrame cinématographique, il convient de rappeler que ce procédé n'est pas propre à ce genre en particulier, mais inhérent à l'ensemble du cinéma. Dès la période muette, la présence de la musique lors des projections de cinématographe est devenue familière aux spectateurs. Mario Litwin rappelle que l'apparition de la musique dans les salles de cinéma avait au départ une fonction essentiellement pratique, qui est ensuite devenue progressivement dramatique et esthétique<sup>237</sup> :

**C'est au cours de ce type de séances que, très rapidement, les musiciens accompagnateurs découvrirent que la musique pouvait souligner les effets dramatiques du film et commencèrent à introduire dans leurs improvisations des comportements musicaux empruntés à l'opéra**<sup>238</sup> .

À partir du moment où les potentialités dramatiques de la musique sont mises au jour dans le cadre du spectacle cinématographique, tout comme elles l'avaient été dans d'autres types de représentations dramatiques auparavant – Litwin fait référence à l'opéra, mais on pourrait tout aussi bien ici évoquer le cas du mélodrame –, l'industrie cinématographique naissante s'empare de ce procédé pour en fixer les formes et les modalités. C'est ce que montre Jean-Louis Leutrat dans un article consacré à la musique des westerns à l'époque muette. Selon lui, de façon très précoce, un code musical a été

<sup>236</sup> Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame*, p. 115-116.

<sup>237</sup> Il rappelle en premier lieu les conditions pratiques ayant imposées la musique au cours des premières projections de cinématographe : « Dans les premières projections de cinéma, la musique était utilisée non pas pour participer au déroulement dramatique mais pour couvrir le bruit du projecteur et pour diminuer l'inconfort de certains spectateurs qui pouvaient se sentir mal à l'aise dans une salle obscure. », *Le Film et sa musique*, Paris, Romillat, 1992, p. 13.

<sup>238</sup> *Ibid.*

créé, associant des types de musique particuliers à des genres dramatiques spécifiques<sup>239</sup>. Ce processus, associant des tonalités musicales particulières à certaines séquences de films, contribue à l'émergence de la notion de genre. Cela montre l'importance du rôle de la musique dans l'élaboration des définitions génériques au cinéma, puisqu'elle occupe une place non négligeable dans le dispositif cinématographique et dans la mise en place de son esthétique spécifique.

L'utilisation de la musique est en quelque sorte rationalisée, à travers le recours à des thèmes musicaux adaptés au type de film projeté en fonction de son contenu, comme le montrent les différentes catégories de musique citées par Leutrat. La présence de la musique au cours des projections renoue avec la pratique mélodramatique traditionnelle, où le surgissement de la musique se produisait à des moments clés de la représentation, en particulier pour en souligner des effets pathétiques.

Cette pratique, instaurée et généralisée à l'époque du cinéma muet, ne disparaît pas avec l'avènement du cinéma parlant, bien au contraire : elle s'affirme davantage encore, la musique faisant partie intégrante de la caractérisation générique des films. Selon George Burt, la musique au cinéma ne doit pas être considérée pour elle-même, mais en fonction de la façon dont elle interagit avec le film, contribuant à en affirmer la « **caractérisation** » générique : la musique ne « **montre** » rien – ce rôle étant dévolu aux images – mais elle imprime sa marque à la sensibilité du spectateur<sup>240</sup>.

La tendance à recourir à des musiques standardisées vaut en particulier pour les petites et moyennes productions n'ayant pas les moyens de s'offrir la magnificence des ensembles orchestraux des grands studios, comme l'explique Alain Lacombe :

***Ces petits studios exploitaient surtout la filière des genres, il suffisait à un compositeur de se constituer un véritable catalogue de figures musicales classées selon le type de film à illustrer : western, horreur, aventures, etc. À des scénarios interchangeables, correspondaient des musiques non moins interchangeables. Ce sont ces artisans de Hollywood qui ont le plus fait pour la constitution d'un son spécifique, image de marque de la Nouvelle Babylone***<sup>241</sup>.

L'image du « **catalogue** » de musiques qui s'était imposé à l'époque du cinéma muet

---

<sup>239</sup> « Dès 1909 la Compagnie Edison avait commencé de publier des *Suggestions for music* [...]. La musique est répertoriée selon les 'atmosphères' : amour, haine, passion, comédie, poursuite, sinistre, furioso, étrange, agitato, tristesse, bonheur, mystère, etc. Ces atmosphères sont liées à un sentiment, à une émotion fondamentale ou à une couleur locale : chinoise, indienne, etc., parfois à des genres : dessin animé, western, etc. », « Musiques des westerns à l'époque du muet », *Vibrations, musiques, médias, société*, Toulouse, Privat, janvier 1987, n°4 consacré aux musiques des films, p. 67.

<sup>240</sup> « Si la musique est incapable de décrire quoi que ce soit, elle permet des associations, en particulier lorsqu'elle est combinée avec des images. La musique fait appel à nos émotions. Elle peut nous dire quelque chose sur quelqu'un, et elle peut certainement alimenter notre sentiment sur l'ambiance ou l'atmosphère d'une situation donnée. Ces considérations, à la base de l'étude de la musique de film, conduisent assez naturellement à la question de la caractérisation. », *The Art of film music*, Boston, Northeastern university press, 1994, p. 16. La traduction est de nous.

<sup>241</sup> *Alain Lacombe, Hollywood Rhapsody, l'âge d'or de la musique de film à Hollywood, Paris, Jobert / Transatlantiques, 1983, p. 41.*

perdure, et cette analyse montre bien comment la musique est devenue un élément particulièrement codifié, à l'image des genres eux-mêmes dont elle finit par faire partie intégrante. L'allusion au rôle joué par les « *petits studios* » dans ce processus souligne l'aspect artisanal de cette activité, et peut aussi suggérer un certain manque de créativité, lié en particulier selon Lacombe à leur faible marge de manœuvre sur le plan financier. La pratique de la musique de cinéma et celle des genres eux-mêmes sont similaires, puisque le même processus imitatif est à l'œuvre dans l'émergence du mélodrame cinématographique au Mexique.

Le recours à la musique dans le cinéma parlant s'inspire d'autres formes de spectacle dramatique, comme le souligne Michel Chion, qui a longuement étudié les rapports entre musique et cinéma. Selon lui, il ne faut pas négliger l'apport des feuilletons radiophoniques, élément déterminant dans la formation du mélodrame cinématographique mexicain. Il écrit:

***Les drames radiophoniques, ponctués par une musique dramatique souvent spécialement écrite ou arrangée [...], reprennent la tradition du mélodrame et proposent une formule différente du cinéma muet : non plus un continuum musical, mais une alternance parole (une parole par haut parleur, effectivement entendue, et non sous-entendue à partir des titres et des images) et musique***<sup>242</sup> .

Michel Chion met en parallèle cette forme de recours à la musique et celle pratiquée dans le mélodrame. Si l'on ajoute que, dans les feuilletons radiophoniques latino-américains, ce genre se taillait la part du lion, il est possible de conclure que le mélodrame au cinéma est bien l'héritier direct du mélodrame traditionnel dont il reprend les principales caractéristiques, parmi lesquelles se trouve le recours à la musique.

La musique associée au mélodrame est fortement caractérisée, et finit même par constituer un genre de musique de cinéma à part, si l'on en croit les analyses de Jean-Rémy Julien, qui a dégagé une spécificité de la « *musique mélodramatique* » en dessinant une typologie des musiques de film. Il dégage deux grands types de fonctions de la musique au cinéma : les « *fonctions illustratives* » d'une part, et les « *fonctions implicatives* » d'autre part, qu'il différencie de la façon suivante : « *Si ces différentes fonctions [illustratives] naissent du contenu et du déroulement iconiques, en revanche, les fonctions [implicatives] résultent avant tout d'une connivence de sensibilité et de réaction entre le premier spectateur du film, le compositeur, et les autres, à venir, dans la salle*<sup>243</sup> . » Or, à l'intérieur des « *fonctions implicatives* » engageant une participation émotionnelle du spectateur dans le film, il distingue la « *fonction mélodramatique* », définie de la façon suivante :

***En correspondance étroite avec la catégorie des 'situations psychologiques faibles ou fortes' exploitées dans le cinéma commercial, la fonction mélodramatique de la musique de film renforce subliminalement les manifestations de l'amour, de la haine, et la joie, de la peur, de l'attente***<sup>244</sup> ...

<sup>242</sup> Michel Chion, *La Musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, p. 60.

<sup>243</sup> Jean-Rémy Julien, « Défense et illustration des fonctions de la musique de film », *Vibrations*, p 34.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 37.

La « **fonction mélodramatique** » de la musique semble pouvoir s'insérer dans différents genres cinématographiques, sans que l'on puisse pour autant les considérer comme des « **mélodrames** ». Cela rejoint les remarques faites à propos de l'évolution du sens de ce terme : avec le temps, il perd ses implications génériques spécifiques pour ne plus désigner que des œuvres au contenu vaguement défini mais caractérisées par l'outrance des sentiments mis en scène, et que la critique a promptement vouées aux gémonies. Cette dérive sémantique permet de considérer comme « **mélodramatiques** » des situations ou des musiques qui n'ont plus en commun avec le sens originel du terme que des caractéristiques simples et finalement superficielles. C'est donc pourquoi nous allons à présent nous pencher plus en détail sur les spécificités de la musique mise en œuvre dans le mélodrame mexicain, pour tenter d'en dégager des traits définitionnels précis.

### I C. Part musicale du mélodrame mexicain

Avant d'amorcer l'étude de l'utilisation de la musique dans le mélodrame mexicain, il convient de préciser le type de musique dont il s'agit. Michel Chion distingue deux types d'accompagnement musical dans les films<sup>245</sup> : la « **musique d'écran** », et la « **musique de fosse** ». Il définit la première comme « **la musique clairement entendue comme émanant d'une source présente ou suggérée dans l'action** », tandis que la deuxième est « **celle que le spectateur réfère par élimination à une fosse d'orchestre imaginaire ou à un musicien de fosse qui souvent accompagne ou commente l'action et les dialogues, sans en faire partie.** » Ces deux types de musique interviennent dans les films, mais les modalités et stratégies selon lesquelles chacune d'entre elles se manifeste divergent.

Dans le premier cas, la musique sert à illustrer ou renforcer l'atmosphère se dégageant des images projetées sur l'écran. C'est ce que Michel Chion désigne comme « **effet emphatique** », c'est-à-dire :

***L'effet par lequel la musique adhère ou semble directement adhérer au sentiment dégagé par la scène, et en particulier au sentiment supposé être ressenti par certains personnages : deuil, saisissement, émotion, allégresse, amertume, joie, etc. C'est l'exemple que l'on appelle couramment 'redondant'. Dans bien des cas, [...] cet effet de redondance fonctionne selon le principe de la valeur ajoutée [...]. Ainsi, les images et la musique exacerbent réciproquement leur expression***<sup>246</sup>.

Cette musique, outre son action sur le spectateur par le renforcement de l'atmosphère ou des sentiments particuliers suggérés par les images, sert également de marqueur générique. Ce dernier élément amène à considérer l'importance des stratégies commerciales présidant au choix et à la mise en œuvre de la musique dans les films. En effet, Alain Lacombe et Claude Rocle montrent comment la musique de film répond à des caractéristiques génériques assez strictes, devant varier le moins possible pour ne pas choquer le spectateur dans ses habitudes. Or, cette tendance à respecter une certaine forme de tradition, sans chercher à explorer des pistes esthétiques ou dramatiques

---

<sup>245</sup> Michel Chion, *op. cit.*, p. 189.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 228-229.

innovantes, apparaît comme un des traits définitionnels du mélodrame<sup>247</sup>. La mise en œuvre de la musique « *de fosse* » dans les films n'échappe pas à cette règle ainsi exposée par Lacombe et Rocle dans le contexte nord-américain :

***La liberté du compositeur hollywoodien réside dans une saturation de la norme. Il n'est pas possible d'envisager une partition qui aille à l'encontre des canons musicaux à la mode. Sa possibilité d'intervention consiste au contraire à renforcer la rigueur du déterminisme thématique. C'est cette caractéristique qui permettra d'obtenir des partitions dont on se demande si, à force de saturation, elles ne sont pas des enluminures parodiques***<sup>248</sup>.

La norme générique agit sur les compositeurs comme un carcan dont il est impossible de sortir pour des raisons commerciales. Toutefois, la fin de cette citation pointe vers une dimension particulière de la musique : sa tendance à se transformer en une caricature d'elle-même à force de porter à l'écran des éléments si typiques qu'ils finissent par n'être plus qu'une sorte d'exercice de style. Des exemples pris dans les films de notre corpus permettront de montrer à quelles lois invariantes est soumis le surgissement de la musique « *de fosse* ».

Le deuxième type de musique auquel fait référence Michel Chion possède, dans le cadre des mélodrames étudiés, une importance peut-être plus grande encore que celle de la musique d'accompagnement. La « *musique d'écran* » est en effet un élément fondamental dans l'économie des films, et Irene Kahn Atkins suggère qu'elle est consubstantielle à l'esthétique de certains genres, particulièrement propices à sa mise en œuvre : elle évoque en ce sens les films dont une partie au moins de l'action se déroule dans des boîtes de nuit (film noir), dans des bars où se produisent des orchestres (comédie romantique), ou encore dans des familles de musiciens (*woman's film*)<sup>249</sup>. La musique d'écran surgit dans les films étudiés dans des conditions particulières, notamment dans des cabarets qui favorisent le plus largement sa mise en œuvre. Elle fait en ce sens pleinement partie de la désignation générique des films.

*Santa* inaugure le mélodrame mexicain de l'ère parlante. Or, outre ses qualités dramatiques, le film possède également sur le plan musical des caractéristiques donnant au genre sa marque de fabrique. L'émergence du mélodrame mexicain est influencée par des productions cinématographiques étrangères, mais il ne faut pas pour autant sous-estimer la capacité de l'Amérique latine à adapter à son contexte particulier les recettes mises en œuvre dans les cinémas étrangers, en particulier européen et nord-américain. C'est ce que souligne Paulo Antonio Paranaguá :

***Producto de un intercambio triangular, el melodrama latinoamericano muestra lo enredado y compleja que resulta la madeja del mimetismo y la originalidad. México y Argentina no se limitan a copiar ciertos géneros, sino que los 'nacionalizan' por así decirlo, los adaptan e integran a otros ingredientes, respetando los códigos narrativos. La música es un factor de aclimatación,***

<sup>247</sup> Voir la comparaison entre *Madre Querida* et *Los Olvidados*, 1. 3. 2.

<sup>248</sup> Alain Lacombe et Claude Rocle, *La Musique du film, Paris, Van de Velde, 1979, p. 37.*

<sup>249</sup> Irene Kahn Atkins, *Source music in motion pictures*, East Brunswick, Associated University Press, 1983, p. 43.

***incluso de transculturación: implica una absorción de la cultura de la canción popular. El tango, con sus orígenes prostibularios, y el bolero, vinculado al cabaret, favorecen cierta ambigüedad moral, a diferencia del melodrama hollywoodense, empapado de puritanismo WASP***<sup>250</sup>.

Cas particulier de la musique, la chanson occupe une place de choix dans les films et contribue à mettre au premier plan des éléments culturels proprement mexicains, et surtout cubains. En ce qui concerne *Santa*, on peut dégager quelques caractéristiques de ce film qui marquent de leur empreinte l'ensemble de la production mélodramatique. Le film a eu un succès certain pour l'époque, et la musique a sans doute contribué à sa popularité, comme le souligne Emilio García Riera :

***La música de Lara jugó un papel importante en la Santa de 1931; se hizo popular la canción tema por él compuesta; quizá doblado, la interpretó, en el papel de Hipólito, Carlos Orellana [DF 1901-1960], actor de formación teatral. Además, un fox y un danzón, también de Lara, amenizaron junto con algo de folclor andaluz la parte central de la película, la menos dramática, y anunciaron la proclividad en el cine mexicano de emplear música para dar atractivo a sus productos y rellenar los baches de la trama***<sup>251</sup>.

Le ton de García Riera participe de la condamnation du mélodrame par la critique qui fera l'objet d'une analyse particulière dans notre troisième partie, mais il convient néanmoins de remarquer qu'il souligne le caractère précurseur de *Santa* dans sa façon de mettre en œuvre les passages musicaux, selon une stratégie à la fois esthétique et commerciale. Cette tendance ne fait que s'affirmer au cours de la période envisagée, en particulier à travers l'essor de films mettant en scène les milieux du cabaret et leurs danseuses de rumba qui multiplient les numéros musicaux associant chanson et chorégraphie. Nous touchons ainsi au point essentiel des échanges entre Cuba et le Mexique, beaucoup moins anecdotique qu'il n'y paraît au premier abord. En effet, cette « **musique d'écran** » dont l'importance ne cesse de croître au cours de la période, est d'origine cubaine bien plus que mexicaine, tout comme nombre de ses interprètes.

## II. Les fonctions de la musique

---

### II A. Fonctions dramatiques

L'intervention de la musique dans les films a, dans son rapport avec la progression dramatique de l'intrigue, deux modes de fonctionnement distincts : d'une part, on peut prendre en compte les effets découlant de la musique elle-même, en particulier dans le cas de ce que Michel Chion désigne comme la musique « **de fosse** ». D'autre part, il convient de ne pas négliger, dans le cadre de la musique « **d'écran** » cette fois, le lien établi par le spectateur entre l'intrigue du film et les paroles des chansons.

Considérons d'abord la musique « **de fosse** », qui accompagne le film en s'imposant

<sup>250</sup> Paulo Antonio Paranaguá, « Por una historia comparada del cine latinoamericano », *Horizontes del segundo siglo*, p. 71.

<sup>251</sup> Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, p. 79.



au spectateur dès les premières minutes de la projection de façon programmatique, puisque ce type de musique joue un rôle très important dans l'identification générique du spectacle cinématographique. Le mélodrame recourt abondamment à la musique « **redondante** », visant à renforcer le contenu des images, davantage qu'à le commenter, ce qui est plus souvent le cas dans les séquences où intervient la « **musique d'écran** ».

La musique d'accompagnement renoue avec la tradition du mélodrame, où elle intervenait en particulier pour renforcer les passages les plus pathétiques. Dans le cas du mélodrame cinématographique, cette fonction est particulièrement exploitée, et les films offrent de multiples exemples de scènes où des passages musicaux redoublent l'intensité émotionnelle des images, notamment par de longues phrases musicales jouées par des instruments à cordes sur le mode mineur, celui qui est le plus empreint de mélancolie.

Toutefois, il serait réducteur de ne prendre ici en considération que cet aspect et cette tonalité de la musique. Ainsi, à côté des passages musicaux empreints de tristesse ou de pathétique, la musique participe dans de nombreux passages à des effets de suspense, prenant par surprise le spectateur ou soulignant l'effroi des personnages dans certaines situations. Autrement dit, affirmer le caractère « **redondant** » de ce type de musique est abusif, car il apparaît qu'elle contribue à la progression dramatique du film, comme l'indique Kathryn Kalinak :

***La narration n'est pas construite seulement pas des moyens visuels. Je veux dire par là que la musique fonctionne en tant que partie du processus transmettant les informations narratives au spectateur, qu'elle fonctionne comme un agent narratif [...]. Ainsi, quand on entend des trémolos, la musique n'est pas en train de renforcer le suspense, elle participe au processus qui le crée***<sup>252</sup>.

On trouve dans *Aventurera* de bons exemples de cette forme de musique. Dès les premières minutes du film, lorsque l'héroïne découvre la relation adultère que sa mère entretient avec Ramón : la jeune fille rentre tranquillement chez elle, et la musique ne laisse alors rien présager de particulier, finissant même par disparaître complètement quand Elena pénètre dans la maison. Lorsqu'elle ouvre la porte et découvre sa mère et Ramón enlacés, la musique se fait subitement forte, et quelques accords aigus d'instruments à vent martèlent sa surprise. Un procédé visuel vient redoubler l'effet recherché par la musique : le gros plan sur le visage stupéfait et effrayé de la jeune fille qui insiste sur ses yeux écarquillés, et alterne avec un plan général puis un plan américain du couple. Elena avait monté l'escalier menant aux chambres en sautillant, attitude traduisant la joie insouciante de sa jeunesse depuis le début du film, et elle le redescend d'un pas lent montrant son abattement avant de sortir en courant de la demeure familiale. À ce moment, les notes jouées lors de la séquence précédente sont reprises sur un mode plus grave et plus lent par des instruments à cordes, suggérant la résonance de l'événement dans la conscience d'Elena. La même musique sera reprise quelques minutes plus tard, lors du suicide du père que sa femme a quitté définitivement : la continuité entre les deux événements est ainsi soulignée par la présence répétée de la musique. Celle-ci ne sert par seulement à renforcer les effets de surprise : elle dessine également une continuité entre différents épisodes de la narration.

<sup>252</sup> Kathryn Kalinak, *Settling the score. Music and the classical Hollywood film*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1992, p. 30-31. La traduction est de nous.

Le ressort musical est d'autant plus important qu'il joue sur le degré de connaissance du spectateur par rapport au système des personnages, en particulier dans les films où l'un d'entre eux est porteur d'un secret. Au moment où il est révélé, le spectateur est d'autant plus à même d'en mesurer la portée qu'il est en général au courant depuis bien longtemps. L'intensité de l'accompagnement musical dans ce type de scène renforce l'implication du spectateur dans l'intrigue mélodramatique. Dans *Aventurera*, cette situation se produit peu de temps après que le spectateur a assisté à la scène de reconnaissance mutuelle entre Rosaura et Elena<sup>253</sup>. Au moment où cette dernière choisit de rester à l'hôtel, la famille s'interroge sur les commentaires que va faire à ce propos la société bien pensante de Guadalajara, et Elena déclare qu'il vaut mieux que tout le monde sache avec qui Mario envisage de se marier. Nous assistons au dialogue suivant :

**Elena : *Todo el mundo debe saber de antemano con quien vas a casarte... empezando con tu propia mamá. Mario : Ya le he contado toda la verdad. Ella sabe quien eres. Elena : ¿De veras? Yo también sé quien es ella. [Pause] La viuda de Cervera. La más respetable, y una madre ejemplar. Para mí será un gran honor poderla llamar también mamá. Rosaura : Con permiso... [Elle quitte la pièce]***

La sortie de Rosaura est d'autant plus précipitée que le malaise ressenti est vif. Elena marque une pause au milieu de sa phrase, ce qui laisse supposer à Rosaura qu'elle va révéler son propre secret à ses enfants. À ce moment, l'irruption de la musique accompagne un plan isolé du visage de Rosaura, alors que l'on voyait auparavant à l'écran l'ensemble des personnages de la scène : Elena, Rosaura et ses deux enfants. Rosaura se lève précipitamment, ce qui souligne sa surprise et sa crainte, trouvant facilement un écho chez le spectateur partageant son secret. La fin de la scène et le commentaire de Ricardo, attribuant son comportement à une indigestion, montrent qu'une fois encore les deux jeunes hommes sont restés à l'écart de l'enjeu dramatique de la scène<sup>254</sup>.

La musique d'accompagnement fonctionne le plus souvent sur un mode binaire, mettant en relief les contrastes dans la tonalité du film. Le mélodrame se caractérise par son goût pour les sentiments et les situations paroxystiques, et la musique est l'un des moyens privilégiés pour mettre en valeur l'alternance entre les moments de bonheur des personnages et les moments de détresse. La musique fonctionne comme un code permettant au spectateur d'identifier immédiatement l'atmosphère dans laquelle évoluent

<sup>253</sup> La musique fonctionne exactement comme dans le passage précédemment commenté : quelques accords surgissent brutalement, soulignant la stupeur des deux femmes montrée à travers un gros plan sur le visage de chacune d'elles. Ainsi, le spectateur partage leur surprise et peut s'interroger sur la façon dont cette situation va évoluer, en particulier par rapport aux deux fils de Rosaura qui ne perçoivent nullement ce qui se joue entre leur mère et la nouvelle venue.

<sup>254</sup> Ce procédé est mis en œuvre à de nombreuses reprises dans le film car, pour se venger des humiliations subies, Elena prend un malin plaisir à alarmer Rosaura par des allusions indirectes aux circonstances dans lesquelles elles se sont connues. Cette dernière redoute ainsi que ses fils ne découvrent le pot aux roses, et le spectateur avec elle attend ce moment, d'où l'intensité du suspense se dégageant de telles scènes, largement amplifié par la musique. La révélation ne manque pas de se produire, à grands renforts de musique et de gros plans sur les visages, vers la fin du film où Elena emmène Mario sur le lieu de « travail » de Rosaura.

les personnages, et elle lui permet d'anticiper sur des événements à venir : c'est le cas lorsqu'une musique suggérant l'angoisse se fait entendre alors que les images ne laissent rien entrevoir de particulièrement inquiétant.

La musique fait donc partie intégrante du récit mélodramatique, elle est l'un des signes du code générique et contribue à fournir des indices permettant au spectateur d'identifier la nature du film en rendant ses messages immédiatement compréhensibles pour le spectateur : elle donne à entendre ce que les images donnent à voir, dans une relation circulaire où les deux systèmes d'énonciation s'alimentent mutuellement, ne laissant aucune marge de manœuvre à une démarche interprétative originale du spectateur. C'est une des raisons pour lesquelles ce recours à la musique a été critiqué par Buñuel, qui dénonce la facilité de ce procédé :

***Personnellement je n'aime pas la musique dans les films, je trouve que c'est un élément lâche, une sorte de truquage, sauf dans certains cas naturellement [...]. Ah ! Le silence ! C'est cela qui est impressionnant ! Je n'ai rien découvert sur la musique mais instinctivement je la considère comme un élément parasite qui sert surtout à mettre en valeur des scènes qui n'ont par ailleurs aucun intérêt cinématographique***<sup>255</sup> .

Buñuel étant un point de référence intéressant dans sa façon de déjouer les codes du mélodrame, on peut considérer que cette appréciation sur la musique prouve ainsi qu'elle est bien, à la fois sur le plan quantitatif et qualitatif, un élément de reconnaissance du genre.

## II B. Fonctions esthétiques

Dans le mélodrame, l'irruption massive de la musique d'accompagnement contribue à éloigner les films du style réaliste, et Jean-Loup Bourget a bien montré, pour le mélodrame hollywoodien, que l'intervention de la musique est à l'origine d'un processus de déréalisation :

***Le mélodrame demeure parmi les genres qui échappent à plusieurs égards à l'esthétique du réalisme, et dont la stylisation plus poussée comporte normalement l'utilisation de la musique afin de renforcer l'ambiance émotionnelle du film et d'accentuer le caractère pathétique des événements dépeints***<sup>256</sup> .

La présence de la musique fait partie des formes de stylisation du genre, et on peut la considérer comme un authentique « effet » qui doit avoir une certaine influence sur le spectateur. Cette caractéristique du mode d'intervention de la musique dans les films permet d'établir un lien entre sa fonction dramatique et sa fonction esthétique. Le processus décrit par Bourget inscrit le mélodrame cinématographique dans la lignée esthétique de son antécédent théâtral, où les effets pathétiques sont particulièrement recherchés. Utiliser la musique pour « **renforcer l'ambiance émotionnelle** » des œuvres a non seulement des implications dramatiques, mais aussi esthétiques au sens

---

<sup>255</sup> André Bazin et Jacques Doniol-Valcroze, « Entretien avec Luis Buñuel », *Cahiers du cinéma*, Paris, n°36, juin 1954, p. 13-14.

<sup>256</sup> Jean-Loup Bourget, *Le Mélodrame hollywoodien*, Paris, Stock, 1985, p. 197.

large : s'agissant d'un genre dans lequel le sentiment est mis en avant, la musique est essentielle, sur un double plan. Elle inscrit le spectateur dans une expérience générique particulière, et elle met en même temps l'accent sur l'émotion éprouvée par les personnages à l'écran, comme le montre l'analyse des modalités d'intervention des chansons dans les films.

Ainsi, dans le mélodrame étudié, la dimension esthétique de la musique est fondamentale, au moins aussi importante que sa fonction dramatique précédemment abordée. En effet, on assiste au cours de la période envisagée à une montée en puissance des films situés dans les milieux liés au cabaret et à la prostitution, qui sont autant d'occasions pour les cinéastes de mettre en scène la femme en tant que spectacle. En signalant ce phénomène qui apparaît dans les années 1940, Emilio García Riera ne manque pas de préciser le rôle joué par la musique :

***El énfasis en lo pecaminoso tendió a desplazarse al melodrama; eso anunció lo que en el siguiente lustro sería la moda del cine cabaretero. Varias películas traficaron con prostíbulos o con cabarets (arrabaleros o tropicales) donde el pecado solía solicitar el acompañamiento de la música de Agustín Lara*<sup>257</sup>.**

Agustín Lara a marqué de son empreinte musicale de nombreux mélodrames de cette époque. L'essor d'un type de mélodrame particulier s'accompagne de celui de la musique qui lui est consubstantielle. L'allusion aux cabarets « **tropicaux** » pointe vers l'influence de Cuba sur ce cinéma : non seulement l'île a prêté à de nombreux films ses décors amènes, mais elle a également exporté vers le cinéma mexicain sa musique et ses chorégraphies, qui sont à leur tour devenues des éléments essentiels du mélodrame mexicain.

Deux formes musicales sont particulièrement mises à l'honneur : le boléro et la rumba. Dans le deuxième cas, un même terme sert à la fois à désigner une forme de musique et une forme de danse. Cette indistinction dans les termes montre à quel point ce genre musical est associé à la dimension spectaculaire qu'acquiert la mise en scène du corps dans les films. Une telle utilisation de la musique renvoie au lien que constitue la danse entre musique et cinéma, selon Michel Chion :

***Le mouvement, voilà donc le premier lien, le premier pont entre musique et cinéma. Le cinéma est mouvement, il s'apparente donc aux deux arts du mouvement existant avant lui, et d'ailleurs liés : la danse et la musique. Ou, si l'on veut, la danse est le point commun entre la musique et le cinéma*<sup>258</sup>.**

Le recours à la musique proposé par les films étudiés en fait les héritiers directs des formes originelles de l'utilisation de la musique au cinéma, intimement liée au mouvement, et donc à la danse. Le caractère même de la rumba semble appeler des attitudes corporelles paroxystiques, si l'on en croit les analyses d'Odette Casamayor :

***La rumba est une musique explosive, contagieuse, elle invite à danser, à bouger. Le secret de sa force réside dans son rythme, en complète synergie avec le rythme des personnes qui la dansent. L'une des fonctions de la rumba, c'est de***

---

<sup>257</sup> Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano.*, p. 134.

<sup>258</sup> Michel Chion, *op. cit.*, p. 32.

***promouvoir le rapprochement des gens et la valeur communicative de son rythme est fondamentale pour remplir cette fonction***<sup>259</sup> .

Particulièrement « *rythmée* », la rumba est une forme de musique et de danse participative : elle permet de mettre en scène à l'écran le corps d'une danseuse et appelle l'implication du spectateur.

Celui-ci est amené à réagir au rythmé endiablé de cette musique et de cette danse, et le cinéma ne s'est pas privé d'accentuer les effets qu'il pouvait tirer de tels morceaux chorégraphiés, quitte à en outrer certains traits comme le montre Odilio Urfé à propos d'un type particulier de rumba, la rumba guaguancó, qui a selon lui connu une certaine transformation en passant au théâtre, puis au cinéma : « ***le théâtre vernaculaire, le cabaret et le cinéma ont déformé l'image originale de cette danse en la présentant comme obscène et sensuelle***<sup>260</sup> . » La rumba est l'occasion de montrer des déhanchements relativement osés, dans une mise en scène complaisante de ce que la morale réprouve : la jouissance du corps, que le spectateur est convié à partager en assistant aux numéros chantés et dansés.

Parallèlement à l'exploitation de cette musique spectaculaire, le mélodrame se montre particulièrement friand d'un autre genre, le boléro. Dépourvu des qualités rythmiques caractéristiques de la rumba, il permet toutefois de montrer à l'écran des séquences où s'affiche toute la langueur de prostituées en proie à diverses difficultés et cas de conscience. De telles scènes ne donnent plus à voir le corps féminin dans une sensualité toute frénétique, mais permettent de s'appesantir sur la plastique des héroïnes<sup>261</sup> .

Les paroles des chansons servent à illustrer la situation du personnage, comme dans *Aventurera* :

***Vende caro tu amor, aventurera Da el precio del dolor a tu pasado Y aquel que de tus labios la miel quiera Que pague con brillantes tu pecado [bis] Ya que la infamia de tu cruel destino Marchitó tu admirable primavera Haz menos escabroso tu camino Vende caro tu amor, aventurera.***

Tout comme la musique « *de fosse* » alimente la narration et y participe directement, la «

<sup>259</sup> Odette Casamayor, « Les genres de la rumba », *Danses 'latines' et identité, d'une rive à l'autre...*, d'Elisabeth Dorier-Aprill, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 183.

<sup>260</sup> Odilio Urfé, « La musique et la danse à Cuba », p. 173-174.

<sup>261</sup> C'est notamment le cas dans *Aventurera*, où, lorsque la chanson qui a donné son titre au film est sur le point d'être interprétée par un chanteur dans le cabaret où travaille Elena, on peut se demander si les applaudissements qui l'accueillent ne sont pas en fait dirigés à la jeune prostituée, qui entre dans la salle au même moment que lui. D'ailleurs, la façon dont la scène est filmée donne clairement à voir qu'elle en est la protagoniste certes muette, mais bien présente physiquement. En effet, la caméra suit ses pas et met en valeur son costume : une robe à paillettes décolletée et largement fendue sur le côté, qui laisse complaisamment voir sa jambe. La légère contre-plongée donne un relief tout particulier à l'avantageuse morphologie de la jeune femme. Elle contraste fortement avec l'apparence de celle qui se situe au second plan, dont la robe est blanche et largement plus couvrante, tout comme celle du personnage féminin qui traverse le champ avant le premier déplacement d'Elena : une longue jupe à fleurs, dont la connotation est bien moins chargée d'érotisme que la robe de la prostituée et ses talons aiguille.

*musique d'écran* », largement représentée dans les films étudiés par des chansons interprétées dans les cabarets, contribue également à faire progresser l'intrigue. Elle possède un rôle fondamentalement « **dramatique** », car elle exprime la situation dans laquelle se trouve un personnage, et ses évolutions éventuelles, comme l'a justement souligné Silvia Oroz<sup>262</sup>.

Dans l'exemple cité, la souillure présente s'oppose à l'innocence d'un passé révolu, et les paroles sont en adéquation avec la musique pour dramatiser ce passage. La chanson intervient une deuxième fois dans le film, vers la fin. Cette fois, elle est chantée par un duo, matérialisant le couple qu'Elena vient de briser. Le pathétisme inhérent à la chanson se trouve renforcé, puisque son « **cruel destino** » se confirme : Elena n'a plus sa brillante robe du début mais un austère tailleur noir, et des larmes coulent sur ses joues filmées en très gros plan. Le contenu dramatique de la scène se donne donc à voir en même temps qu'à entendre.

## II C. Fonctions commerciales

La présence de morceaux musicaux prisés par le public doit garantir le succès commercial des films. Ce procédé n'est pas propre au mélodrame mais caractérise le cinéma en général, comme la rappelle Michel Chion : « **Bien évidemment, le succès du film de chanteurs, à la fin des années 1920 et au début des années 1930, coïncide avec une explosion discographique et radiophonique intense**<sup>263</sup>. » Dans le contexte latino-américain, le même phénomène se produit : « **Avec l'émergence de la culture de masse, les musiques et les danses latino-américaines acquièrent une importance primordiale. Le bolero, le tango et la ranchera deviennent dans tout le continent des passions urbaines, au même titre que le football**<sup>264</sup>. » Cuba, l'Argentine et le Mexique sont les trois pays dont l'influence en termes de musique est déterminante sur l'ensemble du continent, comme l'attestent les trois genres musicaux évoqués. Toutefois, si le Mexique a su diffuser à travers la chanson *ranchera* une forme musicale originale, les films étudiés ont sur ce plan une esthétique différente, puisqu'ils mettent en œuvre des genres musicaux originellement cubains et non mexicains.

La place particulière assignée à la musique dans le mélodrame mexicain n'est pas sans rappeler la façon dont le tango est utilisé dans le cinéma argentin. Dans les deux cas, l'ère parlante du cinéma est inaugurée par un film mettant en œuvre une forme de musique largement reprise ensuite dans l'industrie cinématographique nationale, qu'il s'agisse de *Santa* au Mexique inaugurant la tradition des films mettant en scène les boléros d'Agustín Lara, ou de *¡Tango!* dans le cinéma argentin, dont le titre est assez explicite sur le rapport que le film entretient avec la musique. Rappelons au passage que le cinéma parlant avait commencé aux États-Unis avec le film *Le Chanteur de Jazz*

<sup>262</sup> « Las letras de las canciones se utilizan como apoyo dramático de situaciones o para definir el carácter o evolución de un personaje. », *Melodrama, el cine de lágrimas en América latina*, p. 97.

<sup>263</sup> Michel Chion, *op. cit.*, p. 79.

<sup>264</sup> Carmen Bernard, « Danses populaires, danses latines : une esquisse historique », p. 28.

(1927), ce qui montre l'influence des formes musicales autochtones dans l'avènement de cette nouvelle forme de cinéma<sup>265</sup>.

En ce qui concerne le cinéma argentin et mexicain, on observe une grande similitude dans la façon dont évolue la présence musicale dans leurs productions. Ainsi, le même processus est à l'œuvre dans les deux cas, seules les formes musicales engagées diffèrent. Silvia Schwarzböck analyse en ces termes l'émergence du tango dans le cinéma argentin, à partir du premier film parlant et chantant :

***Desde ahora y durante las dos décadas siguientes (es decir, dentro del período de auge del cine de estudios, por un lado, y del tango en general, por el otro) los actores y actrices cantantes van a resignar progresivamente su segunda aptitud, en una progresión que va a estar dictada por el afianzamiento de los géneros dentro de la nueva estructura industrial. Esto es, el modelo de la cabalgata musical que impuso ¡Tango! en los inicios del sonoro va a ir debilitándose sin remedio, hasta que la música ciudadana quede integrada a la trama ya no bajo la forma de canciones que comentan la acción (ocupando el lugar de los carteles del cine mudo), sino por la pertenencia de los personajes al mundo del arrabal***<sup>266</sup>

Ces commentaires peuvent tout aussi bien s'appliquer au cinéma mexicain, qui, en particulier pendant la période classique, a massivement recours à des acteurs-chanteurs – et, dans le cas qui nous intéresse, à des actrices-chanteuses – dans des films où la part de la musique devient progressivement un des signes de l'appartenance générique, comme c'est le cas du mélodrame de cabaret. Cinéma et musique s'enrichissent ainsi réciproquement, comme le suggère un article de Nicole Foucher analysant les rapports que le tango entretient avec le cinéma :

***Loin de cheminer sur des chemins différents, tango et cinéma se rejoignent souvent, tant les caractéristiques propres à la musique et à la danse du tango trouvent l'opportunité de s'intégrer à une intrigue cinématographique, de l'infléchir ou de la renforcer. En contrepartie de ces apports, le cinéma sait magnifier le tango, exacerbant sa puissance du spectaculaire, jusqu'à ce qu'il devienne à l'écran une danse de l'extrême, des extrêmes, entre virtuosité et comique***<sup>267</sup>.

Les analyses de la dimension spectaculaire des numéros musicaux mis en scène dans le mélodrame mexicain confirment largement ce point de vue.

Il existe toutefois une différence de taille entre le Mexique et l'Argentine, dans leur exploitation des genres musicaux en vogue. Conformément à ce que suggérait Carmen Bernard, la musique authentiquement mexicaine représentée dans les films est la

<sup>265</sup> Il ne saurait être question ici d'ignorer complètement les questions d'ordre technique qui contribuent également à expliquer cette prégnance de la musique dans les premiers films parlants. En effet, il était plus facile de diffuser des chansons enregistrées puis chantées en play back, que d'enregistrer la voix des acteurs en prise directe. Le film *Chantons sous la pluie* (Stanley Donen, 1952) illustre parfaitement ces difficultés.

<sup>266</sup> Silvia Schwarzböck, « *Objetos perdidos* », *Cinémas d'Amérique latine*, n°8, p. 88.

<sup>267</sup> Nicole Foucher, « *Tango et cinéma* », *Danses 'latines' et identité, d'une rive à l'autre...*, p. 111.

*ranchera* : elle n'apparaît pas dans le mélodrame étudié mais dans un autre genre qui a connu ses heures de gloire au Mexique, la *comedia ranchera*. Le rapport entretenu entre ce genre et la musique a été fort bien analysé par Marina Díaz López, dans un article où elle montre comment la *comedia ranchera* a su mettre en scène une forme de représentation de l'essence culturelle du Mexique légitimée par l'adhésion du public : « **El subgénero musical campirano, la comedia ranchera, se entronizó como auténtico género nacional, donde sus ingredientes narrativos y musicales, en una operación de síntesis dentro del imaginario nacional, se convertirían en exponentes de la mismísima naturaleza mexicana** <sup>268</sup> . » Ce genre met en œuvre une musique mexicaine traditionnelle, comme elle le précise à propos du film qui en a été le premier succès, *Allá en el rancho grande* :

***La película incluía varias arias cantadas por el propio Tito [Guízar, l'acteur principal] en los lugares habituales donde los jóvenes caporales, que protagonizarán las películas por venir, podían cantar en la ventana de su novia [...] y en la cantina con los amigos. La interpretación de las canciones compuestas por Lorenzo Barcelata [...] tenía la fuerza de la música folclórica más 'pura'*** <sup>269</sup> .

Les termes employés montrent l'enracinement « **populaire** » de cette musique au Mexique. Dans le mélodrame, la référence musicale est différente, bien que répondant aux mêmes stratégies. Le genre met à l'honneur deux formes de musique venues de Cuba : le boléro et la rumba. En ce qui concerne le boléro, il s'impose dès le premier mélodrame parlant mexicain, *Santa*, en particulier à travers les créations d'Agustín Lara, figure emblématique de ce genre musical au Mexique. Le fait qu'un Mexicain soit devenu un compositeur reconnu en matière de boléro montre à quel point ce genre musical a été complètement intégré dans la tradition mexicaine.

En ce qui concerne la rumba, son avènement sur les écrans coïncide avec la multiplication des cabarets à Mexico, comme le rappelle Rafael Aviña en évoquant les :

***[...] sitios urbanos que adquirirían categoría de leyenda gracias al cine arrabalero que surgió con fuerza durante el alemanismo. Empezaban a proliferar los clubes nocturnos [...], con [el] perturbador e indudable erotismo que emanaba de esos espacios que el cine prostibulario supo apropiarse con inteligencia. Con una vida nocturna estimulante y libre [...], aquellos lugares de esparcimiento no sólo darían título a varios de los más memorables filmes del género, sino que formarían parte integral de la trama, una suerte de atmosférico y ruidoso personaje abstracto, testigo de toda clase de épicas cotidianas del arrabal*** <sup>270</sup> .

Il évoque ensuite différents compositeurs, ce qui montre que la musique joue un rôle prépondérant dans la création d'une atmosphère particulière à ces films. Dans ce contexte, la place faite à la rumba est fondamentale, puisqu'elle permet de mettre en scène ses interprètes sous un jour particulièrement séduisant pour le public.

---

<sup>268</sup> Marina Díaz López, « La comedia ranchera como género musical », *Cinémas d'Amérique latine*, n°8, p. 29.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>270</sup> Rafael Aviña, « Los ritmos populares en el cine mexicano », *Cinémas d'Amérique latine*, n°8, p. 50.



Ainsi, le mélodrame mexicain utilise massivement les scènes musicales, mais son originalité vient sans doute du lien étroit entretenu avec Cuba dans ce domaine : les deux pays mettent en place une forme de coopération dans le domaine cinématographique à l'origine d'un genre particulier.

### III. Musique cubaine et mélodrame mexicain

#### III A. Influence cubaine sur la chanson romantique mexicaine

Dans sa thèse de doctorat sur la *comedia ranchera*, Marina Díaz López se penche sur les origines de la musique populaire mexicaine. Elle en isole les différents courants, ainsi synthétisés :

***Tres son las composiciones musicales que preceden a la sistematización de la canción en la que intervienen los músicos antedichos: el son, con todas sus variedades regionales; el jarabe como danza por excelencia; y el corrido, como forma musical narrativa y épica. A éstas hay que añadir la canción campirana que se desarrolla durante el XIX y al abrigo de la fuerte tradición pianística de carácter romántico***<sup>271</sup> .

Outre deux formes musicales autochtones, elle fait référence au *son*, un genre typiquement cubain. Elle insiste en outre sur le rôle éminent joué par la radio et l'industrie discographique dans la diffusion de cette musique mexicaine. Cette volonté de diffusion est le résultat d'une authentique « **politique** » visant à légitimer une forme de conscience nationale mexicaine dont la musique originale doit être un des vecteurs essentiels : « **Del casi 62% de ocupación musical de los programas nocturnos en las emisoras vinculadas con el gobierno, el 20% estaba dominado por música mexicana en su caracterización como 'popular', dejando un 8% a la música popular internacional**<sup>272</sup> . »

Au Mexique, la musique se constitue non seulement en objet esthétique, mais aussi et peut-être surtout en un puissant outil idéologique dans un processus d'affirmation de l'identité nationale. Toutefois, Marina Díaz le rappelle longuement, la musique mexicaine, qui comporte des genres originaux, se trouve à la croisée de divers réseaux d'influences où se mêlent les musiques et chants indigènes, la tradition hispanique de la colonie, et les sonorités cubaines. Ce dernier élément intéresse le plus directement notre étude, car nos films ont plus largement recours à des formes musicales directement héritées de la tradition cubaine qu'à des genres musicaux nationaux. Les films incluent des chansons, mais d'une nature bien différente de celles de la *comedia ranchera*. Les plus représentées sont les chansons romantiques, fruit de l'héritage musical cubain, et qui ont fleuri dans la péninsule du Yucatán, sans doute du fait de la proximité géographique entre cette région du Mexique et Cuba, si l'on en croit Yolanda Moreno Rivas :

<sup>271</sup> Marina Díaz López, *La Comedia ranchera como género nacional del cine mexicano, 1936-1952, thèse de doctorat, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2002, p. 815.*

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 826.

**La cercanía de la isla de Cuba con la península ocasionó una estrecha relación y un juego de influencias de ida y vuelta que determinó no pocas de las formas y ritmos preferidos por los cancioneros y guitarristas de Yucatán. De La Habana llegaban con frecuencia compañías de revistas ‘bufo-cubanas’, que traían en su repertorio danzones, guarachas, puntos cubanos, puntos guajiros y rumbas**<sup>273</sup> .

Un peu plus loin, elle décrit la transformation de ces influences réciproques, montrant comment les Mexicains adoptent progressivement d'autres rythmes. Ainsi, le boléro cubain s'impose dans les années 1920, « **como una transformación más rápida y viva de las antiguas danzas lentas, se adaptaba a las necesidades expresivas de los compositores**<sup>274</sup> . »

L'influence cubaine est palpable, à travers des titres précis qui ont débouché sur une transformation des pratiques musicales mexicaines, du moins en ce qui concerne la chanson sentimentale : « **De 1920 al 22 llegan dos boleros que hacen época: ‘Quiéreme mucho’, de Gonzalo Roig, y ‘Si llego a besarte’, de Luis Casas Romero. Estos dos últimos fueron capaces de transformar la vieja danza mexicana, derivada también de la contradanza afro cubana**<sup>275</sup> . » Les influences cubaines apparaissent déterminantes sur la musique mexicaine, puisque les deux nouveaux boléros parviennent finalement à modifier des pratiques musicales antérieures, elles-mêmes héritées de la musique cubaine.

La forme de boléro s'imposant progressivement au Mexique est à la fois l'accompagnement et la substance des films, l'élément sans lequel ils seraient tout à fait différents, tant sur le plan esthétique que thématique. C'est pourquoi nous leur assignons une importance qui va bien au-delà d'une simple fonction ornementale, même si celle-ci n'est pas absente. Iris M. Zavala exprime parfaitement ce pouvoir du boléro, que les films ne se privent pas de mettre en œuvre :

**La palabra humana, la poesía de los sentidos es lo importante; la instrumentación se mantiene al fondo, como acompañamiento del mensaje. La música – guitarra o piano – es sólo el trasfondo que hace estallar la palabra en la entonación de una voz. La voz es el vehículo de expresión, una lírica melosa y almibarada en instrumentación lenta: sólo la voz, todo detalle de disimulo o distracción se acalla, la percusión marca el ritmo lento, lento, lento**<sup>276</sup> .

Cette présence de la voix, en même temps présence corporelle, est au cœur de la stratégie de séduction des films. La notion de performance physique, liée aux passages chantés et chorégraphiés, met en valeur l'importance stratégique de la musique en général et des chansons en particulier dans les films. Celles-ci sont comme douées d'une existence autonome dans le flux narratif, rendue possible par la qualité et la popularité de

---

<sup>273</sup> Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, Mexico, Alianza editorial, 1979, p. 102.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>275</sup> Pablo Dueñas H., *Historia documental del bolero mexicano*, Mexico, Asociación mexicana de estudios fonográficos, 1990, p. 17.

<sup>276</sup> Iris M. Zavala, *El Bolero, historia de un amor*, Madrid, Alianza editorial, 1991, p. 28.

leurs interprètes.

### III B. Musiques cubaines, interprètes mexicains

Vers le milieu du XX<sup>e</sup> siècle, la musique cubaine connaît une période de diffusion massive, en particulier grâce à l'essor de l'industrie discographique et de la radio, qui contribuent à populariser les rythmes et les mélodies de Cuba à l'étranger. Cette musique entraînante pour la rumba ou mélodique et sentimentale pour le boléro, est à la mode dans toute la région caraïbe et même au-delà dans les années 1940 et 1950, et elle participe à l'élaboration d'une certaine image de la « **cubanité** » mise en scène dans les films. Certains commentateurs voient même dans ce phénomène l'affirmation du caractère « **néo-colonial** » de la société cubaine :

***Dans les années 1940-50 l'identité est 'ouverte' sur le monde et c'est dans cette ouverture que les enjeux identitaires ont lieu. C'est l'époque néo-coloniale, avec une forte influence nord-américaine et une puissante industrie du disque qui met sur le marché international de la musique les pratiques musicales exotiques de la néo-colonie. C'est 'l'âge d'or de la musique cubaine'*<sup>277</sup> .**

On peut sans doute discuter de l'emploi du terme de « **néo-colonie** », ce qui n'est pas notre propos : soulignons plutôt que la musique est perçue comme l'un des éléments permettant de donner une image « **exotique** » de Cuba, largement relayée par la présence des *rumberas* sur les écrans. Cette image de Cuba diffusée à l'étranger est à l'origine d'un débat « **identitaire** », dans lequel de nombreux intervenants se demandent s'il ne s'agit pas d'une vision réductrice du patrimoine culturel de leur pays<sup>278</sup> .

Dans ce contexte, le rôle joué par le Mexique est déterminant : de grands noms de la musique mexicaine fondent leur renommée sur des genres musicaux cubains, et les films étudiés en sont d'éloquents témoins. Leur renommée dépasse de loin les frontières de leur propre pays, pour atteindre l'Argentine. La diffusion de la musique et celle du cinéma sont parallèles :

***Le boléro est d'origine cubaine mais il doit sa dimension internationale au talent des Mexicains. Alfonso Ortiz Tirado, Tito Guizar et Elvira Ríos ont interprété, dans les villes de la Plata, de magnifiques boléros, ceux d'Agustín Lara étant les préférés [...]. Deux événements, sans rapport direct, mais simultanés, vont contribuer, d'une manière imprévue mais préoccupante, au recul du Tango. Il s'agit, d'une part, du déclin du cinéma argentin qui profite au cinéma mexicain. D'autre part, le gouvernement militaire du Général Ramírez [...] censure les textes des tangos*<sup>279</sup> .**

Musicaux par essence dès les premières œuvres parlantes, les films argentins et

<sup>277</sup> Leiling Chang Melis, *Métissages et résonances, essais sur la musique et la littérature cubaines*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 58.

<sup>278</sup> Ces interrogations surgissant dans le domaine musical se font également sentir en ce qui concerne le cinéma, comme nous le verrons dans notre troisième partie.

<sup>279</sup> Horacio Ferrer, *Le siècle d'or du tango, traduit de l'espagnol par Josselyne Santer et Olver Gilberto de León*, Buenos Aires, Manrique Zago ediciones, 1998, p. 132-133.

mexicains sont en fait concurrents, dans une bataille commerciale qui tourne à l'avantage des seconds après la deuxième guerre mondiale<sup>280</sup>. Les aléas du succès de ces cinémas nationaux sont lourds de conséquences pour la musique qu'ils utilisent largement. La première phrase de Ferrer semble quelque peu lapidaire. Il fait en effet bien peu de cas des compositeurs de boléros cubains dont la renommée, là aussi en grande partie due aux films ayant permis de diffuser leur musique, a été bien plus grande qu'il ne le laisse penser : pensons à Alberto Lecuona, ou encore Rita Montaner, entre autres. Toutefois, une figure emblématique de l'appropriation par le Mexique du boléro cubain apparaît : Agustín Lara. L'importance de ce compositeur est immense, et Iris Zavala a trouvé à son propos une très jolie formule pour le caractériser, en évoquant « *la alquimia del piano filosofal de Agustín Lara*<sup>281</sup>. »

Ce compositeur mexicain s'impose comme le promoteur par excellence du boléro au Mexique, et sa carrière est intimement liée au cinéma, pour lequel il écrit de nombreuses chansons<sup>282</sup>. Il nous intéresse tout particulièrement pour deux raisons liées au sujet de notre étude : d'une part, il a popularisé au Mexique un genre musical cubain, et d'autre part, il a largement participé à la création et au succès des films au cœur de notre réflexion, comme le souligne Paco Ignacio Taibo I :

***A partir del año 1936, el cine compra a Lara sus melodías, aprovecha sus títulos y crea una moda que en la mayor parte de las ocasiones es seguida con interés por las grandes masas. La música de Lara se identifica sobre todo con un cierto tipo de melodrama eminentemente popular y desbordado; el llamado género de cabareteras es vigorizado por las letras de las canciones del compositor y un buen número de películas adoptan títulos tomados de aquellos que Lara hizo famosos a través de sus cantares***<sup>283</sup>.

Non seulement l'apparition des boléros se fait de façon stratégique à l'intérieur des films où ils servent à mettre en valeur des moments particulièrement pathétiques, mais ils jouent un rôle non négligeable dans la popularité de ces mêmes films. Il existe de nombreux exemples de films dont le titre est tiré, conformément à ce qu'affirme Taibo, de

<sup>280</sup> Les circonstances particulières de ce déclin du cinéma argentin sont liées au contexte politique, comme le souligne Octavio Getino, après avoir rappelé comment la concurrence entre l'Argentine et le Mexique sur le plan cinématographique avait poussé les Argentins à 'imiter' le cinéma mexicain, qui avait su, grâce à une 'gestion étatique beaucoup plus intelligente' se gagner les faveurs d'un large public populaire. Il ajoute : 'La 'neutralité' du gouvernement militaire à partir de 1943 amena les États-Unis, après l'échec de leur politique de chantage et de menaces, à restreindre considérablement leurs ventes de celluloïd à l'Argentine, matériau dont la valeur était considérée comme stratégique, alors que le Mexique continuait à être approvisionné. En 1943, l'industrie mexicaine reçut 11 millions de mètres de pellicule vierge alors que le pays producteur le plus puissant, l'Argentine, n'en recevait que 3 millions', *Cinémas d'Amérique latine*, p. 34. Il précise par la suite que la politique de soutien au cinéma argentin ne permit pas de développer le secteur cinématographique mais eut plutôt pour effet de 'maintenir le plein emploi des travailleurs du cinéma'.

<sup>281</sup> Iris M. Zavala, *op. cit.*, p. 59.

<sup>282</sup> La biographie d'Agustín Lara, qui a commencé comme pianiste dans des cabarets mal famés dignes de ceux mis en scène dans les films, a d'ailleurs été adaptée au cinéma dans le film *La Vida de Agustín Lara*, de Alejandro Galindo, en 1958.

<sup>283</sup> Paco Ignacio Taibo I, *La Música de Agustín Lara en el cine, Mexico, Filmoteca UNAM, 1984, p. 12-13.*

chansons de Lara. Les titres jouent de façon programmatique sur le genre de film dont il s'agit, annonçant une thématique qui engage une vision de la femme inhérente aux films de cabaret. Un lien profond unit les films aux chansons de Lara qui leur donnent leur titre et constituent autant de moments forts des intrigues mélodramatiques auxquelles elles nous convient. Ce rapport étroit a été très justement perçu par Carlos Monsiváis :

***En las películas de rumberas y prostitutas de los cuarentas, las canciones de Lara son elemento dramático insustituible [...]. En verdad, las películas de rumberas son ilustraciones encarnizadas de las letras de Lara, [...] teatralizan la atmósfera contenida, insinuada, implícita en las canciones***<sup>284</sup> .

S'il insiste à juste titre sur l'importance des chansons sur le plan « **dramatique** », terme mis en valeur dans le texte par les italiques, il ne faut pas négliger pour autant leur dimension esthétique, jouant sur deux plans complémentaires : la mise en scène du corps féminin, très différente des numéros de rumba mais est tout aussi riche, et l'identification du spectateur – et de la spectatrice – à l'héroïne. Cela est sans aucun doute facilité par le caractère de rêverie romantique de ces chansons, tant par leur forme musicale douce et mélancolique que par leurs paroles insistant le plus souvent sur les affres du destin qui s'acharne sur le personnage féminin en pleine déchéance morale – et non physique bien entendu.

Un autre aspect de la dimension esthétique des chansons de Lara dans leur rapport aux films mérite d'être souligné : parce qu'elles se présentent le plus souvent sur le mode de l'exagération, elles participent pleinement à l'esthétique mélodramatique définie par Peter Brooks comme une rhétorique de l'excès. Dans les chansons de Lara, tout est exacerbé, de la musique elle-même visant clairement à attiser les émotions des personnages et des spectateurs, aux paroles qui ne connaissent visiblement pas le juste milieu et se complaisent à dépeindre des situations aussi extrêmes qu'inextricables. Cette outrance caractéristique des chansons de Lara est assumée par le compositeur lui-même, qui revendique son droit à une certaine forme de kitsch :

***Soy ridículamente cursi y me encanta serlo [...]. Pero ser así es, también, una parte de la personalidad artística y no voy a renunciar a ella para ser, como tantos, un hombre duro, un payaso de máscaras hechas, de imposibilidades estudiadas. Vibro con lo que es tenso y si mi emoción no la puedo traducir más que en el barroco lenguaje de lo cursi, de ello no me avergüenzo, lo repito, porque soy bien intencionado***<sup>285</sup> .

Ces affirmations de Lara engagent plus que sa rhétorique : elles en disent long sur le contenu des chansons, et sa vision des sexes clairement partagée, comme dans les films. D'un côté, les femmes avec leur sentimentalité excessive, et d'un autre côté l'univers masculin « **duro** » – il ne semble pas utile de s'appesantir sur l'emploi de cet adjectif, tant ses connotations sont transparentes – conformément à l'image du macho mexicain. C'est d'ailleurs au nom de sa qualité d'« **artiste** » que Lara se voit autorisé à déroger au monde de la masculinité pour se rapprocher de celui des femmes, ce qui le pousse d'une certaine façon à se justifier au nom de ses « **bonnes intentions** »...

<sup>284</sup> Carlos Monsiváis, *Amor perdido, Mexico, Era, 1999 (1977)*, p. 80.

<sup>285</sup> Agustín Lara interviewé par José Natividad Rosales, *Siempre!*, Avril 1960, cité dans Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 62.

### III C. Intégration par le Mexique d'interprètes cubains

La radio a joué un grand rôle dans l'avènement de nouvelles formes narratives, qu'il s'agisse du feuilleton radiophonique ou de la chanson. Cette dernière permet à de nombreux artistes cubains de connaître le succès au Mexique, comme le souligne un article consacré à la radio mexicaine :

***La isla caribeña, ese laboratorio de música, estaba representada por cantantes y compositores que hicieron una verdadera época en México [...]. Muchos músicos cubanos emigraron a México para anclar sus vidas en este país, y después de muchos años, retornar famosos a la isla, por la simple razón de que las ondas hertzianas de XEW y XEWW onda corta así lo permitieron***<sup>286</sup> .

Parmi les musiciens et chanteurs ayant le plus contribué à populariser au Mexique la chanson populaire cubaine, quatre femmes incarnent parfaitement l'assimilation par le cinéma mexicain d'interprètes d'origine cubaine : il s'agit des *rumberas* María Antonieta Pons, Amalia Aguilar, Ninón Sevilla et Rosa Carmina. Ces quatre Cubaines ont joué dans de nombreux films exploitant leurs talents de danseuses de charme auprès d'un public aux yeux duquel elles incarnent une sensualité toute tropicale. De façon significative, Fernando Muñoz Castillo les a baptisées *las reinas del trópico*, dans son ouvrage portant ce titre, comme si ces actrices étaient emblématiques de l'atmosphère « **tropicale** » et sensuelle mise en scène à satiété dans des films ayant pour décor des cabarets... « **tropicaux** » eux aussi. Le qualificatif est ainsi peu à peu détaché de son contexte précis pour devenir une sorte d'absolu de la sensualité, comme le suggère Muñoz Castillo :

***Las rumberas pertenecen a esta conceptualización de lo femenino, que lo popular urbano asoció con la idea de lo 'tropical'. Y fueron estos miles de fieles quienes las trasmataron en objeto de culto y obligaron, sin ellas pretenderlo, a encarnar a sus personajes y trascenderlos para, así divinizadas, poder codificarlas más allá de la cosmogonía cinematográfica del siglo XX mexicano***<sup>287</sup>

Ainsi, María Antonieta Pons est qualifiée de « **ciclón del Caribe** », pour reprendre le titre d'un film dans lequel elle a tourné en 1950, et décrite en des termes frôlant le cliché : « **Su perfume de nereida caribeña invade el recuerdo y repleta el alma con olor a flores y frutas exóticas** »<sup>288</sup> . »

En ce qui concerne Ninón Sevilla, elle nous livre un intéressant témoignage sur la façon dont elle considère la rumba :

***Ahora, que me copiaran me encantaba, porque has de saber que todas, todas, bailaron o quisieron bailar rumba en el cine. Y que la rumba es cultura, la rumba es cultura, porque es la música de mi país, la del pueblo. La rumba no te la bailaba la gente de dinero, la bailaba la gente del pueblo. Rumba, son, danzón,***

<sup>286</sup> « Cancioncita que brotó como beso de mujer », *Somos uno, Mexico, Televisa*, 1<sup>er</sup> septembre 2001, année 11, n°199, consacré à « XEW, la catedral de la radio, 70 aniversario », p. 27.

<sup>287</sup> Fernando Muñoz Castillo, *Las Reinas del trópico, Mexico, Azabache*, 1993, p. 14.

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 24.

**punto, contrapunto, danzonete, guaracha, cumbia, cha cha cha, calipso, mambo... todo eso yo lo tengo dentro de mí**<sup>289</sup> .

Ces quelques phrases montrent le rapport naturel que l'actrice entretient avec la danse, ce en quoi elle est fidèle à la tradition de son pays, Cuba : les chorégraphies sont avant tout une question de sensation et d'improvisation, comme le suggérait Odette Casamayor.

Enfin, il convient de se pencher sur le cas de Rosa Carmina qui fut, tout comme María Antonieta Pons, une actrice emblématique des films de Juan Orol. D'emblée, l'actrice se présente comme l'élève de son mentor : « **La escuela mía es la escuela de Juan Orol; fue el mejor maestro que yo pude tener en la vida; todo lo que yo sé, él me lo enseñó** »<sup>290</sup> . » Ainsi, les numéros exécutés par Rosa Carmina sont conformes à l'image très particulière que se fait le metteur en scène de la danseuse de rumba :

**Para él la rumbera, la mujer rumbera tenía que ser bonita y tener buen cuerpo, muy buena pierna, buen busto, cintura, nada de barriga; pero eso sí, caderona, pues según él lo demás se podía aprender. Como verás, su tipo de mujer era en sí escandaloso y cuando viene la cosa de la rumba, ya te puedes imaginar, pues es un baile provocativo que se tiene que sentir y transmitir al público**<sup>291</sup> .

Le caractère communicatif des rythmes de la rumba est affirmé par l'actrice, qui a également tout à fait conscience de la dimension érotique des chorégraphies auxquelles elle se livre.

Ces quatre *rumberas* sont complètement intégrées au contexte cinématographique mexicain, puisqu'elles sont considérées dans une publication récente comme « **las rumberas del cine mexicano** »<sup>292</sup> , formulation qui évacue la référence à leur patrie d'origine pour ne retenir que celle dont elles ont à leur manière marqué le paysage culturel. Dans la page introductive à ce numéro spécial, un projet se dessine sous la plume d'Enrique Rosado<sup>293</sup> : proposer au lecteur un bilan rétrospectif sur ces actrices qui ont eu une importance non négligeable dans le cinéma mexicain. On peut observer un certain décalage entre l'intention et le résultat : l'auteur souhaite « **resumir sus carreras y personalidades** », et ce que nous lisons confirme le fait que la « **personnalité** » de ces femmes est perçue selon des critères essentiellement physiques. Ainsi, il est dit d'Amalia Aguilar :

**De inmediato, Amalia conquista a quienes se quedan hipnotizados ante la sana picardía y la intención erótica – si es que se pueden mezclar estos dos elementos – cuando la cámara emplaza los close ups del rostro de la Aguilar y éstos son alternados con los medium-shots que captan los inquietantes movimientos de la extraordinaria bailarina.**

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>292</sup> Il s'agit du titre d'un numéro de la revue *Somos*, Mexico, Televisa, n°189, 1<sup>er</sup> novembre 1999, 102 p.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 5.

Ce texte dit de lui-même où se situe la « **personalité** » de l'actrice qui devait faire l'objet de ces commentaires. Le procédé se poursuit dans les lignes consacrées à María Antonieta Pons : « **La forma de mover la parte trasera de su anatomía la convierte en un cheque de muchos dígitos que se puede cobrar en la taquilla de cualquier sala cinematográfica.** » L'influence et les traits marquants de ces artistes se mesurent à l'aune de leurs mensurations et des succès commerciaux des films dans lesquels elles ont joué, ce qui confirme les témoignages sur la fascination qu'elles ont pu exercer sur le public.

L'adoption par le cinéma mexicain de ces *rumberas* montre qu'elles ont sans doute été des ambassadrices de la culture cubaine au Mexique, du moins en ce qui concerne la musique et la danse. Même si elles ont véhiculé une image de Cuba qui confine le plus souvent à de vagues clichés sur la supposée sensualité inhérente à l'atmosphère tropicale, largement exploitée dans les films, elles ont su populariser dans le pays voisin des éléments originaux de la culture cubaine.

Dans un travail inédit à ce jour, des chercheurs mexicains et cubains s'interrogent sur les relations entre Cuba et le Mexique sur le plan cinématographique, et le phénomène des danseuses de rumba occupe une bonne place dans leur réflexion. Leurs analyses confirment que la vision de Cuba et de l'atmosphère tropicale diffusée par ces films est largement plus fantasmée que réelle, ce qui explique selon eux le fait que les films de *rumberas* aient eu davantage de succès au Mexique qu'à Cuba : là, ils faisaient appel à tout un imaginaire tandis qu'ici ils ne mettaient en scène qu'une forme de réalité bien connue de tous. Nous leur laissons donc la conclusion provisoire :

***Las rumberas fueron expresión de su tradición musical e incorporaron la herencia cultural que les tocó por nacimiento y origen, de lo que no queda duda al verlas moverse y bailar [...]. El público gozó con aquellos filmes, tanto por su carácter melodramático como por el atractivo de ver bailar la rumba o el mambo y disfrutar, dentro de un cine que había ganado muchos adeptos, de la música cubana. Si bien el estruendoso éxito cosechado por ellas en México no alcanzó en Cuba la misma magnitud, es innegable que su popularidad quedó asentada. A diferencia de los mexicanos que en el cine de rumberas encontraron fuertes imágenes de exotismo en el baile, del cuerpo femenino, del movimiento y la sensualidad a extremos que rozaban con la lujuria, los cubanos vieron exponentes de sus habituales referencias***<sup>294</sup> .

---

<sup>294</sup> *Historia de un gran amor. Relaciones cinematográficas entre Cuba y México, 1896-1996, de Eduardo de la Vega Alfaro, María Eulalia Douglas, Marco Ulises Íñiguez Mendoza, Ivo Sarría, Juan Carlos Vargas Maldonado et Sara Vega Miche, inédit, p. 24.*



## 2<sup>ème</sup> Partie : Le genre dans ses œuvres

### Chapitre 1. Émergence d'un corpus

La première partie de ce travail a permis de faire apparaître des définitions du mélodrame se recentrant de plus en plus sur l'objet de notre étude : les coproductions entre Cuba et le Mexique sur le terrain cinématographique dans les années 1940 et 1950. Cela impliquait de partir des premières définitions du mélodrame en tant que genre – dans le champ littéraire – pour passer ensuite aux spécificités des genres cinématographique. Par la suite, nous avons proposé une définition du mélodrame mexicain. Toutes ces étapes sont indispensables, tant sur un plan théorique général que dans le cadre d'une étude contextuelle. Si en effet les genres cinématographiques sont fondés sur une « **politique de studios** »<sup>295</sup>, il convient de montrer, dans le cadre de coproductions entre deux pays ayant des infrastructures très inégales, de quel côté il faut rechercher les modèles.

Une fois ces précisions apportées, il est indispensable de donner un cadre précis à l'étude qui va suivre. D'une manière générale, un mode de production particulier – ici, la coproduction – n'implique par nécessairement la mise en place d'un genre spécifique. Il

<sup>295</sup> L'expression est prise dans le sens que lui donne Raphaëlle Moine, à la suite de Rick Altman : il s'agit du « studio comme participant du système hollywoodien, qui n'hésite pas alors à attribuer des qualificatifs génériques simples aux films de genre », *Les Genres du cinéma*, p. 64.

convient donc de montrer comment l'établissement d'un corpus de films coproduits par le Mexique et Cuba fait surgir une esthétique particulière. Ainsi, il est dans un premier temps nécessaire de montrer pourquoi un tel système s'est mis en place, afin d'en dégager les logiques à la fois commerciales et esthétiques. Une fois ces éléments contextuels établis, on peut délimiter le terrain de ces coproductions, pour mettre en évidence les grands principes esthétiques qui s'en dégagent. Si ce mode de production est bien fondé sur une logique de production, cela signifie que certains éléments sont particulièrement sollicités en fonction des rendements commerciaux escomptés. Dans le cas des films étudiés, deux lignes thématiques et esthétiques s'imposent. Le cabaret d'une part, issu de la tradition cinématographique mexicaine, et remis au goût du jour dans les films du corpus. D'autre part, le traitement de phénomènes plus directement liés à Cuba, en particulier l'histoire du pays et certains traits culturels qui lui sont propres. Cela permet finalement de montrer que Cuba est largement traitée comme un objet de fantasme de la part des Mexicains, ce qui dessine la perspective dans laquelle est abordé le corpus dans l'ensemble de la deuxième partie de ce travail : des films donnant une image de Cuba le plus souvent pittoresque et touristique, ce qui a de grandes conséquences sur la façon dont ils sont jugés par la suite.

## I. Motifs et enjeux d'une fascination réciproque

---

### I A. Attirance du Mexique pour Cuba

Dans la lignée de son spectaculaire essor à la fin des années 1930 sur le plan cinématographique, le Mexique donne à sa production une orientation destinée à satisfaire les marchés hispanophones : « **Dans ces conditions, l'industrie mexicaine s'offre le luxe de produire un cinéma destiné aux vastes couches sociales paupérisées de l'Amérique latine** », écrit Eduardo de la Vega<sup>296</sup>. Les avantages quantitatifs acquis par le Mexique sur les autres industries cinématographiques de langue espagnole ont des répercussions sur le contenu même des films, adapté aux publics visés.

Dans un mémoire rédigé au milieu des années 1940 au Mexique sur l'industrie cinématographique mexicaine, nous lisons :

**Los países hermanos de Centro y Sud América, así como los de las Antillas, constituyen a la fecha el mejor mercado exterior de nuestras películas. Este mercado se ha ampliado enormemente desde 1940, correspondiéndole a nuestra industria cinematográfica el honor de haber incorporado a millones de personas que antes no concurrían a los cines, porque no entendiendo el inglés y no sabiendo siquiera leer el español, no entendían las películas**<sup>297</sup>.

L'avantage du Mexique sur ses rivaux est d'ordre linguistique et culturel, et l'auteur met en avant le fait que l'accent mexicain est plus facilement exportable aux autres pays

<sup>296</sup> Voir son article « Origines, développement et crise du cinéma parlant », *Le Cinéma mexicain*, p. 95-115.

<sup>297</sup> J. Villegas, *Industria cinematográfica nacional, Mexico, UNAM, s. d. [1944 ?], p. 51.*

hispanophones que l'argentin ou l'espagnol. Cette idée est reprise par Miguel Adelfo Dagdug Sol, dans un mémoire où il analyse les problèmes du cinéma mexicain par rapport à son marché intérieur : « ***El mercado latinoamericano ha sido considerado por su idiosincrasia, lenguaje y la identificación sociológica que guarda con el pueblo mexicano, como un mercado natural de nuestro producto cinematográfico***

298 . »

Le Mexique, devenu en quelques années le pays le plus puissant du continent latino-américain dans le domaine cinématographique, cherche à asseoir son hégémonie sur les autres pays. Dans ce contexte, la taille relative du marché cubain est significative, et les producteurs mexicains ne tardent pas à le comprendre. Selon Julianne Burton-Carvajal, vers 1950 :

***[...] le cinéma enthousiasmait à un tel point les Cubains que sur les 7 millions d'habitants du pays on pouvait compter 1,5 millions de spectateurs par semaine [...]. Si l'on considère le nombre de ses habitants, Cuba représentait le meilleur marché du cinéma d'Amérique latine***<sup>299</sup> .

Cuba constitue un marché stratégique pour les exportations de films mexicains. Les chiffres proposés par Villegas dans son mémoire confirment l'importance relative de Cuba pour l'exportation de films<sup>300</sup> . Nous regroupons ces données sous forme de tableau :

**Tableau 7 : Revenus de la diffusion de films mexicains en Amérique (vers 1940)**

<b>Pays</b>	<b>%</b>
Cuba	6,29
Amérique centrale	5
Venezuela	11,7
Colombie	8,12
Porto Rico, Saint Domingue	5,76
Pérou, Équateur, Bolivie	7,12
Argentine, Paraguay, Uruguay	6,01
Chili	5,9
<i>Total Amérique centrale et australe</i>	<i>55,9</i>
États-Unis	12,76
<i>Total étranger</i>	<i>68,66</i>
Mexique	31,34
<i>Total général</i>	<i>100</i>

<sup>298</sup> Miguel Adelfo Dagdug Sol, « *El cine mexicano* », une problemática por resolver en el mercado interno, Mexico, UNAM, Escuela nacional de economía, Tesis para obtener el título de Licenciado en economía, 1971, p. 58

<sup>299</sup> Julianne Burton-Carvajal, « Cuba », *Les Cinémas d'Amérique latine*, p. 262.

<sup>300</sup> J. Villegas, *op. cit.*, p. 53. Le mémoire n'est pas daté, et les chiffres indiqués non plus. Nous déduisons de données relevées dans le texte que celui-ci doit dater du milieu des années 1940, supposant que les chiffres avancés sont contemporains de la réflexion.

## Le mélodrame cinématographique mexicain dans ses rapports avec Cuba (1938-1958) : Enjeux esthétiques et critiques

---

La diffusion de films mexicains sur le sol national ne représente qu'un tiers des revenus de la distribution de films. Les exportations jouent donc un rôle important dans la rentabilisation des productions mexicaines. La part de l'Amérique latine dans les revenus que le Mexique tire du cinéma est essentielle, car elle en représente plus de la moitié. En y regardant de plus près, on comprend l'enjeu que constitue Cuba pour les professionnels du cinéma mexicain : il s'agit d'un petit pays en termes de surface et de population, par rapport à d'autres, en particulier la Colombie ou le Venezuela où les films mexicains sont largement diffusés. Malgré cela, Cuba se situe au quatrième rang des pays qui importent des films mexicains, devant le reste de l'Amérique centrale, et le groupe constitué par l'Argentine, le Paraguay et l'Uruguay. Cela tient sans doute au fait que l'Argentine possède jusqu'au début des années 1940 une puissante industrie cinématographique rivalisant avec le Mexique, et irriguant les pays voisins. Si l'on considère l'ensemble de la diffusion de films mexicains sur le sous-continent, Cuba représente un peu plus de 10% du revenu total engrangé. Ces chiffres expliquent l'importance accordée à Cuba par les Mexicains, d'abord en termes de diffusion, puis de production : l'intérêt du marché que constitue le pays voisin implique de mettre en scène des sujets susceptibles d'attirer le public cubain dans les salles. Ce sera le rôle des coproductions.

Nous trouvons dans un autre mémoire <sup>301</sup>, datant de 1939, des chiffres précisant l'importance du marché cubain pour les Mexicains. Leur présentation sous forme de tableau facilitera les recoupements avec ce qui précède :

**Tableau 8 : Rapport entre le nombre de salles, la population et la diffusion de films mexicains en Amérique (1938)**

Pays	Nombre de salles	Habitants	Films mexicains importés
Total Amérique	4 894	56 802 869	181
Argentine <sup>302</sup>	2 158	12 561 361	3
Colombie	400	9 305 995	8
Costa Rica	25	591 862	6
Cuba	700	4 011 088	27
Chili	360	4 585 705	26
Equateur	40	2 756 552	1
Guatemala	45	2 245 593	10
Panama	30	467 459	15

Cuba compte deux fois plus de salles de cinéma que le Chili, dont la population est

<sup>301</sup> Alfonso Pulido Islas, *La Industria cinematográfica de México*, Mexico, UNAM, Tesis profesional que presenta el autor para obtener el grado de Licenciado en economía, 1939, p. 75.

<sup>302</sup> Le cas de l'Argentine apparaît exceptionnel dans ce tableau : pays à forte population et possédant le plus grand nombre de salles du continent, il importe une quantité négligeable de films mexicains. Cela doit être relié au fait qu'à la fin des années 1930, et jusqu'au début des années 1940, le cinéma mexicain et l'argentin étaient en compétition, d'où la réticence des Argentins à importer massivement des films du pays rival.

légèrement plus nombreuse, et presque autant que la Colombie, pourtant deux fois plus peuplée. Si l'on rapporte le nombre de salles à la population du pays, Cuba possède une salle pour un peu moins de 6 000 habitants, le Chili, une pour presque 13 000 et la Colombie une pour environ 23 000. Cela confirme l'« **enthousiasme** » des Cubains pour le cinéma mis en avant par Julianne Burton. Pour l'année 1938, Cuba est le plus gros importateur de films mexicains du continent : il diffuse en effet trois fois plus de productions mexicaines que la Colombie par exemple.

Au moment de tourner des films à Cuba, les pratiques mexicaines doivent s'adapter aux exigences du marché local, et l'analyse de la production mélodramatique développée dans ce cadre est exemplaire de ce processus. Le producteur mexicain Carlos Carriedo Galván l'affirme dans un article où affleure un nationalisme mexicain ressemblant à une forme d'impérialisme pur et simple. Cela n'est pas sans conséquences sur la façon dont les Cubains appréhendent les avantages et inconvénients du développement de l'activité cinématographique mexicaine sur leur propre sol :

***Si deseamos que todas las puertas de diversos países se nos abran, necesariamente, en una justa correspondencia, tenemos que tener abiertas nuestras puertas a todos esos países [...]. Únicamente en esta forma el cine de México podrá ser el cine de América y en un futuro próximo el cine de la raza latina, enfrentando su manera de sentir y de pensar a las del cine sajón, el cine eslavo y otros cines exóticos***<sup>303</sup> .

L'attrait pour les pays latino-américains en général et Cuba en particulier ressemble davantage à de l'intérêt bien compris de la part de producteurs mexicains cherchant avant tout à tirer le meilleur parti possible des pays considérés comme les plus rentables. L'intérêt que trouvent les Mexicains à tourner leurs films à Cuba est parfaitement synthétisé dans un travail effectué par une équipe où interviennent des chercheurs des deux pays :

***A mediados de la década del cuarenta se iniciaron las coproducciones mexicano-cubanas, gracias al abaratamiento de los costos de producción, por la cercanía territorial, y la carencia de leyes que en Cuba protegieran los intereses y a los técnicos nacionales. Los principales cargos y los papeles protagónicos quedaron en manos de los mexicanos, que utilizaron al personal cubano fundamentalmente como asistentes y segundas figuras***<sup>304</sup> .

Les Mexicains trouvent leur compte à Cuba en matière de coûts et de facilités en tous genres liées au fait que l'île se présente dans le domaine cinématographique comme une terre vierge, à cause du faible développement de son activité. Par ailleurs, le Mexique semble s'être arrogé les « **premiers rôles** » dans le cadre des coproductions, ce qui conduit à considérer qu'il a déterminé les modèles génériques mis en œuvre.

## I B. Attirance de Cuba pour le Mexique

<sup>303</sup> Carlos Carriedo Galván, « México, capital del cine en español », *Cinema Reporter, Mexico*, 30 juin 1945, n°363, p. 10.

<sup>304</sup> Eduardo de la Vega, María Eulalia Douglas, Marco Úlises Íñiguez Mendoza, Ivo Sarría, Juan Carlos Vargas Maldonado et Sara Vega Miche, *Historia de un gran amor, relaciones cinematográficas entre Cuba y México, 1896-1996*, inédit, p. 25.

Du côté cubain, le fait d'accueillir les équipes de tournage mexicaines présente également des avantages non négligeables, principalement dans deux domaines. En premier lieu, la coopération cinématographique engagée contribue à développer l'activité cinématographique à Cuba. Par ailleurs, cela donne la possibilité aux techniciens et artistes cubains de se former aux côtés de leurs voisins plus expérimentés précisément parce que leur pays connaît une activité plus soutenue dans ce domaine.

Si les Mexicains constatent le faible développement de l'industrie cinématographique cubaine, à tel point que l'on peut finalement remettre en cause jusqu'à l'emploi d'un tel terme pour rendre compte de l'activité cinématographique à Cuba, les Cubains pour leur part sont également fort lucides sur la situation du septième art dans leur pays. La presse cinématographique cubaine des années 1950<sup>305</sup> se propose régulièrement de dresser des bilans de l'état de la production cubaine, et le moins que l'on puisse dire est qu'ils ne sont pas vraiment flatteurs, tant l'activité se présente de façon désordonnée et chaotique. Cela pousse les Cubains à envisager l'association avec le Mexique comme une solution efficace pour sortir Cuba de la situation de sous-développement cinématographique dans laquelle elle se trouve. Nous lisons ainsi, dans *Cine-guía* :

***En el presente, el cine cubano se halla estancado en un género predominantemente populachero o folletinesco, con unos pobres guiones sin consistencia temática. Se sigue produciendo un promedio de cinco películas por año. Existen dos estudios de muy poca capacidad y el instrumental técnico es muy escaso y deficiente. Pero el futuro del cine cubano parece orientarse hacia la co-producción cubano-mexicana***<sup>306</sup>.

Ce point de vue peut être considéré comme le pendant de celui des Mexicains : si le cinéma cubain n'est pas en mesure de se développer par ses propres moyens, il incombe aux Mexicains de venir combler ce vide en allant tourner à Cuba leurs films. Toutefois, si les deux parties semblent bien d'accord sur ce principe, les commentaires de Manuel Fernández font affleurer un point qui finira par cristalliser les divergences entre Mexicains et Cubains : le problème de la qualité des films tournés dans le cadre des coproductions. Il apparaît en effet que les Cubains n'attendent pas seulement des progrès quantitatifs de l'intervention de leurs homologues mexicains, mais également des changements qualitatifs, comme le suggère Fernández lorsqu'il évoque la pauvreté des films faits à Cuba en termes de scénarios et de genres. L'élaboration puis l'analyse de notre corpus de films permettra de voir dans quelle mesure ces réticences cubaines étaient fondées.

Un autre article de *Cine-guía* met en parallèle les déficiences du cinéma cubain et l'émergence du phénomène des coproductions :

***Lo que más resalta a la vista en este decenio es la gran cantidad de films cubano-aztecas [...]. En un análisis minucioso y en conjunto, de lo hecho hasta el presente saltan a la vista tres factores por los cuales las películas cubanas han constituido en su mayoría un rotundo fracaso artístico y económico: a) Incapacidad profesional. b) Deficiencia técnica c) Ausencia de capital e***

<sup>305</sup> Ses arguments sont étudiés de façon plus systématique dans notre troisième partie, consacrée à la réception des films. Nous en exposons ici les principales lignes, afin de montrer les raisons pour lesquelles les coproductions s'imposent à Cuba.

<sup>306</sup> Manuel Fernández, « Breve historia del cine cubano », *Cine-Guía, La Havane, juillet 1954, n°5, p. 11.*

***incosteabilidad por falta de mercado***<sup>307</sup> .

Cet article écrit au lendemain de la révolution cubaine remet en cause des principes auparavant considérés comme acquis, notamment l'importance du marché cubain, et la qualité des techniciens et artistes disponibles dans l'île.

C'est la deuxième raison pour laquelle les Cubains étaient favorables à la coopération avec les Mexicains dans le domaine cinématographique. En effet, la préoccupation des Cubains face au manque de formation de leurs techniciens est ancienne, et a même conduit Max Tosquella à rédiger dès 1938 un projet pour la création d'un Institut de l'art et de la technique cinématographique. Son constat est simple :

***Más que técnicos, los que se dedican al cine entre nosotros son practicones, con una clara inteligencia y buena intención. Esto, que ya es algo, no es lo suficiente para brindar un producto comercializable en mercados saturados de buenas películas. Ahora bien, con la experiencia que poseen si llegaran a dominar los conocimientos esenciales en que descansan los fenómenos cuyos por qué desconocen, el cine cubano alcanzaría niveles muy altos en breve plazo***<sup>308</sup> .

Ce projet ne s'est finalement pas concrétisé, comme le rappelle María Eulalia Douglas : « ***[Max Tosquella] también presentó un proyecto en la Cámara Municipal para la creación de una Academia de Arte y Ciencia Cinematográficas, que no tuvo éxito***<sup>309</sup> . »

De son côté, le critique cubain Walfredo Piñera se penche lui aussi dans un mémoire sur les problèmes de la production cinématographique à Cuba. Considérant le cinéma mexicain comme un rival, il estime toutefois que les Cubains devront recourir, au moins dans un premier temps, à une main d'œuvre étrangère professionnelle pour pouvoir se former eux-mêmes. Si Cuba n'a pas besoin d'importer des scénaristes, la situation n'est pas la même selon lui en ce qui concerne le personnel technique :

***En cambio, sí es necesario contratar directores extranjeros para las primeras cintas, así como directores de fotografía, en tanto se adiestren los cubanos, que tienen un sentido rápido de captación para la técnica e intuición artística, como se reveló en los primeros pasos de la industria de la televisión***<sup>310</sup> .

L'originalité de son point de vue tient au fait que, comme il considère le cinéma mexicain comme le « *rival natural* » du cubain, il suggère de privilégier le développement de coproductions avec d'autres pays, en particulier l'Espagne et l'Argentine. Notons qu'il rédige son rapport en 1958, c'est-à-dire à la fin de la période intéressant notre étude, alors que les coproductions avec le Mexique se sont finalement imposées, ce qui contribue sans aucun doute à lui faire privilégier d'autres pistes. Quoi qu'il en soit, on

<sup>307</sup> Paulino Villanueva, « *El desarrollo del cine cubano en los últimos diez años* », *Cine-Guía, La Havane, février 1961, n°12*, p. 15-17.

<sup>308</sup> Max Tosquella, *Índice de un proyecto para crear el instituto de artes y técnica cinematográficas, La Havane, 1938*, fac-similé *Bibliothèque Nationale*, p. 7.

<sup>309</sup> María Eulalia Douglas, *La Tienda negra*, p. 64.

<sup>310</sup> Walfredo Piñera, *Informe sobre producción cinematográfica aplicado a Cuba, La Havane, 1958*, p. 5.

comprend rétrospectivement l'intérêt qu'a pu avoir pour Cuba le fait de coopérer avec le Mexique sur le plan technique : cela permettait de faire profiter aux professionnels cubains d'un savoir faire acquis dans le pays voisin grâce à la solide structuration de son activité cinématographique, et explique pourquoi on assiste dans les années 1950 à une considérable augmentation des coproductions entre les deux pays.

Cette attitude des milieux du cinéma à Cuba et d'ailleurs partagée par les autorités, qui n'hésitent pas à recourir à l'aide du Mexique au moment de filmer *La Rosa blanca*, œuvre destinée à commémorer le centenaire du héros de l'indépendance cubaine José Martí. L'histoire de ce film est emblématique de ce que pouvait représenter pour les Cubains la contribution mexicaine :

***El Gobierno crea la Comisión Nacional del Centenario de José Martí. Entre las actividades de la Comisión está el financiamiento de una película sobre la vida de Martí. Se titula La Rosa blanca, dirigida por el mexicano Emilio (Indio) Fernández, con técnicos y actores mexicanos y cubanos. Con este fin se fundó una compañía cinematográfica estatal Antillas S.A., pero al ser insuficientes los fondos situados por Cuba, intervinieron intereses financieros mexicanos***<sup>311</sup> .

Ce film a finalement été l'objet d'une intense polémique à Cuba, car la représentation de la vie du héros national ressemblait davantage à une vision fortement mélodramatisée de son existence qu'à une quelconque reconstitution historique des principaux épisodes de sa vie et de son action. À ce titre, il intéresse pleinement notre étude et trouve sa juste place au sein des films étudiés par la suite. En tout cas, les prises de positions auxquelles il a donné lieu, et plus encore les conditions mêmes de son financement et de sa réalisation en font un très bon exemple de ce que signifiaient pour les Cubains les coproductions avec le Mexique.

### **I C. Cuba, le mélodrame et les coproductions**

Pour illustrer l'emprise du mélodrame sur le cinéma cubain, il convient de dresser un panorama des genres. Les pionniers du cinéma cubain<sup>312</sup> ont eu recours au genre mélodramatique de façon précoce et massive, tout en privilégiant dans leurs productions le traitement de faits historiques nationaux, comme le suggère Nery Sellera :

***El melodrama se ha convertido ya por estos años en el gran seductor y, al igual que en los demás países del área, el medio a través del cual se puede llegar mejor a ese público que noche a noche acude a los cines. Díaz Quesada también se valió del género al trabajar temas como el de la mujer cubana y su papel en las luchas independistas [...]. Nótese cómo, a pesar de que la presencia sentimental***

<sup>311</sup> *María Eulalia Douglas, op. cit., p. 135.*

<sup>312</sup> Dans l'état actuel du matériel disponible, nous devons nous en remettre aux jugements des historiens du cinéma cubain, souvent peu précis, voire contradictoires. Dans *El Cine silente en Cuba*, La Havane, Letras cubanas, 1992, Raúl Rodríguez ne décrit en annexe que le contenu des films documentaires ; Arturo Agramonte, dans la *Cronología del cine cubano*, propose des fiches techniques des films mais pas de caractérisation générique. Les films ayant disparu, la reconstitution de cette histoire des genres à Cuba ne peut se faire que par une analyse minutieuse de la presse de l'époque, tâche dépassant de loin le cadre de notre travail. Considérons, au moins de façon provisoire, comme recevables, les jugements les plus répandus parmi les chercheurs.



***es el elemento predominante, el fondo es el clima social reinante en la isla a principios de siglo***<sup>313</sup>.

Les traits génériques particuliers du cinéma cubain muet apparaissent : après une période où les films documentaires, pris sur le vif, dominant, émerge un cinéma de fiction où le mélodrame s'impose progressivement comme matrice narrative, dans des œuvres où s'exprime toutefois une certaine préoccupation pour des thèmes historiques et sociaux.

Par la suite, lors de l'avènement du cinéma parlant, les genres en présence dans le cinéma cubain se différencient de façon plus nette. Comme dans la plupart des cinémas, les genres originels forment deux groupes souvent présentés de façon quelque peu abusive comme antagoniques : les mélodrames et les comédies tirant à la farce. Or, s'il est commode pour l'analyse de les séparer, il faut souligner que les phénomènes d'hybridation des genres sont à Cuba une réalité qu'il convient de prendre en compte.

L'influence du *teatro bufo* cubain, mettant en scène des personnages archétypiques, est déterminante dans le domaine de la comédie. Cela peut être observé dans *Sucedió en La Habana* (1938), film quasiment dénué d'intrigue qui se présente davantage comme une succession de sketches des acteurs très populaires Garrido et Piñero, sans la moindre cohérence scénaristique. Avec le déclin du genre *bufo*, les comédies se font plus urbaines, dans un style rappelant le cinéma nord-américain largement diffusé sur les écrans. Tel est le cas de *La Única* (1952), film de Ramón Peón dans lequel Rita Montaner interprète un rôle de syndicaliste fantaisiste dans une usine. Dans ce film, le choix du décor renvoie au mode de vie nord-américain, notamment à travers l'appartement de la protagoniste, meublé dans le plus pur style des années cinquante selon l'*American way of life*. Rita Montaner, est la figure emblématique d'une culture créole spécifique<sup>314</sup>, mais la situation dans laquelle se trouve le personnage qu'elle incarne montre que les références se transforment.

Le cloisonnement générique est souvent ténu entre comédie et mélodrame, comme le montre *El Romance del palmar* (1938). Le premier film parlant de Ramón Peón se situe à la frontière entre les deux genres, associant à une intrigue mélodramatique – une jeune fille innocente conduite à la ville pour travailler dans un cabaret par un homme sans scrupules qui lui a menti pour la convaincre de le suivre – des passages de franche comédie, comme la séquence où deux *guajiros* se rendent à la capitale pour récupérer la jeune fille : c'est l'occasion pour Garrido et Piñero de faire leur traditionnel numéro.

Avec le temps, le cinéma cubain semble s'enliser dans une production routinière, si l'on en croit Walfredo Piñera :

***Avec quatorze films, l'année 1950 est celle où la production cinématographique***

<sup>313</sup> Nery Sellera, *op. cit.*, p. 23-24.

<sup>314</sup> Son biographe souligne le lien unissant la comédienne à certains traits de la culture nationale : « Aún hoy muchos cubanos no pueden sustraerse al recuerdo que – como paradigma de la interpretación de nuestras melodías – deja la Rita que convoca a todos los negros a tomar café en ¡Ay! Mamá Inés; la que intencionalmente pone ronca la voz para llamar a la caserita de *El manisero*; y a la que, con el arrullo de las palmas, crea un verdadero canto de cristal con su *Siboney*. Comparable tan sólo con el vacío dejado en el arte autóctono por Benny Moré, el otro gran ídolo popular, la huella de *La Única* se mantiene integrada al ambiente criollo. », Ramón Fajardo Estrada, *Rita Montaner, testimonio de una época*, La Havane, Fondo editorial Casa de las Américas, 1998, p. 428.

***cubaine atteignit son chiffre record, bien que sa qualité moyenne n'ait pas été à la hauteur de l'enthousiasme, finalement éphémère, qui semblait s'être éveillé [...]. Cependant, malgré la pauvreté générale des scénarios, certains tentèrent, dans la décennie des années quarante et cinquante, d'impulser un cinéma historico-littéraire de grande envergure qui confirma une fois de plus que ni les bonnes intentions, ni la présence isolée d'éléments de qualité ne suffisent à pallier le manque de talents et de moyens matériels***<sup>315</sup>.

Cette analyse de Piñera montre bien comment les limitations de l'activité cinématographique à Cuba ont favorisé l'émergence des coproductions avec le Mexique.

Il écrit en effet quelques lignes plus loin, après avoir évoqué le rôle de Juan Orol dans la création et la diffusion d'une certaine forme de mélodrame :

***Cuba était un terrain propice à la mise en œuvre de coproductions cubano-mexicaines. La majorité d'entre elles fut réalisée dans les années cinquante. Ces films, qui employaient des danseurs, des chanteurs et des formations musicales à la mode, bénéficiaient en général d'une meilleure maîtrise technique et exploitaient à fond les aspects les plus pittoresques de la musique et des paysages cubains. À partir du tournage d'El Ángel caído, en 1949, le metteur en scène mexicain Juan J. Ortega se rendit régulièrement à Cuba pour y tourner des mélodrames musicaux de nature sentimentale***<sup>316</sup>.

Les arguments avancés à l'époque par les professionnels du cinéma, au Mexique et à Cuba, sont convoqués pour expliquer la montée en puissance des coproductions : proximité, tant géographique que culturelle entre les deux pays, mais aussi présence à Cuba d'éléments que le cinéma a intensément exploités, notamment les paysages, la musique et la danse. Les coproductions entre les deux pays finissent par configurer une modulation générique particulière reprenant au mélodrame mexicain ses caractéristiques propres, tout en y ajoutant des traits plus spécifiquement cubains. Cette orientation donne lieu au développement de deux grandes tendances au sein de cet ensemble mélodramatique : d'une part, l'épanouissement du mélodrame de cabaret, et d'autre part, la production de films renvoyant – ou du moins prétendant le faire – à certains traits de la réalité et de la culture cubaine. Le corpus que nous allons à présent constituer de façon précise tiendra compte de ces différents aspects.

S'il est difficile de chiffrer précisément l'emprise de tel ou tel genre pour la période muette, tel n'est pas le cas pour le cinéma parlant. Le mode de production des films est un élément retenu par María Eulalia Douglas dans sa présentation de la production cinématographique nationale. Le tableau suivant permet de comparer l'emprise des coproductions mexicano-cubaines sur l'ensemble de la production cubaine, depuis le premier film tourné par Juan Orol à Cuba, jusqu'à la fin des années 1950 :

Tableau 9 : Part des coproductions mexicano-cubaines dans le cinéma cubain (1938-1959)

<sup>315</sup> Walfredo Piñera, « Le Cinéma parlant pré-révolutionnaire », *Le Cinéma cubain*, p. 70-72.

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 74.

Année	Films cubains	Coproductions mexicaino-cubaines	Total
1939	7	1	8
1945	1	1	2
1946	1	1	2
1947	7	1	8
1948	3	1	4
1953	4	3	7
1954	2	8	10
1955	1	4	5
1956	1	4	5
1957	2	1	3
1958	2	3	6

Les années comprises entre 1939 et 1958 correspondent à celles où les coproductions mexicaino-cubaines ont vu le jour. Si la désignation « *coproduction* » ne renvoie pas à un genre en soi, au sens où nous avons défini ce terme, notre travail consistera à montrer comment une modulation générique particulière du mélodrame mexicain est née de ce mode de production particulier, dont on constate qu'il s'épanouit au cours des années 1950. Ce mode de production connaît une certaine régularité quantitative pendant les années 1940, période à laquelle le cinéma strictement cubain se caractérise par son indigence : pour les années 1945 et 1946, une seule coproduction suffit à représenter la moitié des films produits à Cuba. La situation s'accroît au cours des années 1950 : la production strictement cubaine oscille la plupart du temps entre 1 et 2 films annuels, tandis que les coproductions ne descendent qu'exceptionnellement sous le chiffre de 3. Ces dernières se retrouvent ainsi majoritaires au sein de la production cubaine, à tel point que pour l'année 1954, qui est celle où le cinéma cubain atteint son plus haut niveau avec 10 films, les coproductions représentent les quatre cinquièmes du total.

Ces précisions apportées sur le contexte d'apparition des coproductions entre le Mexique et Cuba, une mise au point s'impose. Nous prenons en compte les coproductions mexicaino-cubaines dans un sens assez large : d'une part les films officiellement considérés comme des coproductions, engageant un financement et un savoir faire des deux pays ; d'autre part, des films entièrement faits par des Mexicains où interviennent des artistes cubains, sans que l'on puisse les considérer comme des coproductions au sens strict – nous pensons ici au cas particulier des *rumberas*, ambassadrices de la culture cubaine au Mexique. Il conviendra de mesurer si ces deux catégories donnent des résultats différents sur le plan générique.

## II. Avènement d'une esthétique

### II A. Une tradition mexicaine revitalisée : le mélodrame de cabaret

Dans les coproductions mexicaino-cubaines, le mélodrame de cabaret occupe une place

de choix, tant son importance est grande sur le plan quantitatif. Pour la période prise en compte, on dénombre 28 coproductions, 15 d'entre elles se passant au moins en partie dans les milieux du cabaret, ce qui représente une tendance majoritaire de ce type de productions. Pour le reste, 4 sont des séquelles de films mexicains populaires – deux mettant en scène le catcheur masqué Santo, et deux les Villalobos ; 7 se déroulent dans le cadre de la campagne cubaine dont ils recréent des épisodes historiques passés ou certains traits culturels spécifiques, liés en particulier à la *santería* et à ses pratiques.

Les réalisations auxquelles cela a donné lieu sont intéressantes, car il s'agit d'un genre présent dans le cinéma mexicain dès ses origines : nous pourrions ainsi montrer si les coproductions engagent ou non un processus de requalification générique, et quels éléments sont finalement privilégiés ou négligés. Nous pouvons d'emblée formuler une remarque démontrée à travers l'analyse d'un exemple concret : si nous parlons de tradition « *revitalisée* » grâce à l'influence cubaine, c'est parce que le passage par Cuba pousse jusqu'à leurs extrêmes conséquences certains traits définitionnels du mélodrame mexicain. Ce processus peut être illustré par la comparaison de deux films : *Santa*, et *Coqueta* (Fernando A. Rivero, 1949). Le premier film met en place un univers très particulier que de nombreux autres reprennent pour cadre par la suite. Le deuxième n'est pas une coproduction au sens strict du terme, mais il contient toutefois un certain nombre d'éléments le rendant emblématique de la coopération cinématographique entre les deux pays, et surtout de l'influence sur le cinéma mexicain de l'atmosphère « *tropicale* » que celui-ci est allé chercher à Cuba. *Coqueta* compte parmi ses acteurs de premier plan deux personnalités dont l'importance est capitale : la *rumbera* d'origine cubaine Ninón Sevilla, et le compositeur de boléros Agustín Lara. L'action du film se passe à Veracruz, port mexicain considéré comme le lieu où l'influence cubaine est la plus sensible, en particulier à travers sa fameuse atmosphère « *tropicale* », et sa musique.

Une vingtaine d'années sépare la réalisation des deux films, puisque le premier date de 1930 et le second de 1949. Dans cet intervalle, le mélodrame de cabaret a été largement réexploité par le cinéma mexicain, ses multiples occurrences donnant progressivement au genre ses traits caractéristiques à l'œuvre dans *Coqueta*, que l'on peut considérer comme une réécriture de *Santa* ayant intégré l'élément « *tropical* », tant dans ses paysages que dans sa musique.

L'histoire des deux films est similaire, et peut être rapidement résumée : une jeune femme, trompée par un homme, se retrouve dans un cabaret où elle se lie d'une profonde amitié avec le pianiste aveugle qui accompagne ses numéros. Après de dramatiques péripéties, la jeune femme meurt à la fin du film.

Ce résumé sommaire permet de mettre en parallèle les deux films dans une perspective comparative. La représentation du personnage féminin est relativement semblable dans les deux, bien que le deuxième propose un infléchissement de son mode d'appréhension. Au début de *Santa*, la jeune héroïne apparaît réservée, conformément à ce que semble impliquer l'environnement dans lequel elle évolue, un petit village de campagne. Dans *Coqueta* en revanche, la jeune Marta se montre plus délurée dès les premiers moments. Elle est présentée comme une pensionnaire dans une des premières séquences du film, où elle se livre à un numéro de danse au milieu des autres collégiennes, ce qui atteste un certain manque de retenue pour lequel elle ne manquera

pas d'être réprimandée. Mais si Santa et Marta semblent au départ quelque peu différentes, leur évolution tend au contraire à les rapprocher. Le passage par le cabaret les soumet à des changements spectaculaires, tant en ce qui concerne leur apparence physique que leur comportement, puisque leur exubérance s'affirme de plus en plus.

Le personnage dont le changement est le plus important et le plus révélateur est celui du pianiste aveugle qui nourrit pour la jeune femme une amitié finissant par se transformer en un authentique amour passionnel. Dans le premier film, Hipólito se montre accueillant envers Santa, et les multiples questions qu'il pose au petit garçon qui l'accompagne montrent que son intérêt pour la jeune femme a une authentique dimension charnelle. Il lui demande en effet à plusieurs reprises de la lui décrire, c'est-à-dire de lui rendre à travers les mots la faculté de voir qu'il n'a pas. Mais l'amour que voue le pianiste à Santa se caractérise par sa pureté d'intention, et d'une certaine manière, plus la jeune femme tombe, plus il se rapproche d'elle en lui proposant ses services désintéressés. Bien que Santa soit une prostituée, et que sa fonction la voue à se donner à tous les hommes sauf à lui, le pianiste lui offre un univers de tendre confiance dans lequel elle doit pouvoir s'abriter. Son attitude culmine à la fin du film, alors que Santa a tout perdu : seul le pianiste propose de l'aider et assume les frais de son hospitalisation, au mépris de ses propres difficultés matérielles. Si Santa meurt à la fin du film, c'est sans doute parce que sa chute a été trop loin, mais elle a auparavant retrouvé à travers sa relation platonique avec le pianiste le sens des relations humaines qu'elle semblait avoir perdu au cours du film. Ainsi, ce personnage masculin est caractérisé de la façon la plus positive qui soit, puisqu'il ne tente pas, contrairement aux autres, d'exercer sur Santa une quelconque pression, mais lui donne au contraire tout ce qui est en sa possession sans rien attendre en échange.

La situation est bien différente dans *Coqueta*. Le pianiste aveugle est cette fois interprété par Agustín Lara, et l'évolution de ses sentiments par rapport à Marta est à l'opposé de ce que l'on observe dans le premier film. Dans les premiers temps, le pianiste se comporte conformément à l'image qu'Hipólito a inaugurée pour ce personnage : alors que Marta fait ses débuts dans le cabaret, il la soutient et la prend sous sa protection. Toutefois, alors qu'Hipólito supportait sans rien laisser transparaître de ses propres sentiments que Santa ait des relations amoureuses avec d'autres hommes, Rubén laisse éclater au grand jour sa jalousie lorsque le patron du cabaret demande Marta en mariage. La situation se complique davantage au moment où Marta et le propre fils de Rubén, Rodolfo, tombent amoureux. La jalousie amoureuse du pianiste explose, jusqu'à la scène finale paroxystique où Rubén, après avoir avoué son amour à Marta dans sa loge, lui tire dessus et la blesse mortellement. Tout comme Hipólito, il avait conscience que la jeune femme ne serait jamais sienne, mais contrairement à lui, Rubén décide finalement de mettre un terme à cette situation de frustration en éliminant l'objet de son tourment.

Entre les deux films, une ligne de continuité et une évolution se dessinent. De nombreux points communs permettent de les considérer comme équivalents sur le plan générique, mais on assiste à un infléchissement de leur tonalité. Le sentiment amoureux se transforme en passion dévorante, qui n'a pour seul but que de se consumer elle-même dans la mort d'un personnage inaccessible au désir de l'autre. Le mélodrame de cabaret, à mesure qu'il se gonfle d'une influence cubaine palpable, tend à se radicaliser, à exhiber

son fonctionnement comme mécanique du désir où le corps occupe une large place. En ce sens, la comparaison entre les coproductions mexicano-cubaines au sens strict, et les autres films, situés dans les milieux du cabaret et mettant en œuvres des sonorités et chorégraphies d'inspiration cubaine, est intéressante. Les films de cabaret d'inspiration tropicale forment en effet un « **genre** » à part entière, selon Eduardo de la Vega :

***Durante le gobierno encabazado por Miguel Alemán (1946-1952), las películas sobre prostitutas y/o cabareteras constituyeron un género que, en términos cinematográficos marcó la época en que el país iniciaba un acelerado despegue rumbo a la modernidad [...]. Uno de los requisitos para pertenecer a este grupo fue sin duda la capacidad para dominar las variantes del baile afro-antillano [...]***

317 .

Il conviendra de discuter cette désignation générique, en fonction de l'analyse proposée des films.

## **II B. Esthétique cinématographique et *rumberas***

La liste de films que nous pouvons à présent établir pour constituer le corpus au fondement des analyses de la deuxième partie de ce travail est fondée, en ce qui concerne le mélodrame de cabaret, sur plusieurs critères. Au moment d'aborder concrètement l'apport cubain dans un certain nombre de films, nous avons choisi de ne pas nous limiter aux coproductions proprement dites, mais d'élargir cette notion à celle de coopération cinématographique entre les deux pays. Cela permet de prendre en compte deux séries de films. D'une part, les coproductions authentiques, mettant en œuvre des capitaux et équipes techniques des deux pays. Le plus souvent, pour des raisons essentiellement d'ordre financier déjà abordées, il s'agit de films tournés à Cuba par des Mexicains, dont le traitement technique (développement des négatifs, découpage et montage) se fait au Mexique. Mais nous ne nous limiterons pas seulement à de tels films : nous étudierons également tout un pan de la production cinématographique qui n'est pas composé de coproductions, mais où l'influence cubaine est omniprésente. La plupart du temps, cette présence cubaine dans les films se manifeste de deux façons : par la musique, souvent interprétée par des formations musicales cubaines, et par les actrices principales des films, les fameuses *rumberas* du cinéma mexicain qui sont en réalité cubaines et mises en avant dans les films en tant que telles.

La chronologie du développement de ces films fait apparaître des différences entre les coproductions au sens strict et au sens large. À Cuba, ce mode de production se manifeste de façon précoce, et culmine dans les années 1950. Or, au Mexique, les mélodrames de cabaret d'inspiration tropicale se développent principalement au cours des années 1940, comme le suggère la périodisation proposée par Emilio García Riera. Il mentionne en effet pour la période 1941-1945 « ***el pecado, el cabaret y la mujer fatal*** », et pour 1946-1950 « ***cabaret y arrabal***<sup>318</sup> ». Le fait que ces catégories génériques – ou thématiques – disparaissent par la suite suggère que leur importance décroît. On passe

<sup>317</sup> Eduardo de la Vega, « *Las grandes actrices del cine mexicano* », *Cinémas d'Amérique latine*, 1999, n°7, p. 68.

<sup>318</sup> Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, p. 10-11.

ainsi pour 1951-1955 à « *el cine y el pecado* (los desnudos) », catégorie qui n'entre pas dans le champ de notre analyse. La figure de la *rumbera* s'impose ainsi au Mexique au cours des années 1940, comme la précise David Ramón dans un ouvrage consacré à la carrière de Ninón Sevilla :

***El cine mexicano de la edad de oro en sus películas perfecciona, sintetiza y mitifica un género de baile popular: el tropical [...]. Esta es una parte importante de la cultura popular y del folklore urbano, y se convierte, a partir de los cuarenta, en parte esencial del cine mexicano, aunque, por supuesto, tiene sus antecedentes en la década inmediatamente anterior [...]. María Antonieta Pons entroniza la rumba y se constituye como la rumbera paradigma del cine mexicano durante la mayor parte de la década de los cuarenta, su imagen fílmica impone y define la figura rumbera***<sup>319</sup> .

Si la filiation avec la tradition mexicaine du mélodrame de cabaret mettant en scène des prostituées – depuis notamment *Santa* et *La Mujer del puerto* – est rappelée, les films de *rumberas* mettent en place un code de représentation et un univers original. Carlos Monsiváis souligne que le surgissement du personnage de la danseuse de rumba, s'il doit être replacé dans cette tradition cinématographique, est néanmoins à l'origine d'une profonde modification dans le mode de représentation des personnages féminins, et en particulier des prostituées. Il s'agit d'un point très important sur lequel nous revenons longuement en abordant le traitement des figures féminines dans les films<sup>320</sup> :

***De hecho, dos de los emblemas del cambio de mentalidad son la prostituta en su dimensión de 'ángel caído pero trepidante', y el ama de casa en su vertiente de santa prescindible. Ninón Sevilla [...] es la Vamp que no pudo darse en los años veinte y es la imagen apoteósica de la Querida, aquella que no confiere respetabilidad pero sí prestigio***<sup>321</sup> .

Cela signifie que ce personnage n'est pas exactement équivalent de celui des prostituées traditionnelles du cinéma mexicain : la *rumbera* surgit à un moment où l'histoire du cinéma national le lui permet, c'est-à-dire dans les années 1940, et sous l'impulsion de danseuses-comédiennes d'origine cubaine. La plupart d'entre elles sont d'ailleurs parties travailler au Mexique parce que Cuba leur offrait des perspectives de carrière plus limitées, ce qui confirme l'importance de l'état de la production dans chaque pays. María Antonieta Pons et Rosa Carmina ont suivi – puis épousé – Juan Orol sur la voie du cinéma mexicain<sup>322</sup> ; Ninón Sevilla a suivi le même chemin, comme le rappelle Fernando Muñoz Castillo<sup>323</sup> .

La contribution des danseuses cubaines à l'émergence d'une esthétique cinématographique nouvelle est indéniable, et David Ramón souligne qu'elle dépasse de loin la simple dimension ornementale liée à la musique et aux chorégraphies : les

<sup>319</sup> David Ramón, *Sensualidad, las películas de Ninón Sevilla, Mexico, UNAM, 1989, p. 19-22.*

<sup>320</sup> Voir 2. 3. La femme fantasmée du mélodrame.

<sup>321</sup> Carlos Monsiváis, « *El fin de la diosa arrodillada* », *Nexos, Mexico, février 1992, p. 80.*

<sup>322</sup> Voir Eduardo de la Vega, *Juan Orol.*

mélodrames de cabaret surgissant dans les années 1940 au Mexique, et trouvant leur prolongement à Cuba dans la décennie suivante, mettent en place une relation privilégiée entre la musique, les tropiques et l'exotisme :

***En los melodramas cabaretiles la protagonista es una bailarina [...] y si bien [...] el cine mexicano siempre pretende ser erótico, muchas veces esto se diluye en lo erótico musical. El cine erótico y el cine musical son dos géneros de nuestro cine que la mayoría de las veces converge en un híbrido***<sup>324</sup>.

Nous ne discuterons pas ici de l'emploi du terme « **genres** » pour désigner des phénomènes aussi différents que l'érotisme et la musique, mais il convient de souligner que les films de *rumberas* forment une catégorie à part dans l'histoire des genres du cinéma mexicain, à tel point que Fernando Muñoz Castillo a inventé pour les désigner le terme de « **tropicosas** »<sup>325</sup> : notre étude cherchera à montrer leur originalité par rapport au cinéma mexicain traditionnel, signe de l'influence cubaine.

Nous pouvons ainsi dresser une liste de films dont nous proposerons une analyse détaillée fondée sur une série de points précis, à la fois d'ordre thématique et esthétique. Ces films seront l'outil de base de notre analyse, ce qui ne nous interdira pas toutefois de recourir à d'autres exemples ponctuellement pour confirmer ou réfuter certaines observations.

## **II C. Corpus de films de cabaret au Mexique et à Cuba**

Avant d'énumérer les films sur lesquels se fondent nos analyses, il convient de préciser les critères ayant présidé à leur sélection, tant à Cuba qu'au Mexique. Dans le premier cas, le choix est relativement simple, en particulier pour des raisons matérielles. La production cinématographique prérévolutionnaire étant réduite sur le plan quantitatif, le nombre de films pris en charge ne risque pas d'atteindre des niveaux démesurés : seules quatorze coproductions mettant en scène les milieux du cabaret, et il ne nous a pas été possible de toutes les visionner au cours de nos recherches. Or, nous avons choisi de n'étudier que des films que nous avons pu voir, ce qui limite d'emblée ce corpus. Ainsi, sur les quatorze films, nous pouvons en traiter sept, soit exactement la moitié. Le choix est dicté par des impératifs pratiques, mais trouve également sa justification sur le plan du genre : la lecture de résumés des films que nous n'avons pas vus indique que leur contenu est sensiblement identique à celui des films présents dans le corpus, ce qui signifie bien que l'on peut les rattacher au même genre.

Du côté mexicain, la production étant largement plus importante qu'à Cuba, il a fallu

<sup>323</sup> « En el año de 1942 debutó profesionalmente como bailarina e intérprete además de la canción cubana, en el Teatro Municipal de la Comedia, de la ciudad habanera. Después pasó al Teatro Nacional, continuando allí los éxitos obtenidos en la escena de su debut. Posteriormente se presentó en el lujoso Hotel Sevilla [...]. En septiembre de 1946 vino a nuestro país donde se puso bajo la dirección de buenos maestros de ballet, con objeto de perfeccionar su arte, no tardando en ser contratada por Pedro A. Calderón, para figurar en sus películas. », *Unomasuno*, Mexico, 23 novembre 1996, p. 6.

<sup>324</sup> *David Ramón, op. cit., p. 18.*

<sup>325</sup> Fernando Muñoz Castillo, « Diosas tropicales/ y II », *Unomasuno*, Mexico, 15 juillet 1995, p. 6.



opérer de véritables choix afin de ne pas alourdir démesurément le corpus. Il est en effet apparu préférable de travailler sur un nombre plus réduit de films : l'analyse générique ne saurait en pâtir, puisqu'elle met en évidence des points communs et divergences entre tous les films envisagés. Les remarques ou définitions proposées forment le cadre générique global dans lequel s'insèrent les films : celui-ci peut être légèrement infirmé par un exemple concret sans que cela remette nécessairement en question son appartenance au genre. Pour étudier les films mexicains marqués par l'emprise des « **tropicosas** », nous avons orienté nos choix dans deux directions complémentaires : d'une part, des films ayant fait date dans l'histoire du mélodrame mexicain (*Aventurera* en est un excellent exemple) ; d'autre part, des films dont la postérité est moindre, mais qui sont représentatifs de la nouvelle esthétique mise en place.

Tous ces films forment un corpus de mélodrames de cabaret marqués par trois tendances principales. Nous pouvons dégager un premier sous-ensemble, constitué par les films élaborant la figure de la prostituée, qui la dotent d'un certain nombre de traits dont elle ne se départira plus.

- *Aventurera*, d'Alberto Gout (1949), a donné à la *rumbera* Ninón Sevilla un de ses rôles les plus magistraux et sans doute les plus intéressants, tant sur le plan dramatique que thématique.
- *Sensualidad*, d'Alberto Gout (1950) réunit dans le même film Andrea Palma, l'héroïne de *La Mujer del puerto* et Ninón Sevilla, dans un rôle où elle campe une prostituée cherchant à se venger de son destin injuste sur le juge qui l'a condamnée, en le séduisant et en brisant sa famille.
- *Víctimas del pecado*, d'Emilio Fernández (1950), laisse éclater au grand jour la référence à Cuba à travers la présence de la chanteuse et comédienne cubaine Rita Montaner qui joue son propre rôle dans le film. Cela permet au passage de donner quelques indications sur le « **caractère cubain** », dont nous chercherons à voir comment il est réinvesti dans d'autres films. Par ailleurs, le film présente la figure de la prostituée au grand cœur, n'hésitant pas à adopter l'enfant d'une de ses collègues qui était sur le point de l'abandonner.
- *La Mesera del café del puerto*, de Juan Orol (1954) est au croisement entre les films sur les *rumberas* et ceux mettant en scène des femmes marquées par l'infirmité. En effet, deux femmes se disputent l'affection d'un chanteur : une serveuse qui boite et une plantureuse danseuse de cabaret. Ce film permet de mettre en relation d'opposition deux figures radicalement contraires de la féminité.

D'autres films sont comme autant d'avatars de cette première série, où l'influence cubaine se fait sentir. Ils dessinent toutefois une évolution puisque dans leur cas, le cabaret se constitue comme l'espace où les personnages féminins peuvent mettre en place de véritables stratégies de carrière, visant à les faire accéder au luxe et à la célébrité : le film *Coqueta* déjà évoqué en est un bon représentant, ainsi que d'autres œuvres proposant la mise en scène d'histoires de succès et de décadences de danseuses de cabaret : *Ambiciosa*, d'Ernesto Cortázar (1952), peut être considéré comme une mise en abîme dans le film lui-même de la trajectoire des actrices cubaines. Le film raconte en effet

l'histoire d'une jeune cubaine rêvant de gloire dans le monde du spectacle, et se rendant au Mexique afin d'assouvir ses ambitions, tout comme l'ont fait les *rumberas* cubaines en partant chercher fortune au Mexique. Un film comme *Viajera*, d'Alfonso Patiño Gómez (1951), avec Rosa Carmina, propose une intrigue similaire. Dans *No me olvides nunca*, de Juan José Ortega (1956), film dont l'action se situe à La Havane dans les milieux du cinéma, les deux personnages principaux sont une vedette cubaine et un chanteur mexicain, dont l'histoire d'amour est dans un premier temps inventée à des fins publicitaires avant de devenir réalité.

Une autre série de films, dessinant une deuxième catégorie parmi les films de cabaret, est composée de ceux mettant en scène des « **visages de femmes** », à travers trois cas précis : *Hipócrita*, de Miguel Morayta (1949), *Piel canela*, de Juan José Ortega (1953), et *La Mujer marcada*, de Miguel Morayta (1957). Le premier et le dernier film ayant été tournés par le même metteur en scène, ils offrent des possibilités de comparaison intéressantes. Quant au deuxième, il s'agit d'une coproduction mexicaino-cubaine ayant pour protagoniste l'actrice espagnole Sara Montiel. La situation relative des trois films, dans le temps ainsi que dans leur statut même en tant que productions, fait de cet ensemble un intéressant outil dans le cadre d'une étude comparative.

Enfin, une troisième catégorie peut être trouvée dans des films mettant en scène les péripéties de la vie d'une jeune femme quittant sa campagne natale pour se rendre à la capitale et finir comme danseuse dans un cabaret. Dans de telles productions, l'image de la société proposée fera l'objet d'une analyse détaillée. Dans *El Amor de mi bohío*, de Juan Orol (1946), l'action se situe dans un premier temps dans la campagne cubaine. La jeune Rosa Inés, suite à diverses péripéties dans sa vie amoureuse, quitte l'espace rural pour se rendre à La Havane où elle triomphe comme actrice de cabaret, avant de retrouver finalement son amant qui avait disparu. Dans *El Ciclón del Caribe*, de Ramón Pereda (1950), nous assistons à la transformation progressive de la jeune María Elena qui passe du statut de gentille fiancée à celui de vedette de cabaret connaissant un immense succès à Mexico, après avoir failli se retrouver à travailler comme prostituée comme Elena dans *Aventurera*. Dans *Thaimí, la hija del pescador*, de Juan Orol (1958), l'héroïne vit dans un village au bord de la mer, en harmonie avec la communauté et les éléments. L'arrivée d'un homme extérieur qu'elle recueille la conduit sur les scènes havanaises, avant qu'elle ne décide finalement de rejoindre son espace originel.

L'analyse comparée de ces films permettra de faire apparaître la pertinence ou non de ces sous-groupes thématiques, et de voir s'il existe une différence marquée sur le plan générique entre les films mexicains et les coproductions authentiques. La part des films mexicains tend à diminuer dans les films prenant en charge l'histoire et la culture cubaines, dont nous allons à présent proposer un corpus raisonné.

### **III. Renouveau thématique**

---

Une remarque s'impose, scellant une importante différence entre le groupe des mélodrames de cabaret et ceux que nous allons à présent aborder, où une plus large place est accordée au traitement de l'histoire et de la culture cubaines. Dans le premier

ensemble délimité, la prégnance de phénomènes culturels cubains se situe sur le plan de l'atmosphère : paysages, tropiques, musique, danseuses et actrices. Si tous ces éléments attestent une présence cubaine non négligeable à l'écran, celle-ci est assez diffuse, et ne repose pas toujours sur des éléments faisant explicitement le lien avec Cuba. Le travail de l'analyste consiste à chercher à les mettre en lumière pour voir comment ils effectuent un véritable travail sur le mélodrame mexicain.

Dans le deuxième groupe, la situation est fort différente : la présence cubaine est explicitement mise en images, tout d'abord parce qu'il s'agit de films tournés à Cuba, dans des paysages clairement identifiables. Cela était déjà vrai de quelques films du groupe précédent, mais cette tendance se généralise dans le deuxième cas. Cet état de fait n'est sans doute pas le fruit du hasard, et si l'on observe les conditions de production des films, on constate rapidement que c'est justement dans le deuxième groupe que les coproductions formelles sont les plus nombreuses, et la mise en scène de thématiques spécifiquement cubaines s'impose. En termes d'analyse, la problématisation est dans ce cas quelque peu différente de ce qu'elle était dans les films du groupe précédent : il ne s'agit plus de rechercher et d'évaluer la présence cubaine à l'écran, puisqu'elle se laisse cette fois saisir de façon beaucoup plus immédiate, mais de mettre au jour les stratégies de représentation que de tels films impliquent. Ainsi, une fois les références dégagées, on pourra s'interroger sur le réalisme de ces représentations, en particulier dans les films mettant en scène des reconstitutions historiques ou ethnologiques, pour les films s'intéressant aux pratiques religieuses et artistiques afro-cubaines par exemple. Sur l'ensemble des coproductions recensées par María Eulalia Douglas, les films mettant en scène des thématiques cubaines sont au nombre de 8, soit environ un tiers du total. Il s'agit donc d'une tendance importante dans les coproductions, dont il convient d'évaluer les conséquences en termes de genre.

La différence entre les deux groupes est importante, mais dans tous les cas les analyses renvoient à une même démarche : voir dans quelle mesure l'image de Cuba proposée est une recreation à partir de la réalité, pour mesurer comment agit le mélodrame en tant que structure sur la narration. De cette façon, nous essaierons de dégager les modifications qu'a pu connaître le genre défini au Mexique au contact d'une réalité autre.

Dans cette optique, il est intéressant de se pencher sur le cas des films occupant une position transversale. Pour nombre d'entre eux, ils ne se réduisent pas à leur appartenance à un seul des groupes mis en place. Un film comme *Aventurera* est emblématique du traitement de la figure de la prostituée dans les films, mais il met en même temps en scène la trajectoire d'un personnage féminin de la province – substitut d'une origine rurale – vers la ville. *La Mesera del café del puerto* traite à la fois le personnage de la danseuse et celui de la femme mutilée. Par ailleurs, tous les films rangés sous la désignation « **visages de femmes** » mettent également en scène des danseuses. Nous pourrions multiplier les exemples, qui sont d'ailleurs tout aussi nombreux pour notre deuxième catégorie : un film comme *Sandra, la mujer de fuego* se présente d'abord comme un mélodrame de cabaret insistant sur les relations amoureuses d'une danseuse – élément dont le film ne se départira jamais vraiment – avant de se plonger dans la campagne cubaine, ses rites et croyances, ses danses. Ces catégories,

opératoires pour démêler la façon dont se construisent certaines images, sont toutes relatives.

### III A. Traitement de l'histoire cubaine

En ce qui concerne le Mexique comme Cuba, et bien d'autres cinémas nationaux à l'origine, outre les scènes de la vie quotidienne prises sur le vif, le fait historique ou politique occupe au départ une place importante dans la production des films. De plus, pour ces deux pays, la perméabilité de la frontière s'exhibe dès les premiers temps, puisque le cinématographe introduit par Gabriel Veyre, représentant de la maison Lumière, est arrivé à Cuba après être passé par le Mexique. Le système de tournage et de diffusion de l'époque explique ainsi que les premiers films vus à Cuba aient représenté des scènes mexicaines. Raúl Rodríguez raconte en effet :

***la mañana del viernes 15 de enero de 1897 atracó en el puerto de La Habana, procedente de Veracruz, México, el vapor Lafayette: en él venía un viajero [...], Gabriel Veyre; su cargo, representante de la Casa Lumière. Con él llega a Cuba el cinematógrafo, que en agosto de 1896 había estrenado en México el propio Veyre***

<sup>326</sup> .

Quant au contenu des premiers films projetés, María Eulalia Douglas signale qu'il s'agit de films mexicains : « ***El cinematógrafo Lumière exhibe dos vistas filmadas por Veyre en México: Un duelo a pistola en México y Carga de los rurales en México , que se convierten en los primeros filmes latinoamericanos exhibidos en Cuba*** <sup>327</sup> . »

Du côté mexicain, Aurelio de los Reyes précise que la diffusion des premiers films tient à la nature même de l'appareil envoyé sur le nouveau continent par les frères Lumière. Il s'agit d'une caméra faisant en même temps office de projecteur, ce

qui explique la rapidité avec laquelle les nouvelles vues enregistrées sur la pellicule pouvaient être diffusées dans un pays, mais aussi d'un pays à l'autre. Il brosse le tableau des premiers temps du cinéma au Mexique en ces termes, montrant comment les films diffusés s'enrichissent progressivement des images prises dans les différents lieux parcourus :

***La première séance publique de cinéma a eu lieu le vendredi 14 août 1896 [...] au cœur de Mexico; on y a projeté Arrivée d'un train en gare, Montagnes russes, Partie d'écarté, Repas de bébé, Sortie des usines Lumière à Lyon, L'Arroseur arrosé, Démolition d'un mur et Baignade en mer*** <sup>328</sup> .

Les premiers films diffusés au Mexique ont été tournés en France par les frères Lumière, ce que ne manque pas de rappeler l'historien du cinéma mexicain en précisant que les premiers films diffusés dans son pays n'avaient rien de mexicain, à part les salles et le public. Mais rapidement, des vues sont tournées au Mexique, mettant en scène des sujets plus locaux, comme *Grupo en movimiento del general Díaz y de algunas personas de su*

<sup>326</sup> Raúl Rodríguez, *Op. Cit.*, p. 27.

<sup>327</sup> María Eulalia Douglas, *Op. Cit.*, p. 9.

<sup>328</sup> Aurelio de los Reyes, « Le Muet », *Le Cinéma mexicain*, p. 71.

*familia*, *Escena en el canal de la Viga* ou encore *El general Díaz paseando por el bosque de Chapultepec*, également cités par Aurelio de los Reyes. Il précise ensuite que ces films étaient projetés à Mexico parce que Veyre était venu au Mexique avec les fameux « **projecteurs-caméras** », lui permettant à la fois de produire les films et de les diffuser. Aurelio de los Reyes écrit : « **Le 9 janvier 1897, ils donnaient leur dernière séance, car ils partaient le lendemain pour La Havane**<sup>329</sup>. » Ainsi, lorsque Veyre débarque à Cuba, il apporte avec lui les images fraîchement tournées au Mexique, auxquelles il ajoutera bientôt des films tournés dans l'île. Cela montre la mise en place dès les origines d'une forme de communication cinématographique entre le Mexique et Cuba.

Une fois le cinéma devenu parlant, et constituant un enjeu économique et culturel de taille, les Mexicains ne laissent pas d'afficher un certain intérêt pour les thèmes cubains, surtout dans le cadre des coproductions entre les deux pays, qui se doivent de mettre en scène des éléments autochtones pour séduire leur public. Des épisodes de l'histoire cubaine sont mis en scène dans les films, leur servant de toile de fond ou contribuant de façon plus profonde à alimenter l'intrigue. Les références historiques concernent diverses périodes, allant du XIX<sup>e</sup> siècle à l'indépendance du pays.

Le film *María la O*, tourné en 1947 par Adolfo Fernández Bustamante, metteur en scène mexicain, met en scène la société havanaise du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, ce qui lui permet en outre d'illustrer les conflits et préjugés raciaux de l'époque. Il s'agit d'un mélodrame se présentant à la fois comme une reconstitution historique et comme la mise en images d'une histoire d'amour entre une mulâtresse et Fernando, fils d'un riche propriétaire terrien. Mais le cloisonnement des films n'est que très relatif. La mise en scène du conflit entre les communautés blanche et noire, dont l'importance est fondamentale dans l'économie narrative et dramatique de cette œuvre, la rapproche des productions représentant des éléments de la culture cubaine, et en particulier ce qui a trait aux coutumes et traditions afro-cubaines. Nous pouvons constater que le metteur en scène choisit précisément de replacer ces pratiques dans un contexte historique lointain, comme pour montrer peut-être qu'elles sont désormais révolues.

Plus ancien, le film de Juan Orol *Siboney* mêle lui aussi intrigue mélodramatique et représentation d'un épisode de l'histoire cubaine. Le film commence également au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, et revient sur le problème de l'esclavage et des injustices commises contre les Noirs dans le pays. Le héros, incarné par Orol lui-même, est le fils d'un riche propriétaire terrien dérogeant à sa classe car il pourfend les comportements iniques de ses semblables envers les Noirs qui lui en sont bien entendu très reconnaissants. Cette représentation historique culmine à la fin du film, où la mise en scène de la lutte d'un homme riche pour l'émancipation des Noirs s'articule à la figure emblématique de la libération des esclaves à Cuba : Carlos Manuel de Céspedes. Maryse Roux en rappelle les circonstances :

***Le 10 octobre [1868], Carlos Manuel de Céspedes déclarait 'Cuba libre' dans le batey de sa plantation la Demajagua [...] et donnait la liberté à ses esclaves. Ceux-ci, comme dans les cas similaires qui se produiront, formèrent avec les petits paysans soulevés, et les quelques planteurs 'éclairés' à la tête de la***

<sup>329</sup> *Ibid.*

***rébellion, l'armée des mambis***<sup>330</sup> .

Étant donné le contexte particulier servant de toile de fond au film, le metteur en scène-héros s'arroge un rôle particulièrement valorisant. Mais son engagement final aux côtés de Céspedes et de ses troupes est motivé par ses mésaventures amoureuses, et là encore, l'intrigue mélodramatique semble présider aux choix des personnages face à l'histoire.

Un dernier film servira à illustrer comment l'histoire cubaine est mise en scène dans le cadre des coproductions. Il s'agit de *La Rosa blanca*, qui occupe une place particulière car il s'agit d'un film dont la réalisation a été programmée par les autorités dans le cadre des commémorations du centenaire de la naissance du héros de l'indépendance cubaine José Martí, en 1953. L'équipe mexicaine mobilisée pour le tournage montre qu'il s'agissait d'un projet réellement ambitieux sur le plan esthétique. On trouve en effet à la réalisation Emilio Fernández, un des cinéastes les plus reconnus de son pays, spécialisé dans des mélodrames ayant pour toile de fond la révolution mexicaine, dont il finit par créer une véritable mythologie, avec ses personnages, ses espaces, et sa manière particulière de filmer. Julia Tuñón écrit à son sujet :

***Au-delà de la beauté des prises de vue, de la banalité de son discours, de l'archaïsme dont nous semblent aujourd'hui affectés ses films, Fernández a, un jour, représenté le Mexique, il est le responsable, en grande part, de l'idée que le monde se fait de ce pays et peut-être – cela reste à analyser – de celle que les Mexicains se font d'eux-mêmes***<sup>331</sup> .

Les Cubains ont donc eu recours à une personnalité cinématographique qui a su mettre en valeur les spécificités nationales du pays voisin, du moins telles que lui-même les envisageait. Pour réaliser *La Rosa blanca*, Fernández travaille avec son chef opérateur habituel, qui lui a donné d'excellents résultats plastiques dans ses films précédents : Gabriel Figueroa. L'association des deux hommes de cinéma dans le projet de *La Rosa blanca* ne manque pas de déboucher sur un authentique mélodrame, dont le rapport à la représentation de l'histoire est d'autant plus problématique que l'on touche ici, à travers la figure de José Martí, à un sujet très sensible à Cuba.

### **III B. Traitement de phénomènes culturels cubains**

Outre les films se plongeant dans l'histoire cubaine pour en donner une image, d'autres coproductions s'intéressent à la culture et à la société cubaines, selon deux orientations principales : le traitement de motifs afro-cubains et la représentation des rapports entre la ville et la campagne, déjà mis en lumière à propos des films de cabaret. Dans ces films, une place relativement grande est faite aux manifestations de la culture afro-cubaine, à travers plusieurs exemples.

Le film *Mulata* tourné en 1954 par Gilberto Martínez Solares, retrace l'histoire d'amour de la mulâtresse cubaine Caridad (Ninón Sevilla), et du marin mexicain Martín (Pedro Armendáriz). Ce film met en scène les rites religieux de la *santería*, la religion

---

<sup>330</sup> Maryse Roux, *Cuba, Paris, Karthala, 1997, p. 63.*

<sup>331</sup> Julia Tuñón, « Emilio Fernández : un regard derrière les grilles », *Le Cinéma mexicain, p. 216.*

afro-cubaine fondée sur un syncrétisme entre des divinités africaines et catholiques. Cela se traduit dès le début par la scène de la bénédiction d'une petite fille à l'aide d'un poulet, ou encore la scène où l'héroïne se met à danser un *bembé* au milieu d'un groupe de Noirs. Dans ce film, l'actrice Ninón Sevilla porte un maquillage sombre, censé la rattacher à la communauté noire et à ses pratiques. Ce film est l'un des rares cas de notre corpus où la censure s'est montée particulièrement virulente, en particulier à cause de la scène du *bembé*, qui a d'ailleurs poussé le metteur en scène à s'expliquer dans une « **advertencia** » placée au début du film<sup>332</sup>. Il justifie cette scène en expliquant que cette danse n'a rien d'immoral, car elle est pratiquée comme un rite religieux où les danseurs n'ont aucune intention de choquer. Ainsi, le fait de porter à l'écran des pratiques rituelles afro-cubaines n'est pas sans poser de problèmes.

Les films mettant en scène ces rituels ont une caractéristique esthétique les rapprochant de l'ensemble de la production étudiée, qu'il s'agisse des films de cabaret ou des autres : le recours à la musique et à la danse, qui occupe dans le cas des œuvres faisant référence à l'univers afro-cubain une place prépondérante. Toutefois, il ne s'agit plus ici de rumba ou de boléro, mais d'un autre type de musique cubaine, que Maya Roy baptise « **musiques rituelles** » :

***Cuba est l'un des pays où les cosmogonies africaines, les rituels et pratiques culturelles qui leur sont liés restent extrêmement vivants. Cet héritage africain imprègne toute la culture cubaine, au-delà même de la population concernée par les différents cultes [...]. Dans ce contexte, la musique (instruments, chants et danses) est un véritable langage [...]. Moyen de communication privilégié avec les divinités, elle implique la participation collective active des présents, visibles ou invisibles. Chaque rythme exécuté par les tambours intervient dans un contexte défini, avec une fonction et des objectifs donnés, selon un rituel précis***

333 .

Elle souligne ainsi l'importance stratégique de la musique dans les pratiques religieuses que les films mettent en scène, s'attardant complaisamment sur les mouvements des corps au son des percussions, qui en sont le support fondamental.

Mais *Mulata* ne se limite pas à la mise en scène de ces pratiques, et rejoint d'autres films dont nous avons dégagé les caractéristiques. Cette œuvre dessine la trajectoire de son héroïne de la campagne vers la ville, avec tous les changements que cela implique. Par ailleurs, il s'agit également d'un film de cabaret, puisque Caridad passe au cours du film de pratiques chorégraphiques liées au départ à la religion, à d'autres pratiques, même si une voix off tente malgré tout de les relier à sa spiritualité.

Une caractéristique de ces films tient au fait qu'ils présentent leurs héroïnes comme des femmes pour lesquelles l'attraction du rythme est irrésistible. Dans *Mulata*, Caridad se montre fascinée par la musique du *bembé* à tel point qu'elle finit par rejoindre le groupe de danseurs. Un cas similaire se présente dans *Sandra, la mujer de fuego*, tourné en 1952 par Juan Orol avec Rosa Carmina dans le rôle titre. Le film se construit sur une trajectoire inverse de celle de *Mulata*. Il s'agit en effet de l'histoire de Sandra, danseuse

<sup>332</sup> Cette question est traitée plus en détail dans notre troisième partie. Voir 3. 2. 2. 1.

<sup>333</sup> Maya Roy, *Musiques cubaines, Paris, Cité de la musique/Actes Sud, 1998, p. 21-25.*

de cabaret de La Havane qui épouse un homme riche afin de satisfaire ses ambitions. Ce mariage se révèle être un échec, et Sandra suit son époux dans sa plantation pour lui demander des explications. C'est alors qu'elle connaît la révélation de cette musique particulière, fondée uniquement sur des percussions, et donc fort différente de celle à laquelle elle était habituée sur le plan professionnel. Dans son cas comme dans celui de Caridad, elle ne peut visiblement pas résister à l'attraction que ces rythmes endiablés exercent sur elle. Une nuit, alors qu'elle est seule dans sa chambre, les paysans de la propriété commencent à jouer dans le jardin. La séquence est montée en champ-contre champ, alternant des plans des musiciens et de la jeune femme qui fait les cent pas. Cette fascination exercée par la musique est d'ailleurs explicitement posée par la voix off, qui insiste sur la chaleur ambiante... Finalement, n'y tenant plus, Sandra quitte sa chambre pour danser au milieu des paysans.

Enfin, les films cherchent également à donner une certaine image de la société cubaine. Le monde du cabaret s'impose dans presque tous les films. Ce parti pris engage toute une vision de la société s'incarnant à travers une opposition claire entre la ville et la campagne, chacune étant dotée de son propre mode de fonctionnement et de ses valeurs. Les deux espaces sont représentés de façon antagonique, et lorsque l'on assiste au passage d'un personnage de l'un à l'autre, cela entraîne des modifications de son comportement et bien souvent de ses valeurs. Ainsi, le plus souvent, la jeune femme amenée à faire ce parcours de sa campagne originelle à la ville – le parcours inverse étant plus rare, bien que pas complètement absent – perd son innocence, en particulier à travers son inévitable passage par le cabaret qui la conduit progressivement à se débarrasser de toute pudeur, voire à adopter un comportement cynique dont *Aventurera* propose sans doute le plus magistral exemple.

Cela permet d'aborder un point d'une importance fondamentale pour l'étude de ces films : le traitement des figures féminines. Il s'agit d'une question qui se manifeste à tous les niveaux. Les femmes passant d'un espace à l'autre sont soumises à un certain nombre de changements, la plupart du temps fort spectaculaires. Or, on ne peut pas en dire autant des hommes qui, même lorsqu'ils sont amenés à changer d'environnement, ne connaissent pas les mêmes métamorphoses.

Pour illustrer cette idée, nous pouvons nous appuyer sur *El Derecho de nacer*, tourné en 1951 à partir du feuilleton radiophonique à succès de Félix B. Caignet. Dans ce film, le héros, fils illégitime d'un riche héritière, est élevé à La Havane par une nourrice noire l'ayant sauvé d'une mort certaine. Devenu médecin, il fréquente une jeune fille de bonne famille, et le fait que sa « *mère* » soit noire ne manque pas de poser des problèmes. Or, il choisit de résister aux pressions sociales et d'assumer sa situation, là où les femmes se jettent la plupart du temps à corps perdu dans ce nouveau monde, dont elles sont bien souvent promptes à adopter les codes, même si elles ne le font qu'en surface. Il semble bien que seul un homme soit finalement capable de faire face ouvertement à la société. Ce traitement différencié des images masculines et féminines fera l'objet d'un point spécifique, car il semble très révélateur des contenus implicites véhiculés par les films que nous tentons de mettre en lumière, en nous interrogeant notamment sur la nature de la réalité mise en scène, où le travail opéré par les structures mélodramatiques joue un rôle de premier ordre.



### III C. Cuba fantasmée par le cinéma mexicain

Le fait d'étudier les relations entre Cuba et le Mexique dans le cadre du mélodrame permet de confirmer et d'illustrer certaines des hypothèses avancées précédemment. Tout d'abord, en prenant en considération des metteurs en scène mexicains ayant choisi de tourner leurs films à Cuba, le modèle dramatique en termes de genre est bien mexicain, et l'apport cubain se situe ailleurs, dans des motifs esthétiques ou thématiques permettant de réinvestir les mécanismes du mélodrame mexicain d'une façon originale. Cette forme de coproduction entre les deux pays, qu'elle soit formellement considérée comme telle ou non, fait émerger un corpus de films cohérent, présentant des caractéristiques esthétiques et formelles particulières, à partir du cadre générique formé au Mexique.

Par ailleurs, ces films sont emblématiques d'une des caractéristiques majeures du mélodrame : la mise en œuvre d'une mécanique du désir à l'écran. Il s'agit d'un élément important, fonctionnant à l'intérieur des films eux-mêmes, c'est-à-dire dans leur configuration narrative et dramatique. L'observation de ce corpus permet de penser que faire des films à Cuba est aussi pour les metteurs en scène l'occasion de laisser libre cours à leurs propres fantasmes, trouvant dans l'île caribéenne un espace privilégié d'expression. Si les films proposent au spectateur une certaine image de Cuba, dont ils s'attachent à porter à l'écran des éléments thématiques et culturels déterminés, on peut également voir dans ces films l'expression d'une vision particulière des réalisateurs eux-mêmes. L'intérêt pour Cuba n'est pas seulement de nature commerciale ou culturelle : il semble bien qu'il soit aussi l'occasion de mettre en images des préoccupations bien plus personnelles, au cœur de ce que les films donnent à voir. En ce sens, il n'est pas anodin que la forme générique privilégiée de ces coproductions soit le mélodrame : outre ses avantages en termes de succès public, c'est principalement en tant que forme intrinsèquement liée au désir qu'il attire notre attention ici. Ce genre permet, aussi bien dans sa forme que dans son contenu, d'insister sur certains éléments occupant une large place dans nos observations.

L'idée que Cuba incarne la quintessence de l'atmosphère « **tropicale** » revient très fréquemment, aussi bien dans les films que dans les discours des metteurs en scène. Or, cette « **tropicalité** », qui n'est d'ailleurs jamais définie en termes clairs, est systématiquement accompagnée par un élément qui semble être son corollaire naturel : la sensualité. Le fait de découvrir dans un paysage et la population qui l'habite un mode de vie original, où le corps s'affirme et s'affiche dans toute sa naturalité, n'est pas nouveau, et S. M. Eisenstein en avait lui-même fait l'expérience en tournant au Mexique un épisode de *Qué viva México*. Il décrit cette découverte de façon particulièrement poétique dans ses mémoires :

***Les tropiques répondaient à une sensualité somnolente[...]. J'avais l'impression que s'incarnait aussi en moi, inondée de lumière lointaine, la multitude des corps enlacés des soldaderas et de leurs maris soldats [...]. Les corps respirent rythmiquement, à l'unisson, et on dirait que c'est la terre elle-même qui respire ; çà et là la tache blanche d'une couverture jetée pudiquement sur un couple, au milieu des autres corps que rien ne dissimule, taches noires sous la lune ; corps***

***ignorant la honte, corps estimant naturel ce qui est naturel pour eux et pour qui il est naturel de ne pas se cacher***<sup>334</sup> .

Il n'est pas question de comparer Eisenstein et un cinéaste comme Juan Orol en termes de résultats cinématographiques, car l'œuvre du premier est sans commune mesure avec celle du second sur le plan qualitatif. Pourtant, ils ont en partage cette fascination pour ce qu'ils considèrent comme « **tropical** », non seulement parce qu'ils en font un objet cinématographique sur lequel leur caméra va longuement s'appesantir, mais aussi parce qu'il est clair que tous deux ont fait, en tournant leurs films dans ce cadre, une expérience personnelle qui a été en quelque sorte une révélation : la découverte de la jouissance esthétique du corps, projetée au centre de leur création.

Le cas d'Orol est particulièrement significatif de ce processus, comme le souligne son biographe Eduardo de la Vega :

***Para Orol, el trópico era propicio para desencadenar angustias sexuales reprimidas y la atmósfera ideal para que sus personajes femeninos bailaran muchos números afroantillanos. Lo demás eran apenas variantes mínimos de su primitivísima y muy personal idea de las relaciones eróticas***<sup>335</sup> .

Cette analyse est conforme à l'idée que l'intérêt de Cuba pour les cinéastes étrangers qui en font le théâtre de leurs films est fondé sur deux éléments : d'une part les avantages en termes de commercialisation des films – la présence de la musique et de la danse est en ce sens significative – et d'autre part un attrait plus personnel de la part du réalisateur pour qui le fait de tourner à Cuba est l'occasion de mettre en œuvre l'image particulière qu'il se fait des « **tropiques** », et de la sensualité supposée y régner.

Pour en finir avec l'exemple d'Orol, cela lui permet de mettre en place une véritable esthétique personnelle, recoupant largement les traits mis au jour. Choisir de tourner à Cuba est pour lui l'occasion de mettre en œuvre des pratiques génériques déjà éprouvées au Mexique, mais aussi d'imposer sa propre vision de Cuba : dans le cas de la danse, elle atteste une fascination pour ce qui est un trait authentique de la culture cubaine, mais elle est aussi un véhicule privilégié de l'expression de la sensualité toute tropicale qu'il croit découvrir à Cuba et qu'il développe dans ses films. En ce sens, Cuba apparaît bien comme l'espace du fantasme à l'œuvre. Eduardo de la Vega rapporte les paroles d'Orol : « ***En Cuba, donde conocí a María Antonieta Pons, mi pareja de baile en los cabarets, adopté un nuevo estilo, alegre, tropical***<sup>336</sup> . » Le vocabulaire employé montre comment le fait de travailler à Cuba permet l'émergence d'une esthétique particulière, mais en même temps, la naïveté et l'imprécision des termes suggère qu'Orol retient de Cuba la projection de ses propres fantasmes davantage qu'une quelconque réalité. Il s'agit d'une caractéristique de sa production cubaine qui ne va plus le quitter, comme le confirme encore Eduardo de la Vega : « ***En 1952, Orol se despachó dos películas 'tropicalistas' que seguían proponiendo a Rosa Carmina como ejemplo de la mujer caribeña atractiva y fogosa***<sup>337</sup> . » Autrement dit, même quand sa muse a

---

<sup>334</sup> S. M. Eisenstein, *Mémoires*, Paris, Julliard, 1989, p. 44-45.

<sup>335</sup> Eduardo de la Vega, *Juan Orol*, p. 54-55.

<sup>336</sup> *Ibid*, p. 38.

changé, il continue de privilégier des actrices cubaines, dont il fait au passage également des danseuses, ce qui illustre à quel point la féminité et la sensualité caribéennes fonctionnent pour lui comme un cliché, qu'il peut répéter à l'envi tout au long de sa production cinématographique.

Ainsi, dans le cadre des relations entre le Mexique et Cuba, le mélodrame présente une tension constante et jamais véritablement résolue entre ses prétentions réalistes d'une part, et la recréation permanente de la réalité qu'il re-présente, c'est-à-dire qu'il retravaille. En ce sens, l'intervention du fantasme des metteurs en scène est primordiale, et permet d'expliquer bien des passages des films. Si le mélodrame est construit sur une perpétuelle tension entre la surface, ce qui apparaît directement à l'image, et le fond, c'est-à-dire tout un discours autre affleurant sous les apparences, l'analyse du corpus doit être riche d'enseignements. Le mélodrame y trouve un lieu d'expression particulièrement adapté, selon l'élément de définition proposé par Lise Frenkel :

***Le mélo, c'est l'expression de l'inconscient collectif, l'expression de toute une société dans tout ce qu'elle a de plus régressif. C'est le domaine du tabou [...]. La différence entre le film psychologique réaliste et le mélo, c'est que, dans le premier, les personnages sont capables de s'analyser, tandis que dans le second, ils sont emportés, figés dans une fatalité qui est celle de l'inconscient collectif***<sup>338</sup> .

Le corpus choisi nous poussera à aller plus loin encore dans ce sens : si l'inconscient collectif travaille dans ces films, il semble que c'est avant tout le désir du metteur en scène qui impose ses propres motifs et engage ainsi sa production sur la voie du mélodrame dont c'est un des traits définitionnels.

## Chapitre 2. La société mise en scène

Le mélodrame s'attache largement à mettre en scène des conflits de nature sociale, et les films envisagés n'échappent pas à cette règle. Dans cette incessante recherche de l'émotion que suppose l'écriture mélodramatique, le statut social des personnages joue un rôle fondamental, souligné par Silvia Oroz :

***Las historias contadas tienen una característica esencial: la falta de ambivalencia que no permite dudas sobre la moral de la misma [...]. Dichas historias se narran a través de personajes esquemáticamente divididos entre buenos y malos [...]. A través de esas personas comunes parecidas al público en su escala de valores y situación económica, es como la proyección y emotividad se articulan bajo una forma hipersensible que cubre el esquematismo de las historias y los personajes***<sup>339</sup> .

Dans les mélodrames, la société elle-même et les différents groupes qui la composent

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>338</sup> « Qu'est-ce que le mélo ? Table ronde du XI<sup>e</sup> C.I.C.I. », *Les Cahiers de la cinémathèque (dossier sur le mélodrame au cinéma)*, Cinémathèque de Toulouse, n°4, 1971 (pages non numérotées).

sont largement mis en scène. Or, si la caractérisation des personnages et la mise en place de la thématique font largement appel à des stéréotypes, les représentations sociales fonctionnent sur le même mode. La définition des représentations sociales proposée dans le champ de la sociologie par Jean-Marie Seca autorise ce parallèle :

***Du fait de leur caractère générique et de leur spécificité de 'poches de savoir' disséminées [...], les représentations sociales sont des sources de légitimation des conduites et des prises de position particulières. Elles peuvent fournir des connaissances, des valeurs, des explications pour maintenir une habitude, favoriser une discrimination, justifier une inégalité ou un événement extraordinaire [...]. Ici, les représentations sociales sont probablement consécutives ou parallèles aux pratiques discriminantes. Elles voisinent avec des notions de stéréotype, de préjugé ou de valeur***<sup>340</sup>.

Cette définition montre que l'univers mélodramatique est cohérent, puisqu'il met en place un réseau de signes facilement reconnaissables, tant dans ses traits discursifs – le genre, comme tout phénomène « **paralittéraire** », peut être comparé dans son fonctionnement au stéréotype – que dans la mise en place de sa thématique.

Les films offrent l'image d'une société particulièrement cloisonnée, servant un projet de légitimation des structures en place, et l'élaboration de cette représentation fait écho aux leçons du dénouement. Dans cette perspective, le mélodrame a sans doute beaucoup à nous apprendre sur les préjugés et modes de représentation que les sociétés qui les regardent se faisaient d'elles-mêmes, comme le suggère Marc Ferro :

***L'hypothèse ? Que le film, image ou non de la réalité, document ou fiction, intrigue authentique ou pure invention, est Histoire. Le postulat ? Que ce qui n'a pas eu lieu, les croyances, les intentions, l'imaginaire de l'homme, c'est autant l'Histoire que l'Histoire***<sup>341</sup>.

En observant comment la société est mise en images dans les films de fiction constituant notre corpus, on peut formuler quelques hypothèses sur la façon dont celle-ci se considère.

## I. Analyse structurelle

---

### I A. Des catégories sociales et morales incarnées par les personnages

Le mélodrame se présente comme fondamentalement axiologique dès la mise en place de son système des personnages. Dans le schéma proposé pour illustrer l'articulation entre les personnages, il apparaît que la position de la victime se définit par rapport à une « **injustice** » commise contre elle. Or, poser cette notion implique en contrepartie l'existence d'une « **justice** » qu'il va falloir rétablir, et donc d'un système de valeurs

<sup>339</sup> Silvia Oroz, *Melodrama, el cine de lágrimas en América latina*, p. 77-78.

<sup>340</sup> Jean-Marie Seca, *Les Représentations sociales*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 70.

<sup>341</sup> Marc Ferro, *Analyse de film, analyse de société*, Paris, Hachette, 1975, p. 10.

régissant les rapports entre les personnages, et la manière dont chacun d'eux se situe sur l'échelle des valeurs dictant et qualifiant leurs conduites. Ce constat permet de redéfinir tout le système des personnages du mélodrame dans le cadre de cette lutte entre des forces représentant le « *bien* » et d'autres s'évertuant à faire triompher le « *mal* ». La trajectoire effectuée par la victime est emblématique : plongée dans une lutte souvent inégale, son destin peut être pensé le plus souvent en termes de chute et/ou de rédemption, selon la nature du dénouement, qui permet dans tous les cas de relégitimer les valeurs du corps social dominant. Le mode de fonctionnement du système des personnages autorise à lire le mélodrame à la lumière des codes sociaux mis en scène, dont les différents intervenants actualisent telle ou telle tendance. La construction et la caractérisation des personnages ne fonctionnent pas « *à vide* », c'est-à-dire sans la présence en toile de fond des valeurs de la société dont ils dépendent étroitement.

Silvia Oroz souligne l'imbrication entre les personnages, les péripéties de la narration et les valeurs sociales dans le mélodrame, comme dans l'ensemble des produits de l'industrie culturelle de masse :

***La relación acción-personaje será la que explicará la idea propuesta por la historia contada. La formación del arquetipo de los personajes es una característica de la producción cultural, pues a través de ello se imprime, con absoluta claridad, la moral social, articuladora fundamental de dicha producción***

342 .

La notion d'archétype est commentée par Julia Tuñón, à partir des analyses de Jung. Elle en souligne le caractère structurel (universel) et les formes ponctuelles (ancrées dans un cadre spatio-temporel précis) : « ***Jung considera estas estructuras dadas e inamovibles, aunque cada cultura las represente en forma propia, histórica. Las ciencias sociales las piensan como una construcción social y es en este sentido que se analizan aquí, tal y como aparecen en las pantallas mexicanas***<sup>343</sup> . » Cela lui permet de relier la construction de stéréotypes dans le cinéma mexicain aux catégories sexuelles auxquelles ils renvoient, structurant la compréhension du monde des hommes et des femmes sur le plan de l'inconscient collectif. Cette précision est utile, et évite de confondre trop rapidement, comme le fait Silvia Oroz, les « ***archétypes*** » d'une part, catégories mentales impossibles à représenter, et leurs actualisations dans des « ***représentations archétypales*** », qui renvoient davantage à la notion de stéréotype<sup>344</sup> .

La norme sociale telle que les films la mettent en place est à l'origine de toutes les évolutions du récit. La plupart des rebondissements s'effectuent en fonction de la transgression ou de l'acceptation de cette norme. La transgression est nécessaire, elle est au fondement de la dynamique narrative, car sans elle, il n'y aurait pas d'histoire. Elle est

<sup>342</sup> Silvia Oroz, *op. cit.*, p. 36.

<sup>343</sup> *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano, la construcción de una imagen (1939-1952)*, Mexico, Imcine, 1998, p. 78.

<sup>344</sup> La distinction est établie par Martín Hahn, dans *El Paradigma melodramático en el teatro latinoamericano contemporáneo*, Caracas, universidad central de Venezuela, 1997. Il précise : « El melodrama no ha inventado un modelo de conducta o de situaciones. El melodrama ha conjugado una serie de valores arquetipales para establecer un vínculo directo con el espectador que maneja el mismo código. », p. 27-28.

donc le premier facteur permettant d'enclencher le cycle des péripéties. Cette situation de prééminence de la norme sociale sur l'intrigue perdure tout au long de la narration car, une fois le récit commencé par un acte de transgression, les événements peuvent s'enchaîner, proposant finalement la représentation des efforts des personnages *vers* ou *contre* cette norme. Jean-Loup Bourget affirme qu'elle sous-tend l'ensemble du récit mélodramatique, dont les mécanismes sont selon lui proches de ceux de la tragédie. Ce qui différencie les deux genres tient alors à la nature de l'environnement dans lequel sont plongés les personnages : là où la tragédie affirmait la toute-puissance des dieux, celle de la société est mise en avant dans le mélodrame :

***Si les 'ficelles' du mélodrame sont, avec la même aisance, catastrophiques ou providentielles, le fatum mélodramatique est toujours politique ou social, plus que véritablement métaphysique. Le mélodrame est, en quelque sorte, une tragédie qui serait consciente de l'existence de la société***<sup>345</sup> .

Le mélodrame a bien souvent été considéré comme un genre manichéen, mettant aux prises de façon tranchée des personnages « **bons** » d'un côté et « **méchants** » de l'autre, pour reprendre le titre de l'article d'Anne Ubersfeld. Or, une telle classification paraît fort simplificatrice, car on observe bien souvent des reclassements au sein de chaque groupe, au gré des péripéties et de la modification de la position des personnages par rapport aux valeurs sociales. Ainsi, nous ne pouvons souscrire complètement à l'analyse de Silvia Oroz, lorsqu'elle écrit :

***Los núcleos del conflicto de las historias dividen binariamente el mundo entre buenos y malos; y para ello se valen de la utilización de arquetipos. Historias-arquetipos son una unidad insoluble ya que no existe uno sin el otro [...]. Por ello es que se comprenden temas reiterativos en el género, tales como: la madre soltera, conflictos raciales, los inmigrantes, las enfermedades, la falsa identidad***<sup>346</sup> .

Plusieurs niveaux de la réflexion sur le genre sont confondus dans cette remarque. Si les histoires et personnages sont indissolublement liés dans le mélodrame, au point de ne pouvoir se comprendre sans être articulés les uns aux autres, il semble moins évident de passer de cette considération à une prise en charge générale de la thématique mise en œuvre par le genre. Une imprécision affleure ici : les thèmes dégagés Silvia Oroz peuvent être considérés comme des formes caractéristiques du genre, mais il est toutefois hasardeux de déduire de ces permanences thématiques s'incarnant dans des personnages, que ceux-ci sont tout d'un bloc, et que l'on peut les ranger une fois pour toutes dans la catégorie des *buenos* ou des *malos*. Une telle perspective passe complètement sous silence l'ambivalence qui se dégage de nombre de situations mélodramatiques. Ainsi par exemple, il est facile de montrer, pour reprendre l'exemple proposé par Oroz, qu'une *madre soltera* peut être rangée dans le groupe des *buenos*, car elle incarne des valeurs sacrificielles envers son enfant largement célébrées par le mélodrame. Mais en même temps, elle n'échappe pas tout à fait à la désignation de *mala*, précisément du fait qu'elle se retrouve seule avec un enfant, et déroge ainsi aux valeurs

---

<sup>345</sup> Jean-Loup Bourget, *Le Mélodrame hollywoodien*, p. 11.

<sup>346</sup> Silvia Oroz, *op. cit.*, p. 82-83.

familiales elles aussi à l'honneur dans ce genre.

On peut donc dépasser les jugements simplificateurs en précisant la notion d'« **archétype** », pour montrer comment les personnages sont souvent caractérisés d'une façon plus ambivalente qu'il n'y paraît au premier abord, précisément parce que leur place par rapport aux normes sociales et morales peut être soumise à des variations parfois considérables.

### **I B. Signe de l'emprise mexicaine : le mélodrame patriarcal**

Si les mélodrames du corpus mettent abondamment en scène des conflits de nature sociale trouvant leur incarnation à l'écran dans des réseaux d'oppositions entre les personnages, l'influence mexicaine sur ce plan apparaît dans un domaine : l'insistance sur les problématiques familiales. L'importance des figures maternelles est considérable, et doit être reliée aux valeurs patriarcales qui sous-tendent ce cinéma. Par ailleurs, l'analyse de la famille dans le cadre des réflexions sur les représentations sociales dans les films est liée au fait que celle-ci est un des piliers de la transmission des valeurs morales d'une société, point sur lequel les sociologues insistent largement, établissant d'emblée une relation entre la famille et le système patriarcal que celle-ci contribue à légitimer et à maintenir. Pour Pierre Bourdieu, la famille est, avec l'école et l'Église, l'une des trois instances permettant la reproduction de modèles sociaux et évitant de les remettre en cause :

***C'est sans doute à la famille que revient le rôle principal dans la reproduction de la domination et de la vision masculine ; c'est dans la famille que s'impose l'expérience précoce de la division sexuelle du travail et de la représentation légitime de cette division, garantie par le droit et inscrite dans le langage. Quant à l'Église, habitée par l'antiféminisme profond d'un clergé prompt à condamner tous les manquements féminins à la décence, notamment en matière de vêtement, et reproducteur attiré d'une vision pessimiste des femmes et de la féminité, elle inculque (ou inculquait) explicitement une morale familiariste entièrement dominée par les valeurs patriarcales, avec notamment le dogme de l'infériorité foncière de la femme***<sup>347</sup> .

La famille est ainsi l'espace social où se perpétuent les valeurs des groupes désignés par les sociologues comme « **dominants** », c'est-à-dire, dans le cas de la société mexicaine, les groupes masculins qui fondent les normes et modèles en vigueur dans la société. Julianne Burton-Carvajal l'affirme, en voyant dans la famille l'unité sociale où la société patriarcale s'épanouit et se transmet de génération en génération : « ***El énfasis en la ideología patriarcal, tan característico del melodrama mexicano, se relaciona con la tradicional preeminencia de la familia patriarcal como unidad social y, en última instancia, también política***<sup>348</sup> . » La fin de la remarque montre comment un lien peut s'établir dans les films entre la représentation de la famille et la transmission d'une idéologie. C'est d'ailleurs l'un des principaux arguments repris par la critique pour

<sup>347</sup> Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris Seuil, 1998, p. 92-93.

<sup>348</sup> Julianne Burton-Carvajal, « La Ley del más padre: melodrama paternal, melodrama patriarcal y la especificidad del ejemplo mexicano », *Archivos de la filmoteca*, 1994, n°16, p. 54.

souligner la dimension politiquement rétrograde du mélodrame, qui véhicule, sur le plan social et à travers ses représentations familiales, les valeurs d'un groupe prétendument universelles. Ainsi, dans un mémoire consacré au cinéaste mexicain Alejandro Galindo, on peut lire que le cinéma mexicain en général et le mélodrame en particulier donnent une image fidèle de : « **los valores pequeñoburgueses sobre los que se fundaba la sociedad a la que ese cine iba dirigido: la propiedad privada, la religiosidad hipócrita, el autoritarismo y el egoísmo**<sup>349</sup> . »

Martha Vidrio fait du mélodrame maternel une réalité générique à part entière. Partant du cas de *Madre querida*, à l'origine de l'émergence de la figure maternelle sur les écrans mexicains, elle en pose les caractéristiques : « **Se inundaron las pantallas de madres y esposas (las mujeres abnegadas); esposos ausentes y padres autoritarios; amantes volubles (las mujeres malas) y niños tristes (víctimas, como las madres)**<sup>350</sup> . » Les observations de Martha Vidrio apparaissent quelque peu superficielles, en particulier par rapport à celles formulées par Julianne Burton dans l'article cité. Elle reprend les conclusions formulées par Ana López, selon laquelle le mélodrame familial, traditionnellement considéré par la critique comme mélodrame « **maternel** », devrait plutôt être considéré comme « **patriarcal** » car, bien que fondé sur la mise au premier plan de figures maternelles, le discours social qui sous-tend de tels films vise à maintenir les valeurs patriarcales. Ainsi, la valorisation à l'extrême de rôles maternels depuis le film inaugural de Juan Orol n'est pas en contradiction avec le fait que ces films restent avant tout des véhicules de diffusion des valeurs patriarcales dominantes. En ce sens, Julianne Burton parle d'une « **'masculinocentrificación' de casi todas las formas mexicanas de cine-melodrama** », et considère que l'ensemble de la production mélodramatique mexicaine peut se lire en fonction de la ligne idéologique tracée par le patriarcat, et que regroupe la notion de « **melodrama patriarcal, categoría capaz de incorporar a los siguientes subgéneros, entre otros: el melodrama familiar, el melodrama maternal, el melodrama de la prostitución, el melodrama de la revolución, la comedia ranchera, y la comedia no ranchera**<sup>351</sup> . »

La catégorie « **mélodrame patriarcal** », telle que la définit Julianne Burton, pose néanmoins problème. Sur le plan générique, on peut s'interroger sur la fonctionnalité d'un mode de classement se situant au départ du côté du mélodrame, pour finalement le déborder au point de pouvoir être appliqué à n'importe quel genre. Finalement, on peut se demander si l'ampleur des phénomènes filmiques que Julianne Burton propose de rattacher à cette catégorie de « **mélodrame patriarcal** », c'est-à-dire, si l'on observe la liste qu'elle propose, l'ensemble des catégories thématiques que recouvre la production mélodramatique, n'est pas en réalité tautologique. Si l'on peut ranger toutes les formes de mélodrame sous la désignation « **mélodrame patriarcal** », cela semble signifier que tout mélodrame est, à un degré ou à un autre, « **patriarcal** ». Dès lors, cette catégorisation

---

<sup>349</sup> Francisco Martín Peredo Castro, *Alejandro Galindo en el cine mexicano*, Tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Mexico, UNAM, 1989, p. 32-33.

<sup>350</sup> Martha Vidrio, *El Goce de las lágrimas, el melodrama en el cine mexicano de los años treinta*, p. 28.

<sup>351</sup> Julianne Burton-Carvajal, *op. cit.*, p. 63 et 55.



n'a plus aucune fonctionnalité sur le plan de la désignation générique, puisqu'elle fait partie des traits définitionnels du genre. Ainsi, nous souscrivons à cette interprétation, mais nous souhaitons aller encore plus loin, en poussant ses conclusions jusqu'à leurs extrêmes conséquences : si le « *mélodrame patriarcal* » est une catégorie pouvant être appliquée à toutes les formes de mélodrame, cela signifie que le mélodrame est, par essence, patriarcal, tant dans ses représentations sociales en général que dans sa mise en scène de la famille. En ce sens, nous nous rapprochons de la conception de Julia Tuñón, qui souligne que la famille est l'instance de régulation des conduites sociales qui sous-tend l'organisation du mélodrame mexicain :

***La familia es una institución compleja que atañe a la esfera económica, social, ideológica y psicológica y que afecta tanto a los temas de la sociedad en su conjunto como de los individuos en particular. Se trata de una instancia intermedia entre los unos y la otra, por lo que se ha considerado la unidad básica de la organización social. Lo es del melodrama fílmico mexicano*** <sup>352</sup> .

L'identification de la composante patriarcale du mélodrame mexicain dans sa construction des représentations sociales et familiales semble être bien davantage qu'un simple élément thématique de la définition du genre. La composante sociale des films, fondée sur une vision androcentrique du monde, fait partie de la définition du genre, et les inflexions observés en ce sens sont hautement significatifs sur le plan de l'évaluation générique des films. Pour le critique et historien du cinéma mexicain Jorge Ayala Blanco, l'élément familial est une matrice fondamentale du cinéma mexicain, dont il dicte les représentations au-delà des clivages génériques :

***Las películas sobre la familia constituyen el género más retrógrado que ha creado el cine mexicano. Poco importa que sus representantes sean escasos. Su influencia es enorme. Viene a ser un tronco original. Es la base de las relaciones humanas y la actitud moral del cine mexicano. Las ramificaciones y bastardías que favorece abarcan la mayor parte de la producción subsiguiente. A él se acogen los demás géneros cuando incurren en sus dominios. De él proceden personajes y temas que se desarrollarán después con semejante éxito comercial***

<sup>353</sup> .

La famille est l'un des piliers du discours et des représentations mélodramatiques dans le cas du Mexique, mais cette situation se modifie lorsque l'on considère le corpus de films cubains et mexicano-cubains. Les représentations familiales ne sont pas complètement absentes des films, et les valeurs patriarcales continuent de remplir une fonction normative, dictant aux personnages leur conduite en érigeant les normes à suivre. Même en passant par Cuba, le mélodrame reste fondamentalement patriarcal dans la façon dont il structure le rapport des personnages au monde et des personnages entre eux. Toutefois, une différence se fait sentir en ce qui concerne la représentation de scènes familiales à l'écran. Si celles-ci étaient suffisamment nombreuses dans le mélodrame mexicain pour configurer une modulation thématique, dans les films tournés à Cuba ou ayant Cuba pour toile de fond, de telles représentations tendent à disparaître, ou, tout du moins, à diminuer <sup>354</sup> , la présence de la famille et des valeurs patriarcales se fait plus

<sup>352</sup> Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano, la construcción de una imagen, 1939-1952*, p. 123.

<sup>353</sup> Jorge Ayala Blanco, « *La familia* », *La Aventura del cine mexicano, Mexico, ERA, 1979*, p. 54.

diffuse. Elle fonctionne davantage sur le plan idéologique et social, sans passer nécessairement par une représentation directe de cellules familiales. D'ailleurs, lorsque celles-ci sont directement représentées, elles constituent un élément de la narration, permettant de comprendre l'articulation du système des personnages, mais elles ne sont plus le point d'attraction autour duquel tourne l'ensemble du film.

Le centre d'intérêt s'est déplacé dans les mélodrames du corpus : on peut dès lors s'interroger sur la part des metteurs en scène et de leur intérêt pour Cuba dans ce phénomène. En effet, en étudiant certains éléments spécifiques des représentations sociales et familiales dans les films, on voit que la prééminence de la famille ne perdure que dans la partie du corpus composée de films tournés par des Mexicains dans leur propre pays. Les autres choisissent au contraire de mettre ces problématiques entre parenthèses, pour prendre en charge d'autres phénomènes qui ont en quelque sorte volé la vedette aux structures traditionnelles, même si celles-ci continuent d'engager toute la vision du monde et des conduites à tenir des personnages.

## **II. Analyse thématique**

---

### **II A. Riches et pauvres, Blancs et Noirs...**

Nombre de films mettent en opposition de façon claire et marquée deux groupes : les pauvres et les riches, correspondant à ceux des Noirs et des Blancs car ils se recoupent largement. Si l'on considère, dans l'ensemble des mélodrames de cabaret, le groupe formé par les histoires de « **visages de femmes** », on retrouve à chaque fois à l'origine de la mutilation de la femme une situation sociale difficile, comme dans le cas de Piel Canela dont on apprend qu'elle a été défigurée dans son enfance car la moitié de son visage a été mangée par des rats, ce qui souligne la précarité des conditions d'hygiène dans lesquelles elle vivait.

Dans un des films de cabaret, l'origine modeste de la jeune héroïne est soulignée, ainsi que son lien avec la communauté noire. Il s'agit d'*Ambiciosa*, tourné à Cuba. La jeune Estela, qui rêve de triompher au cabaret, n'hésite pas à affirmer à un impresario mexicain s'intéressant à elle qu'elle vient d'un milieu modeste, ce qui pourrait être un obstacle à leur relation. Alors qu'ils se rendent à une fête populaire ayant lieu dans le *solar* où elle habite, elle lui présente sa mère, qui est noire. Mais le spectateur se rend compte par la suite qu'il s'agit d'un stratagème inventé par la jeune fille, le premier auquel elle a recours pour s'attacher José Antonio et qui sera suivi de beaucoup d'autres. Ainsi, dans ce film, la représentation de la communauté noire aux côtés de la blanche est bien

<sup>354</sup> La seule exception à cette règle est constituée par les films tirés de feuilletons radiophoniques, comme c'est le cas de *El Derecho de nacer* dans notre corpus. Le titre même du film montre que le problème de la filiation est au cœur de l'intrigue, en même temps qu'il met l'accent sur le problème des enfants. Dans ce film, le drame familial permet de mettre au jour les dysfonctionnements de la société en général, en montrant que les personnages de haut rang sont en fait les garants d'un ordre moral complètement hypocrite, fondé sur les seules apparences de la légitimité. Le conflit permet d'illustrer les oppositions entre différents groupes sociaux, dans des systèmes binaires de mise en relation : riches et pauvres, Blancs et Noirs, personnages hypocrites ou animés de bons sentiments, etc.

montrée, mais pour mieux souligner par la suite qu'il ne s'agissait en réalité que d'une invention. Le fait qu'Estela en joue montre d'ailleurs bien l'importance des représentations et relations sociales entre les personnages peuplant les films. Si la jeune femme s'invente une mère noire afin d'attirer l'attention de son partenaire, cela souligne que la proximité entre les deux communautés ne va pas de soi, et est susceptible de le surprendre. Le personnage expose clairement les codes sociaux régissant l'univers dans lequel il évolue : un monde où les différentes communautés ethniques et sociales ne sont pas censées se mélanger sans provoquer de réaction. D'ailleurs, le fait que l'on apprenne par la suite que la mère qu'Estela a présentée à José Antonio ne l'est en fait pas permet de faire rentrer le personnage dans le droit chemin de ce que prescrivent les codes sociaux en vigueur, qui ne permettent pas que l'on en transgresse les cloisonnements.

Les films mettant le plus en scène la communauté noire sont ceux qui s'attachent à des problématiques cubaines, dans le traitement de phénomènes sociaux et culturels. *Ambiciosa* le confirme, puisque l'héroïne du film est une Cubaine qui tente d'échapper à ses origines sociales modestes. Le fait qu'elle s'invente des liens de parenté avec la communauté noire est ainsi significatif de l'équivalence posée entre l'appartenance ethnique et le statut social : pour mieux souligner sa pauvreté, Estela se présente comme un membre de la communauté noire, censée être la plus défavorisée. Mais tous les personnages ne vont pas jusqu'à inventer cette proximité : pour certains, elle est une réalité qui n'est pas sans conséquences dans leur rapport avec les autres. Dans *María la O* et *Mulata*, les héroïnes éponymes des films sont des mulâtresses d'origine rurale, fortement liées aux pratiques religieuses afro-cubaines. Leur appartenance ethnique se traduit par leur position marginale par rapport à la société blanche, qui refuse de les intégrer pleinement.

Dans d'autres films, des personnages secondaires donnent une représentation de la communauté noire dont le moins que l'on puisse dire est qu'elle est traitée de façon contrastée. Dans *El Derecho de nacer*, le héros du film est sauvé par sa gouvernante noire qui le conduit à La Havane où elle l'élève. Le lien entre les deux personnages est particulièrement étroit, à tel point que le jeune homme la considère comme sa mère, et n'hésite pas à affirmer ce lien aux yeux d'une société pétrie de préjugés, en particulier face à sa future belle famille. Cette situation est relativement proche de celle d'*Ambiciosa*, mais ses conséquences ne sont pas les mêmes. Dans le premier cas, il s'agit d'un mensonge visant l'apitoiement d'un personnage, tandis que dans le deuxième, ce même mensonge vise à démasquer les hypocrisies du code social. Mais ce lien est atténué car la vraie mère du héros, qui était entrée dans les ordres, finit par réapparaître à la fin du film. Dans *Sandra, la mujer de fuego*, la communauté noire est représentée sous les traits de domestiques sympathiques, voire comiques, qui tentent de sauver leur maître de la détresse et de l'alcoolisme. Dans tous les cas, le cloisonnement social préside à la répartition des personnages en groupes distincts dans les films, même si certains reclassements sont parfois susceptibles de s'opérer.

La répartition des personnages dans le système social permet de confirmer ce que la remarque d'Anne Ubersfeld suggérerait : la valorisation morale des personnages permet d'évacuer dans les films toute tentative de remise en question des hiérarchies opérant au sein de la société. Les groupes de personnages considérés comme « *inférieurs* » sur le

plan social, c'est-à-dire principalement les pauvres et les Noirs, se trouvent valorisés par des qualités morales particulières. Il s'agit d'une des caractéristiques du mélodrame sur le plan thématique, apparue en comparant *Los Olvidados* et *Madre querida* : le genre parvient à évacuer tout traitement réaliste des problématiques sociales en offrant une image de la pauvreté méritante, qui s'oppose à l'hypocrisie du monde des riches et des puissants. Cette tendance est résumée de façon quelque peu schématique par Michel Lebrun :

**Classe possédante. Les héros – généralement un couple uni – appartiennent à la grande bourgeoisie et n'ont pas ou presque de problème d'argent : Armée, magistrature, haute finance, industrie. Les malheurs frappent les riches. Démobilisation du public populaire : « Voyez comme les riches souffrent. Soyez heureux d'être pauvres. » Classe possédée. Prolétariat (peu utilisé en raison d'une réalité sociale dérangeante, sinon dans certains films américains [...] lesquels échappent d'ailleurs à la définition stricte du mélo). Marginaux (voleurs, mendiants, artiste méconnus, gangsters.)<sup>355</sup>**

Ces analyses formulées à partir de films européens et nord-américains doivent être affinées dans le cas de nos mélodrames. Le même cloisonnement social y opère, mais le traitement de chacun des groupes s'avère différent de la description de Lebrun. En effet, dans nos films, la requalification de chaque groupe ne survient pas seulement en fonction des péripéties qui les frappent, mais avant tout selon les catégories morales qu'ils incarnent. Une nette séparation se fait jour entre « **possédants** » et « **possédés** », mais les premiers sont davantage stigmatisés pour leur hypocrisie – dans nombre de films, des fils de « **bonne famille** » se voient conseiller d'avoir des relations avec des jeunes filles modestes s'ils le souhaitent, tant qu'ils ne considèrent cela que comme une aventure, comme dans *Thaimí, la hija del pescador* – tandis que les deuxièmes sont valorisés pour leurs qualités morales et leur sens de l'abnégation, parfaitement incarné par le personnage de la gouvernante noire dans *El Derecho de nacer*. Ainsi, les stratifications sociales représentées permettent de préparer le message du dénouement, en faisant se chevaucher des problématiques sociales et morales, ce qui permet de mettre en avant les deuxièmes pour mieux masquer les premières. Par ailleurs, lorsque des traits spécifiques des groupes « **dominés** » sont mis en scène, leur traitement relève davantage de la définition sociologique de la « **représentation sociale** » que d'un quelconque souci de fidélité à la réalité filmée, comme c'est notamment le cas dans la prise en charge des phénomènes religieux.

## II B. Le statut de la religion

Le phénomène religieux est dans une large mesure à l'origine des prescriptions morales faites aux personnages dans le mélodrame. Selon Barthélémy Amengual, le lien unissant le genre et la religion est une caractéristique culturelle qu'il définit ainsi : « **Le mélo transgresse morale et religion pour les retrouver plus fortes au dénouement. Il a besoin du sentiment de la faute, du péché, du remords qui ouvre au rachat. C'est pourquoi le meilleur mélo est catholico-latin**<sup>356</sup>. » Il y aurait ainsi, dans le mélodrame mexicain, un lien intrinsèque au religieux. Amengual précise un peu plus loin comment le

<sup>355</sup> Michel Lebrun, *op. cit.*, p. 91-92.

contenu thématique du genre en est l'illustration :

***[Le mélo] est le règne des coïncidences [...], des retournements [...] qui sont en fait des rééquilibrages, des symétries qui confortent l'ordre établi. Comme la religion, le mélo est consolateur et ignore la lutte des classes : les premiers seront les derniers ; justice sera faite ; tel qui rit vendredi dimanche pleurera ; heureux ceux qui ont faim car ils seront rassasiés, ceux qui sont abaissés car ils seront élevés. Plus le péché est gros, plus dure sera la chute, plus beau le triomphe de l'innocence.***

Ce point de vue recoupe largement les observations formulées jusqu'ici quant à la mise en scène de la société dans les mélodrames du corpus. Toutefois, la présence de la religion ne se traduit pas seulement par la présence d'un discours de nature idéologique qui sous-tend le récit : elle fait également partie des éléments représentés directement à l'écran, et permet de mesurer un écart entre les films mexicains et les coproductions tournées à Cuba. Il existe une différence de nature entre les phénomènes religieux représentés dans les deux pays. En ce qui concerne le Mexique, la seule religion représentée est catholique. Le pays est placé sous la protection de la *Virgen de Guadalupe*, mais les seuls signes extérieurs de religion manifestes dans les films sont des crucifix, comme dans *Madre querida* : l'apparition d'un signe indiquant visuellement à l'écran la présence de la religion intervient alors qu'un personnage se trouve à l'agonie. L'élément religieux se manifeste au moment le plus édifiant et émotionnellement chargé du film. Peut-être peut-on y voir, comme le suggère Carlos Monsiváis, un remplacement de la prédication religieuse par le mélodrame lui-même :

***¿Por qué el vínculo tan directo de religión y melodrama? Por razones obvias: hasta hoy el cristianismo es el suministro más pródigo de modelos sacrificiales, que van del castigo de Dios al perdón póstumo, y en la gran etapa del melodrama el lenguaje de los sentimientos le debe muchísimo a las divulgaciones parroquiales del Nuevo Testamento [...]. La simbología cristiana, fuera del ámbito de Judea, se reconoce en la mirada suplicante de la madre enferma, en el recién nacido abandonado en el atrio de un templo, en el rostro viril súbitamente envejecido ante la noticia de su deshonra familiar*<sup>357</sup> .**

Le phénomène décrit par Monsiváis est présent dans les films : le déclin des images religieuses visibles, sauf dans des cas très circonstanciés, montre que l'ensemble des normes religieuses a été intériorisé par le mélodrame, et celui-ci n'a plus dès lors besoin de les rendre explicites.

On constate une grande différence de traitement entre les pratiques religieuses catholiques et indigènes, au point que celles-ci sont pratiquement absentes du mélodrame mexicain traditionnel. La situation est fort différente en ce qui concerne les films tournés à Cuba, où la religion afro-cubaine occupe une place non négligeable, voire centrale dans certains films. Malgré tout, on remarque une différenciation très nette entre la religion catholique policée et les manifestations de la *santería* semblant le plus souvent

<sup>356</sup> Barthélémy Amengual, « Propos pédants sur le mélodrame d'hier et le faux mélo d'aujourd'hui », *Les Cahiers de la cinémathèque*, juillet 1979, n°28, p. 12.

<sup>357</sup> Carlos Monsiváis, « Se sufre, pero se aprende », *Archivos de la filmoteca*, 1994, n°16, p. 106.

relever de la superstition. Une des domestiques noires dans *Sandra, la mujer de fuego* a recours à des pratiques magiques pour tenter d'exorciser son maître qui se trouve fort mal en point, et la façon dont ses agissements sont mis en scène tend à ridiculiser le personnage. En effet, cette domestique a des gestes saccadés tirant vers la pantomime, alors qu'elle tente de chasser les mauvais esprits de la maison, tout en s'exprimant dans un langage incompréhensible. Le personnage est par ailleurs affublé d'une syntaxe particulière lorsqu'il s'exprime en espagnol, que l'on pourrait qualifier de « **petit nègre** ». Sa façon de parler est caractérisée par une tendance à employer à l'infinitif des verbes qui normalement devraient être conjugués, ce qui contribue également à discréditer le personnage, ou, à tout le moins, à souligner son appartenance à un groupe socialement inférieur, ne maîtrisant même pas le langage le plus élémentaire. Un procédé similaire se retrouve dans *Mulata* : au début du film, l'actrice Ninón Sevilla exagère volontairement un accent cubain qu'elle parvient à rendre discret dans d'autres films, où son appartenance nationale et culturelle n'est pas en jeu. Dans ce cas, ce trait est redoublé par un maquillage qui noircit son visage d'une façon fort peu crédible, et qui tendrait même à faire penser aux pièces de théâtre et aux films où les acteurs blancs se griment pour interpréter des rôles de Noirs d'une façon souvent comique et dévalorisante pour ces derniers. Là encore, ces caractéristiques physiques et langagières sont directement liées à l'appartenance ethnique et religieuse du personnage. En effet, au cours des premières séquences, on assiste à la mise en scène de rites religieux qui s'apparentent davantage à une forme de superstition qu'à une authentique spiritualité, et dont les décors font preuve d'un évident manque de réalisme dans le traitement de l'environnement afro-cubain.



FIGURE 1 : MULATA ET LES RYTHMES AFRO-CUBAINS

Ce photogramme du film *Mulata* met en évidence le processus de déréalisation que subissent les rites afro-cubains dans leur représentation filmique, tant par les costumes des personnages (les chaussures de la prêtresse semblent bien peu adaptées à ce contexte) que dans les décors : l'intérieur ressemble ici davantage à une loge de cabaret qu'à autre chose, alors qu'à ce moment du film, l'héroïne n'a encore rien à voir avec ce milieu.

La religion afro-cubaine est un objet de représentation, dont le traitement oscille entre la restitution d'une vision directe et la théâtralisation. Dans *Thaimí, la hija del pescador*, Juan Orol gratifie le spectateur d'une séquence filmée du carnaval de La Havane. La façon dont celle-ci intervient dans le film montre qu'elle ne constitue qu'une forme de divertissement, et ne révèle aucun intérêt particulier pour les pratiques culturelles et religieuses de la communauté afro-cubaine. Emmanuel Vincenot a très justement souligné le caractère artificiel de l'insertion de cette séquence dans le film :

***De toute évidence, Orol n'est pas l'auteur de ces images qui n'ont stylistiquement rien à voir avec le reste du film [...]. D'ailleurs, les personnages principaux sont reclus dans un hors-champ hermétiquement séparé de l'espace du carnaval, Orol***

**ayant sans doute filmé ces images a posteriori [...]. Dans le meilleur des cas, Orol imite Barral en recyclant des images d'un documentaire anonyme ; au pire, il le plagie ou le pille, le spectateur qui découvre l'une après l'autre ces deux séquences pouvant penser qu'Orol a puisé sans vergogne dans les rushes de Barral. Mais ce n'est là qu'une hypothèse difficilement vérifiable<sup>358</sup>.**

Orol a « profité » du fait que le carnaval se déroulait pendant le tournage pour l'inclure dans son film – ou peut-être, comme le suggère Emmanuel Vincenot, a-t-il puisé directement dans le film *De espaldas* de Mario Barral –, avec lequel il n'a par ailleurs rien à voir. Cela montre bien qu'Orol n'exploite en fait le carnaval que comme un ornement supplémentaire, dans un film regorgeant de scènes musicales.

Cette remarque permet de poser le problème de la théâtralisation dans la représentation de la religion afro-cubaine. Ce qui semble le plus retenir l'attention des cinéastes, c'est la dimension chorégraphique des rituels afro-cubains. L'exemple le plus flagrant est celui de *Mulata*, mettant en scène un *bembé*, c'est-à-dire, selon Maya Roy, une « fête de divertissement profane offerte aux divinités dans le système culturel yoruba

359 . »

---

<sup>358</sup> Emmanuel Vincenot, « 'Erróneo y notable' : retour sur *De espaldas*, chaînon manquant du cinéma cubain », Tomás Gutiérrez Alea et le cinéma cubain : une esthétique dans/de la révolution, Nantes, Université de Nantes, collection « Voix off » n°5, 2003, p. 89-90.

<sup>359</sup> Maya Roy, *Musiques cubaines*, p. 179.





FIGURE 2 : LE BEMBE DE MULATA

Cette scène, dansée par Ninón Sevilla, est en quelque sorte le clou du film, elle en constitue le point culminant. Tout d'abord, elle fait l'objet d'un « avertissement » placé en exergue du film, et qui garantit la moralité de la scène. Nous le reproduisons ici car il appelle une série d'importants commentaires :

***Por primera vez, se presenta en una película escenas de un 'bembé' auténtico. Su terrible audacia no tiene nada de inmoral. Los que ejecutan sus ritmos están haciendo una ofrenda de orden religioso, y ajenos al mundo ofrecen todo lo que tienen, el alma y el cuerpo al llamado mágico de las antiguas divinidades africanas. Cualquier sugestión de impureza, en consecuencia, estará en nuestros ojos demasiado civilizados, jamás en la embriaguez purísima de su frenesí.***

Cet avertissement est principalement motivé par le fait que le film a rencontré de gros problèmes avec la censure à Cuba<sup>360</sup>. La rhétorique de ce texte est révélatrice de la position des cinéastes de nos mélodrames par rapport aux phénomènes afro-cubains, lorsqu'ils les mettent en scène dans leurs films. On remarque tout d'abord le caractère

promotionnel des premiers mots, laissant à penser que la deuxième phrase fonctionne sur le mode de la dénégation, largement suggérée par l'adjectif « **terrible** » : il existe dans ce film une scène dont la moralité a besoin d'être justifiée d'avance, ce qui implique qu'elle ne va pas de soi. Cela peut donc être un argument pour attirer le spectateur. Le jeu des pronoms montre comment s'opère la distinction entre deux communautés : d'un côté, « **ils** », les Noirs, et de l'autre côté, « **nous** », les Blancs, ce qui indique une continuité culturelle et même ethnique entre le metteur en scène et son public. Nous rejoignons ici la question des représentations sociales, puisque cette façon de présenter les choses montre bien qu'il s'agit d'un regard extérieur venant se poser sur une communauté, et que ce regard n'est pas destiné à cette communauté mais à une autre, celle des personnes « **civilisées** » qui s'oppose au caractère « **pur** », c'est-à-dire en fait à l'état sauvage, des Noirs. Le *bembé* est donc finalement davantage l'occasion de mettre en scène une séquence de danse « **osée** » qu'autre chose.

### **II C. La famille : normalité et déviance**

La distinction établie dans les modes de représentation de la famille entre les mélodrames mexicains et les productions cubaines et cubano-mexicaines trouve son prolongement dans la façon de représenter les enfants. Depuis *Madre querida*, ils sont une pièce maîtresse dans la stratégie d'apitoiement du mélodrame. Le genre se fonde sur les péripéties et les épreuves que doit affronter un personnage désigné comme la victime. Ce personnage se caractérise par sa vulnérabilité, mais aussi par son innocence relative dans le destin qui vient le frapper. Or, les femmes et les enfants sont logiquement les personnages les mieux à même d'incarner de telles figures, en particulier dans un système social où les puissants sont fondamentalement des hommes. D'ailleurs, dans le contexte des représentations sociales, les fonctions de la femme, considérée en tant que mère, et de l'enfant, sont intimement liés. Julia Tuñón a étudié cette relation dans son ouvrage consacré à la représentation des femmes dans le cinéma mexicain, où l'on ne saurait être surpris de constater que la réflexion sur les questions familiales et maternelles occupe une large place.

Dans le mélodrame cubain et mexicano-cubain, la place des enfants dans l'économie narrative et dramatique des œuvres tend à s'atténuer par rapport aux films mexicains. Ce relatif déclin des figures enfantines doit naturellement être mis en relation avec celui des figures maternelles qui, si elles sont toujours mises en scène dans quelques cas, se trouvent représentées de façon moins massive que dans le cinéma mexicain. D'une manière générale, les personnages enfantins perdent de leur autonomie dans le mélodrame cubain, où ils sont moins présents et utilisés pour mettre en œuvre des relations entre personnages adultes.

Les personnages qui se définissent par leur fonction maternelle sont peu nombreux dans nos films, et lorsqu'ils apparaissent, il semble que leur relation à l'enfant devienne accessoire, alors que celui de l'amour entre homme et femme occupe la place centrale. Sur l'ensemble des films, le problème de la maternité n'est traité que dans trois cas, ce

---

<sup>360</sup> Nous y reviendrons plus en détail dans notre troisième partie, au moment d'aborder la question de la légitimité des représentations nationales. Voir 3. 2. 2. 1.

qui est extrêmement peu par rapport à la norme générique en vigueur au Mexique. La représentation de la relation filiale mère-enfant n'est présente que dans *Viajera*, *Víctimas del pecado*, et *El Derecho de nacer*.

À ces trois films dans lesquels l'enfant est représenté avec sa mère, il convient d'en ajouter deux où, si le personnage de l'enfant n'est pas montré à l'écran, il est au moins évoqué et fait partie de la progression de l'intrigue. Il s'agit de *María la O*, dont on apprend à la fin du film qu'elle est enceinte de Fernando, et de *Ambiciosa*, où Estela fait croire qu'elle est enceinte. Dans ces deux cas toutefois, les séquences au cours desquelles il est fait allusion à l'enfant sont courtes, et le sujet principal du conflit dans le film porte davantage sur les relations amoureuses d'un couple que sur l'existence éventuelle d'un enfant. Cela apparaît très clairement dans le deuxième cas où l'évocation de l'enfant est instrumentalisée et ne représente qu'un leurre à l'adresse de l'amant mexicain d'Estela, mais aussi dans le premier où le drame de María la O se présente bien plus dans les péripéties de ses aventures amoureuses avec Fernando que dans le fait d'avoir ou non un enfant de lui.

Dans les trois films où l'enfant est présent, il convient de relativiser l'importance de ce personnage. Nous avons d'ailleurs cité les trois films dans un ordre reflétant l'ampleur que prend ce personnage par rapport à l'intrigue. En ce sens, *Viajera* constitue une forme de transition entre les films où l'enfant est évoqué mais non représenté, et les autres. Le nouveau-né n'y apparaît qu'à la fin, et il n'est considéré qu'en fonction de la relation entre Alfonso et la danseuse. Lorsque cette dernière abandonne son enfant à l'épouse légitime de son amant, le déchirement que cela suppose pour elle est plus envisagé dans le contexte de sa séparation de l'être aimé que de l'enfant lui-même. Dans *Víctimas del pecado*, l'enfant qu'éleve Violeta n'est pas d'elle, et il est davantage l'objet d'un discours que d'une représentation. Il apparaît plus souvent à l'écran vers la fin du film, alors que Violeta est enfermée en prison, et donc éloignée du cabaret.

Ainsi, les enfants ne sont plus considérés pour eux-mêmes, car le point de vue s'est déplacé vers d'autres personnages dont ils alimentent ou illustrent les conflits. La situation est fort différente de celle établie par *Madre querida*, où l'ensemble des péripéties est considéré du point de vue de l'enfant qui doit éveiller un sentiment de pitié et de compassion chez le spectateur. Dans ce cas, l'histoire de sa mère passe au second plan. Dans les films du corpus, la situation s'est inversée, et désormais les personnages féminins retiennent toute l'attention du spectateur, l'arrivée d'un enfant ne servant qu'à rajouter du pathétique à leur situation. Lorsqu'ils sont présents, les enfants en disent davantage sur les adultes qui les entourent que sur eux-mêmes. Dans bien des cas, ils sont d'ailleurs le symbole de relations sexuelles non autorisées sur lesquelles il convient de se pencher.

Les représentations familiales imposent leur propre norme, et celle-ci possède un envers prohibé qui se manifeste principalement dans le traitement de l'adultère, principale forme de sexualité considérée comme déviante. Jorge Ayala Blanco a analysé ce phénomène en ces termes :

***En esa familia todo es dulce y sensible, marginal e incontaminado por la rebeldía. El sexo merece únicamente el veto más rotundo. A veces, cuando se dirige hacia un objeto erótico de nivel social ínfimo [...], acredita la complicidad del padre.***

***Pero por regla general las tímidas apariciones de lo sexual resultan nefastas. El hetarismo se castiga duramente, el adulterio femenino es inimaginable***<sup>361</sup> .

Dans *Thaimí, la hija del pescador*, alors que Julio, secouru par Thaimí suite à un accident d'avion, a laissé sa famille sans nouvelles et vit une histoire d'amour avec la jeune femme, son frère vient lui rendre visite pour le convaincre de rentrer dans le droit chemin. La différence entre les deux frères est marquée sur le plan vestimentaire : l'apparence de Julio, la chemise largement ouverte sur sa poitrine et les manches retroussées, contraste avec celle de son frère, dans un impeccable costume de ville et portant même une cravate. Cela permet d'identifier clairement le personnage de Francisco comme le tenant de la morale de la haute société urbaine à laquelle les deux frères appartiennent. Le dialogue suivant se déroule entre les deux frères :

***Francisco : Date cuenta que le has dado tu palabra a Alicia. Además, ¿cómo vas a cambiar a una mujer rica, buena, culta, y hermosa por... por una muchacha semisalvaje? Eso sería ridículo de tu parte, Julio. El pequeño romance que has vivido aquí con ella, debes tomarlo como una aventura más en tu vida. Mándale una cantidad de dinero, y con eso cumples. Julio : No puedes hablar así. Esa muchacha es muy distinta de lo que tú piensas. Es algo que no puedes comprender. Francisco : Vamos, Julio. No ma hagas reír diciendo que te has enamorado de una muchacha de esa clase. Una guajira sin preparación alguna. Julio : No la conoces. Thaimí me quiere, y te debe mererker todo el respeto. Francisco : Tú eres el que debía respetar a Alicia. También te quiere y confía en tu palabra. Debías tenerla presente antes de emprender una de estas aventuras escandalosas a que tú estás acostumbrado. ¿Hasta cuándo, hijo, hasta cuándo vas a seguir con tus calaveradas?***

Cette séquence est exemplaire de la marge d'acceptation dont bénéficient les aventures amoureuses masculines, lorsqu'elles ne sont pas légitimées par un lien officiel comme les fiançailles ou le mariage. Ici, le grand frère de Julio, Francisco, se présente comme un authentique substitut de la parole paternelle – l'absence du père lors du dialogue entre Francisco et sa mère donne à penser que celui-ci a disparu – en essayant de le ramener à la raison, comme le montre la fin de ce dialogue où il l'appelle « *hijo* », ce qui atteste cette position d'autorité morale que Francisco entend imposer à son frère. D'ailleurs, lorsque Julio tente de résister aux reproches de son frère au début de la scène, il lui dit « *ya no soy un muchacho* », pour bien montrer qu'il compte échapper à ce statut de petit garçon pris en faute dans lequel son frère souhaite l'enfermer.

Le premier argument opposé par Francisco à son frère est d'avoir « *considerado en tan poco las consideraciones sociales.* » Il se situe à la croisée des problèmes sociaux et familiaux, qui se trouvent intimement imbriqués à travers le comportement de Julio, considéré comme déviant par rapport à la norme sociale. En effet, celui-ci a jeté son dévolu sur une jeune femme qui n'est pas de son monde, comme le souligne son frère à plusieurs reprises au cours de ce dialogue. Si la fiancée officielle de Julio est désignée par son prénom, Thaimí est réduite à son rang social, celui de « *guajira sin preparación alguna.* » L'alternative que Francisco propose à son frère est révélatrice. Selon lui, la situation peut facilement s'arranger avec de l'argent, ce qui revient à faire de Thaimí une

---

<sup>361</sup> Jorge Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 51.

prostituée dont on monnaie les faveurs. Ainsi, l'histoire que Julio vit avec la jeune paysanne est qualifiée par son frère de « **pequeño romance** », une aventure parmi d'autres. Certaines remarques de Francisco indiquent que Julio n'en est pas à son galop d'essai, et qu'il est même le spécialiste familial des petites intrigues amoureuses. Francisco compte le ramener dans le droit chemin en invoquant la figure d'Alicia, présentée comme « **riche, bonne, intelligente et belle.** » La hiérarchisation traduite dans l'ordre d'apparition des adjectifs caractérisant la fiancée montre bien quelle est l'échelle des valeurs méritant le respect de la famille : la richesse avant tout, ce qui permet à Francisco d'opposer clairement les deux femmes, la comparaison tournant visiblement à l'avantage d'Alicia sur ce plan, et donc sur tous les autres.

Pendant toute la scène, Julio défend Thaimí face à son frère. Pourtant, à la fin, celui-ci le convainc de le suivre jusqu'au village le plus proche pour qu'ils puissent poursuivre cette discussion la tête froide. Julio affirme qu'il retournera au village. Or, ce retour ne s'effectuera jamais, ce qui montre que les pesanteurs sociales ont eu raison de ses sentiments. Après l'image d'un avion survolant une ville, représentant le retour à La Havane de Julio, il est filmé en compagnie de la « **bonne, intelligente et belle** » Alicia, qui l'accable de reproches mesquins et semble être l'incarnation même de la pimbêche, contrairement au portrait qu'en avait brossé Francisco. Cette image permet de revaloriser Thaimí, mais Julio s'est finalement rangé du côté de la loi du plus fort, celle de la raison sociale, sans que l'amourette qu'il a vécue et apparemment rapidement oubliée semble porter à conséquences pour lui.

À l'inverse, les relations amoureuses non légitimées par la pratique sociale dans le cas des femmes semblent bien moins acceptées et beaucoup plus problématiques. Du point de vue de Thaimí, dont la confiance dans l'amour de Julio a été trahie par le départ de celui-ci, l'évolution n'est pas du tout la même que pour son partenaire masculin. En effet, elle sombre dans le désespoir, et, une catastrophe ne venant jamais seule, son père, qui l'avait mise en garde en lui suggérant de se marier avec un des pêcheurs du village pour rester en conformité avec sa condition sociale, meurt, la laissant parfaitement seule. Cette situation de solitude et de désenchantement la conduit finalement à suivre un peintre à La Havane, où elle triomphe dans un cabaret. Malgré tout, le personnage a perdu son innocence originelle alors que Julio n'a pas été transformé aussi profondément par cette aventure.

Un autre exemple permet d'illustrer le caractère exceptionnel de l'adultère féminin. Le début d'*Aventurera*, met en scène une famille de province vivant apparemment dans le plus strict cadre de la normalité familiale : une jeune fille entourée de ses deux parents qui paraissent s'aimer comme au premier jour, si l'on en croit les déclarations d'amour adressées à la mère par le père. Cette harmonie familiale est brutalement interrompue au moment où la jeune fille découvre que sa mère trompe son père avec un ami de la famille. Il s'agit d'une découverte lourde de conséquences, précipitant le destin de la jeune fille. En effet, ayant appris que sa femme le trompait à travers une lettre que celle-ci lui a laissée, le père se suicide et laisse sa fille désespérée, et surtout privée de la protection qu'il incarnait face aux dangers de la société. À partir de ce moment, la jeune femme change de ville et se retrouve finalement à travailler comme entraîneuse dans une maison close de Ciudad Juárez.

Le statut des relations hors mariage et de l'adultère n'est pas le même selon que l'on est un homme ou une femme dans ces films. Une différenciation sexuelle se fait jour au cœur des représentations sociales et intimes de nos films, et que l'analyse de l'image particulière de la femme – qui engage en creux celle de l'homme – permettra d'éclaircir.

### III. Analyse représentationnelle

---

#### III A. Mise en cadres des positionnements sociaux

Outre les dimensions structurelles et thématiques étudiées, le cinéma utilise des recours propres pour mettre en scène les relations entre les personnages, et en particulier leur caractérisation sociale et morale. Le dispositif cinématographique, et les moyens techniques que fournit la caméra sur le plan visuel, jouent ici un rôle majeur. La façon dont les représentations sociales se donnent à voir dans les films ne tient pas seulement aux dialogues ou aux grandes articulations de la diégèse. Les images en tant que telles font pleinement partie de ce processus de caractérisation des personnages. Cette dimension originale du médium cinématographique a été soulignée par Julia Tuñón qui la prend en compte pour analyser la façon dont les genres sexuels sont représentés à l'écran :

***Como parte de sus recursos narrativos, el cine incorpora una imagen particular de sus figuras. En otros espectáculos, como el teatro, las figuras se muestran en forma global, ya que el acercamiento del espectador al rostro no es posible. La lente cinematográfica tiene sus propias posibilidades y con ellas desata sus propios mitos***<sup>362</sup>

La façon dont la caméra filme les personnages permet des recours visuel fort intéressants pour en mettre en valeur certains éléments. Les lignes d'opposition qui se dessinent entre eux sur le plan social trouvent ainsi logiquement leur expression dans la façon dont les cadrages et les mouvements de caméra les saisissent.

La manière dont les personnages sont cadrés permet de voir ceux qui apparaissent ensemble dans le champ, et ceux qui jouissent au contraire d'un traitement autonome. Cela implique d'attribuer aux cadrages la valeur particulière qu'ils impriment aux objets représentés, car ils ne sont jamais neutres mais bien au contraire porteurs de sens. Silvia Oroz rappelle d'ailleurs que ces choix opérés sur le plan visuel servent l'intrigue, et en particulier sa dramatisation :

***Así el primer plano refuerza la escena a partir del gesto, individualiza y rescata la figura del conjunto; el plano general funciona como localización espacial que permite comprender el movimiento de la escena; y el plano americano es el que posibilita la representación del diálogo entre varios personajes sin recaer el peso en ninguno de ellos [...]. La panorámica y el travelling funcionan como movimientos de cámara descriptivos, mientras que el travelling frontal en profundidad (hacia atrás o hacia adelante) enfatiza lo dramático sobre los personajes***<sup>363</sup> .

---

<sup>362</sup> Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano.*, p. 73.

Silvia Oroz décrit le mode de fonctionnement traditionnel des cadrages, c'est-à-dire celui mis en place dans le cinéma classique en général et le mélodrame en particulier. Ses observations sont tout à fait valables en ce qui concerne les films de notre corpus, et leur activation dans les œuvres permet de faire surgir dans les images les représentations sociales analysées.

*María la O* illustre de façon particulièrement claire la manière dont les cadrages des personnages ou groupes de personnages contribuent à mettre en évidence leur appartenance sociale. La première séquence du film propose la mise en images contrastée des activités festives des Blancs et des Noirs. Ces derniers se rendent en procession dans la cour d'une demeure seigneuriale, et les riches blancs contemplant le spectacle ainsi offert depuis leur balcon. La position relative de ces deux groupes suggère la supériorité de l'un sur l'autre : les Blancs sont en situation de domination car ils se situent dans un espace élevé par rapport à celui qu'occupent les Noirs, en contrebas. Mais cette situation spatiale n'est pas le seul élément contribuant à marquer à l'écran ce cloisonnement entre les communautés sociales et ethniques. La construction même de la séquence permet d'illustrer cette séparation. À aucun moment Blancs et Noirs n'apparaissent dans le même cadre. Toute cette scène est construite sur le mode du champ-contre champ, faisant alterner des plans des uns et des autres sans que jamais ils ne se rejoignent. Cette séparation est par ailleurs relayée par les dialogues, soulignant eux aussi qu'il s'agit de deux groupes distincts, tout comme le font leurs activités : là où les Blancs jouent à colin-maillard dans des tenues vestimentaires conformes à leur appartenance sociale, les Noirs apparaissent vêtus de costumes traditionnels, et dansent au rythme des percussions afro-cubaines. L'ensemble de cette scène construit de façon fort cohérente la façon dont les codes et cloisonnements sociaux se donnent à voir, et les choix de cadrages y contribuent largement.

L'utilisation du champ-contre champ pour signifier des cloisonnements entre les groupes de personnages peut également être observée dans *Thaimí, la hija del pescador*, avec quelques nuances cette fois. La scène inaugurale du film présente des caractéristiques similaires à celles de l'exemple évoqué, mais la séparation entre les deux groupes représentés se fait de façon moins nette pour des raisons tenant justement à la relation qui existe entre eux. Après l'introduction prononcée en voix off, qui situe le film dans un espace imaginaire et souligne l'importance du personnage de Thaimí, celle-ci est filmée au bord de la plage en train de souhaiter une bonne pêche aux hommes de son village dont elle est la mascotte. Le recours au montage alterné entre des plans de Thaimí et des pêcheurs sert un autre propos. Elle est cadrée en légère contre-plongée, ce qui tend à lui donner une importance accrue dans l'espace de l'écran. Elle est d'ailleurs juchée sur un promontoire, ce qui sert à traduire en images son statut privilégié auprès des autres villageois. Ces derniers sont filmés ensemble dans leurs barques, et ne jouissent donc pas du même degré d'individualisation que Thaimí. Ils répondent en chœur aux paroles qu'elle leur adresse. Pourtant, on ne peut pas dire dans ce cas que le montage choisi – le même que dans la séquence décrite de *María la O* – permet d'opposer deux communautés de façon tranchée. Au contraire, le lien existant entre la jeune Thaimí et les pêcheurs est matérialisé par la bande-son, qui reproduit un dialogue,

---

<sup>363</sup> Silvia Oroz, *op. cit.*, p. 80-81.

et donc un échange entre eux. Dans ce cas, la séparation marquée à l'écran sert à illustrer la position particulière de l'héroïne dans son village natal. D'ailleurs, cette séquence est encadrée par deux plans montrant l'ensemble des personnages dans le même cadre. Ainsi, leur appartenance à une même communauté est bien mise en images – ou plus exactement mise en cadre – et le montage alterné qui suit ne dément pas cette situation : il ne fait qu'y apporter une nuance trouvant sa justification davantage sur le plan dramatique que sur le plan social, en insistant sur le personnage féminin qui va rapidement se convertir en héroïne du film.

Les cadrages se complaisent à mettre en scène des oppositions sociales entre les personnages, et celles-ci peuvent se traduire par des rivalités amoureuses dont la femme est l'enjeu principal. À cet égard, *El Amor de mi bohío* fournit un intéressant exemple, permettant d'illustrer l'équivalence dans le fonctionnement des cadrages dans une perspective sociale et amoureuse. Alors qu'Inés a rejoint son cousin Luis sur ses terres de province, celui-ci tente de la séduire, comme l'atteste un dialogue entre les deux dans le jardin. Celui-ci est interrompu par une chanson du voisin Armandito, pour lequel Luis a des paroles particulièrement dures, tandis qu'Inés paraît conquise par sa chanson. Le montage de la séquence fait alterner des plans des deux cousins, muets, et d'Armandito en train de chanter. Une fois la chanson terminée, Luis part travailler, laissant sa cousine seule. Celle-ci se rapproche progressivement de l'endroit où se trouve Armandito, et les deux personnages finissent par apparaître dans le même cadre. L'obstacle à leur rencontre, Luis, ayant quitté la scène, ils peuvent désormais dialoguer dans une relative proximité. Ils sont séparés par un muret, qui délimite les deux propriétés – celle de la famille de Luis et celle qu'Armandito vient de racheter – mais aussi la barrière imposée à Inés tant sur le plan social que sentimental. Malgré tout, la façon dont est filmé le dialogue entre les deux ne permet pas de les différencier. Il s'agit d'un plan américain dont la neutralité en termes de représentation et de hiérarchisation des personnages, justement soulignée par Silvia Oroz, fonctionne pleinement ici : le fait de filmer les deux personnages de façon équivalente en termes de cadrage permet de montrer la relation de proximité en train de s'établir entre eux. Ainsi, l'utilisation de cadrages contrastés ne sert pas seulement à dessiner des lignes de partage sur le plan social, elle fonctionne aussi sur le plan sentimental. La résolution en termes d'images des relations entre les différents groupes de personnages repose bien sur le recours à des procédés cinématographiques particuliers, en plus des indications fournies par d'autres éléments de la narration.

### **III B. Fonction des éclairages**

Outre les cadrages, la façon dont les scènes et les personnages sont éclairés permet également de les situer sur l'échelle sociale. Certains éclairages fonctionnent comme des conventions permettant d'orienter la désignation générique des films, notamment en ce qui concerne le film noir dont certains de nos mélodrames reprennent les caractéristiques sur ce point. Jean-Loup Bourget souligne ainsi l'avènement au cours des années 1940 d'un style d'éclairage spécifique, utilisé dans certains des films étudiés. Il évoque ainsi :

***[...] un style de photographie d'abord affectionné par la seule Warner, le style 'low key', très contrasté, qui convenait à l'atmosphère nocturne des films criminels et qui permettait, le cas échéant, d'économiser sur les décors. Face au***



**'style blanc', opulent, de la MGM, aux nuances délicates de la Paramount, il arrive à la Warner de promouvoir, dès les années 1930, ce 'style noir' qui dominera à l'époque suivante**<sup>364</sup>.

Cet éclairage particulier, tamisé, impliquant de filmer de préférence des scènes nocturnes, fait partie des éléments qui fondent le « *film noir* » en tant que genre sur le plan esthétique. Cela se traduit également dans le choix de décors particuliers : « *rues désertes dont le silence est brisé par de soudaines rafales de mitraillettes* »<sup>365</sup>. Ces caractéristiques esthétiques du film noir sont mises en œuvre dans les films de notre corpus mettant en scène les milieux du cabaret, ceux que la morale sociale réprouve le plus fortement. Les scènes de nuit y sont nombreuses, souvent imprégnées d'une forte violence comme c'est le cas en ce qui concerne la scène inaugurale de *Hipócrita*, où l'on assiste au passage à tabac d'un infirme sous les yeux de sa fille impuissante. La tonalité de cette scène, et en particulier le fait qu'elle se déroule de nuit dans une atmosphère violente, ne suffisent pourtant pas à faire de ce film un authentique « *film noir* », dont François Guérif rappelle qu'il se définit avant tout par :

**[...] un certain éclairage sur le monde, une vision subjective, une façon pessimiste d'appréhender les choses [...]. Le film 'noir' a comme personnage [...] un véhicule qui permet [...] de pénétrer dans toutes les classes sociales et dans tous les mondes, y compris (et surtout) ceux interdits par la loi. À travers ce personnage, le réalisateur jette un regard sur le monde qui ne s'arrête pas aux apparences et devine la cruauté derrière la civilisation**<sup>366</sup>.

Le seul éclairage, même s'il fait partie des éléments de définition du film noir, ne saurait suffire à la désigner. Il implique également une vision particulière du monde, et en particulier un traitement des cloisonnements sociaux absent de nos mélodrames : dans les films étudiés, la part d'incertitude et de remise en question qui est l'un des traits du film noir est absente. Différentes catégories sociales sont mises en scène, mais de façon cloisonnée la plupart du temps, tant dans les discours des personnages que par les situations dans lesquelles ils se trouvent et la façon de les filmer. Dans de telles conditions, il ne saurait y avoir de remise en question des valeurs sociales dominantes, puisqu'il n'y a pas de réelle communication entre les différentes sphères. Et dans les cas où celle-ci se produit, elle sert davantage à alimenter la narration qu'à remettre en question de façon fondamentale les normes. Malgré tout, l'éclairage porté sur les personnages permet de les renvoyer du côté de la bonne société ou de la mauvaise, selon qu'ils appartiennent à l'univers du jour ou de la nuit.

Par ailleurs, le statut même des personnages au sein de la narration est associé à un mode d'éclairage particulier, que Silvia Oroz a identifié de la façon suivante :

***El héroe tiene una luz con contrastes marcados – dependiendo de la carga dramática –, cuyo objetivo es producir un efecto de masculinidad. Es frecuente el uso de la luz rasante para destacar las imperfecciones y rugosidades de la piel,***

<sup>364</sup> Jean-Loup Bourget, *Hollywood, années 30. Du krach à Pearl Harbor*, Paris, Hatier, 1986, p. 22.

<sup>365</sup> François Guérif, *Le Film noir*, p. 42.

<sup>366</sup> *Ibid.*, p. 20.

***con lo cual se acentúa el carácter. La heroína, que frecuentemente funciona como el arquetipo de la amada tiene una luz completamente diferente, donde se acentúa el glamour llegando a veces al colmo de la difusión y provocando una especie de aura. De esa manera la piel no funciona como tal y sí como una luminosidad***<sup>367</sup>.

Les personnages principaux des films se trouvent particulièrement illuminés par rapport aux autres. Ce procédé permet de faire ressortir leur statut spécifique dans la narration, mais aussi à l'intérieur du corps social, où ils occupent une position originale. L'analyse de la façon dont sont traités certains personnages féminins sur ce plan est d'ailleurs intéressante. Dans le cas des femmes défigurées, leur mise en scène se fonde sur une utilisation très particulière de l'éclairage, servant à mettre en valeur ces personnages. Dans les cas présents dans notre corpus, le mode d'apparition de ces personnages est le même. Les trois femmes défigurées apparaissent pour la première fois de nuit, et leur visage est éclairé de telle sorte qu'il reste à moitié dans l'ombre – en ce qui concerne Piel canela, ses cheveux recouvrent le moitié de son visage, ce qui revient au même : une partie n'en est pas montrée – et le moment où la mutilation est mise en lumière est particulièrement dramatisé. D'une part, le passage du sombre au clair se fait de façon relativement violente, et d'autre part la musique vient renforcer le caractère dramatique de cette révélation.

C'est seulement après l'opération leur rendant une apparence plus conforme à l'esthétique féminine que ces personnages peuvent se permettre d'évoluer au grand jour. L'infamie dont elles sont marquées, traduction physique d'une situation sociale et morale dégradée puisqu'elles fréquentent des milieux déviants sur ces deux plans, est donc traitée par des recours esthétiques qui permettent de traduire directement dans les images leur statut social et narratif. Cela apparaît d'autant plus clairement que d'autres personnages féminins dans ces films, jouissant d'une caractérisation moins problématique, sont traités de façon diamétralement opposée en termes d'images. En effet, les trois films proposent, parallèlement à ces femmes, d'autres images féminines qui sont au contraire les représentantes de la bonne société, et évoluent dans un monde lumineux, diurne, traduisant leur transparence en termes moraux, et donc leur adéquation à la norme sociale en vigueur. C'est le cas notamment d'Alicia, l'infirmière qui participe à l'opération de Piel canela, tout en aimant en secret le chirurgien Carlos, lui-même tombé amoureux de sa patiente. Le personnage de l'infirmière est saisi dans son activité professionnelle, en plein jour, et selon un éclairage qui ne vise à suggérer aucun mystère : sa personnalité ne le justifie d'ailleurs pas, elle est sans ambiguïté contrairement au personnage de Piel canela qui se débat tout au long du film dans ses propres contradictions sociales et morales, toujours soulignées par l'éclairage dans lequel elle est saisie.

D'une manière générale, la façon d'éclairer les personnages permet d'indiquer à quel univers social ils appartiennent : soit celui qui est valorisé – celui de la bonne société vivant au grand jour, qui n'est pas doté d'une part d'ombre traduite dans les éclairages –, soit au contraire celui qui est condamné – le monde de la nuit et des comportements déviants sur le plan social et moral. Cet élément permet d'illustrer le fait que la

---

<sup>367</sup> Silvia Oroz, *op. cit.*, p. 91.

caractérisation des personnages sur le plan social et moral est moins hermétique qu'il n'y paraît, et certains d'entre eux sont amenés à occuper des statuts divers au cours de la narration, que les effets liés à la lumière permettent de montrer. Pour les femmes défigurées, l'opération leur permet de recouvrer un statut plus valorisant. Par la même occasion, elles sont saisies dans d'autres environnements que celui du cabaret ou de la rue qui semblait au départ être leur seul horizon : elles peuvent désormais accéder aux tâches ménagères dans le cadre d'un foyer, ce qui semble être la plus haute aspiration de la décence féminine. Toutefois, la fin des trois films les replonge du côté du cabaret et de la nuit, ce qui montre que leur rédemption n'a finalement été que partielle.

Au contraire, un film comme *Thaimí, la hija del pescador* présente la trajectoire inverse, ce qui montre que l'idée selon laquelle les personnages peuvent être soumis à des variations dans leur caractérisation est opérante, quel que soit leur parcours. Au départ, Thaimí est présentée comme une jeune villageoise en osmose avec la communauté des pêcheurs. Elle est filmée exclusivement de jour dans des paysages luxuriants. Il s'agit d'un personnage caractérisé par sa bonté et surtout son innocence. L'arrivée de Julio lui fait découvrir l'amour puis la trahison, et la conduit à travailler dans un cabaret de La Havane. Désormais, elle a bien changé, comme le souligne la façon dont elle est mise en scène : elle se produit de nuit, comme l'y oblige son travail, et n'hésite pas à adopter dans ses relations avec les hommes un comportement froid et calculateur, pour se venger de son amour déçu. Mais à la fin du film, sa véritable personnalité reprend le dessus : elle quitte La Havane et ses cabarets pour retourner dans son village, et réintégrer l'univers de la franchise matérialisé à l'écran par le retour de la lumière naturelle, où elle peut contracter un mariage légitime. Ainsi, la lumière et la façon dont elle est utilisée dans le traitement des personnages fait elle aussi partie des recours visuels permettant d'alimenter leur caractérisation.

Les derniers exemples évoqués suggèrent que les personnages féminins sont les plus sujets à un traitement particulier et à des variations dans leur caractérisation. Nous allons donc nous pencher dans le prochain chapitre sur le statut des femmes peuplant les films, et l'image qu'ils en proposent. Celle-ci se situe dans la lignée des observations formulées sur les représentations sociales.

### Chapitre 3. La femme fantasmée du mélodrame

La question de la représentation des femmes dans les mélodrames est au cœur de la réflexion sur les représentations sociales en général engagée dans le précédent chapitre, elle en est une des modalités. En effet, étudier comment les femmes se donnent (ou sont données, nous devons nous interroger sur ce point) à voir est un enjeu de taille dans l'analyse des messages audiovisuels qui se sont développés au cours du XX<sup>e</sup> siècle, et où le cinéma figure en bonne place :

***L'histoire des femmes ne saurait se concevoir sans une histoire des représentations, décryptage des images et discours qui disent l'évolution de l'imaginaire masculin et de la norme sociale. Sur ce point, le XX<sup>e</sup> siècle, siècle de***

**la psychologie et de l'image, confirme d'abord que la culture occidentale a développé peu de voies pour représenter les femmes de manière positive**<sup>368</sup>.

Comme c'était déjà le cas pour les représentations sociales au sens large, les nouveaux media construisent une certaine image des normes et des codes en vigueur, auxquels ils proposent au spectateur de s'identifier.

Dans le cas des cinémas mexicain et cubain, cela se manifeste d'autant plus clairement que nombre d'analystes ont souligné le lien qu'entretient le septième art avec les conditions socio-politiques particulières dans lesquelles il se développe. Ils rappellent que l'émergence des films de cabaret à partir du milieu des années 1950 doit être mis en rapport avec le contexte social de son temps, mais aussi avec les stratégies des producteurs de cinéma qui exploitent et mettent en scène des images de la société et du monde largement légitimées. Fernando Fuentes Solorzano et Laura Rustrian Ramírez évoquent à ce propos l'avènement d'un mode de vie nouveau, impliquant un changement dans la façon dont la société se considère, et surtout dans les normes et conduites qu'elle juge désirables :

**Sociológicamente, esto se manifiesta en la necesidad de dejar atrás la placidez de la provincia para poder llevar en la capital una vida 'cosmopolita', 'a la altura de la modernidad'. El cosmopolitismo implicaba un azaroso deambular nocturno, un despilfarro como nunca antes se había experimentado, una corrupción acelerada, una entrega a las modas del imperialismo de la posguerra y una concepción orgiástica de la existencia**<sup>369</sup>.

L'émergence d'un genre est en prise directe avec le contexte général dans lequel il s'intègre, et pas seulement sur le plan cinématographique. En ce qui concerne celui étudié ici, une forme spécifique de films – les films de cabaret –, s'articule à l'évolution générale de la société qui a connu, si l'on en croit les auteurs, un intense développement de la vie nocturne sous toutes ses formes pendant au moins une partie de la période envisagée, c'est-à-dire du milieu des années quarante au début des années 1950.

Ces remarques préliminaires permettent de comprendre quelle est l'influence de Cuba sur le mélodrame mexicain dans le corpus particulier des films de cabaret, où les figures féminines sont mises au premier plan, selon des modalités qu'il convient d'étudier.

## I. Une représentation extrêmement polarisée

---

### I A. Mère ou prostituée : l'impossible entre-deux

Les trajectoires des personnages féminins dans les films peuvent être envisagées selon des critères d'interprétation liés à la tradition judéo-chrétienne. Dans le cas du Mexique, on peut particulariser davantage encore cette référence, en l'adaptant à son contexte spécifique. En effet, davantage peut-être qu'à Marie, la femme qui se réalise en tant que

---

<sup>368</sup> Françoise Thébaud et Georges Duby (dir), *Histoire des femmes en Occident au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Plon, 1992, p. 15.

<sup>369</sup> Fernando Fuentes Solorzano et Laura Rustrian Ramírez, *La Cabaretera en el cine mexicano durante el alemanismo, 1946-1952, Tesis de licenciatura en periodismo y ciencias de la comunicación*, Mexico, UNAM, 1985, p. 147.

mère est associée au Mexique à la sainte patronne du pays, la *Virgen de Guadalupe*, synthétisant toutes les qualités intrinsèquement féminines, ou du moins supposées telles, comme le précise Angélica Patricia Martínez Sustayla :

***En México contamos con la máxima figura religiosa femenina, la ‘Virgen de Guadalupe’, tomando las características de la Virgen María desde el punto de vista del catolicismo. De ahí, en México, se habla de la guadalupana. Como virgen y madre, esta imagen reúne las cualidades más apreciadas en una mujer; por un lado se consolida la máxima función femenina, la maternidad, y, por el otro, la virtud más alabada, la virginidad***<sup>370</sup> .

De ce pôle positif découlent toutes les images valorisées de la femme dans les films. Mais une telle représentation appelle son envers négatif, incarné dans la tradition culturelle mexicaine par une autre femme qui, tout comme Ève, incarne la trahison et la perfidie, comme le rappelle Juana Armanda Alegría :

***No conforme con haber entregado a su patria, esta mujer ‘despreciable’ se entrega toda ella al extranjero, ayuda eficazmente a Cortés para la consumación de la conquista y, para colmo [...], tiene relaciones sexuales con varios españoles y da cabida en su vientre al semen extranjero, dejándolo germinar hasta dar vida al primero de los mestizos***<sup>371</sup> .

Ces deux figures s’opposent terme à terme, l’une incarnant la sainteté et l’autre l’illégitimité. Les deux sont des « *mères* », mais cela n’a pas les mêmes conséquences dans les deux cas : cet état est fortement valorisé chez la première, contrairement à la deuxième. La Malinche est définie par son activité sexuelle s’inscrivant dans la ligne de sa trahison. Dans le cas de cette représentation féminine, la sexualité prime sur la maternité, ce qui contribue sans aucun doute à en faire un personnage considéré de façon particulièrement négative. Sans doute touchons-nous là à un point important, soulevé par Julia Tuñón : « *La pratique de la génitalité peut être contournée, la sexualité est sublimée dans l’enfant, mais le risque évident reste l’érotisme, qui implique chez la femme l’oubli des normes sociales ainsi que la prise de conscience de son propre désir et de son pouvoir*<sup>372</sup> . » Cette représentation particulière de la femme semble en fait traduire une question essentielle, posée par Julia Tuñón un peu plus loin :

***Malgré un effort systématique pour séparer l’âme du corps [...], les écrans mexicains laissent passer une réalité incontournable : la présence d’un érotisme répandu bien que réprimé, objet de jouissance coupable, et l’existence d’une question cruciale : pourquoi la femme s’adonne-t-elle au péché ? question qui en cache une autre plus directe : jouit-elle, ma mère jouit-elle ?***<sup>373</sup>

Une forme de complémentarité finit par s’esquisser entre ces deux personnages qui configurent la vision de la femme au Mexique :

<sup>370</sup> Angélica Patricia Martínez Sustayla, *Análisis de algunos personajes femeninos en el cine mexicano. Visión de cuatro directores, Tesis de licenciatura en ciencias de la comunicación, Mexico, UNAM, 1989, p. 22.*

<sup>371</sup> Juana Armanda Alegría, *Sociología de las mexicanas, Mexico, Diana, 1983, p. 72.*

<sup>372</sup> Julia Tuñón, « La Sexualité féminine dans le miroir du mélo mexicain », *Cinémas d’Amérique latine*, mars 1993, n°1, p. 30.

<sup>373</sup> *Ibid.*, p. 31.

***Al compararla con la Malinche, se antoja que la virgen de Guadalupe es complementaria de aquella, algo así como el anverso de una misma imagen [...]. Y ambas imágenes, aunque opuestas, permanecen latentes en la idiosincrasia de nuestro pueblo; una como recepto de hostilidades, y la otra como depositaria de virtudes***<sup>374</sup> .

À partir de cette dichotomie originelle, une typologie des rôles féminins peut être établie. C'est ce que font non sans un certain humour Edgardo Reséndiz et Roberto Villareal, en distinguant quatre catégories fondamentales : « *la madre santa* », « *la noviecita santa* », « *la perdida pero de buen corazón* » et « *la perdida, perdida, perdida* »<sup>375</sup> . » La formulation même de leurs catégories, particulièrement répétitive, tourne le genre en dérision en suggérant qu'il propose une vision simplificatrice de la réalité sociale. Or, dans les films, les figures féminines sont très fortement polarisées, comme l'indique Aurelio de los Reyes en évoquant la figure de la mère telle qu'elle se donne à voir dans le cinéma mexicain depuis le film *Madre querida* de Juan Orol :

***Una figura nacida sólo, ante todo y sobre todo para la abnegación, para el llanto y para el sufrimiento; un ser andrógino, cuya única razón de ser es ésta: Ser Madre. Todo lo demás no vale nada, al grado de que el (pobre) cine mexicano [...] tendrá que buscar inmediatamente otra mujer: la prostituta (rumbera) y formar la casa chica, donde inmediatamente por cierto la prostituta que ante todo es madre y por supuesto se afana fundamentalmente en ser esposa, se convertirá en otra madre-esposa igual de insufrible que la anterior***<sup>376</sup> .

Le ton dévalorisant sur lequel les représentations féminines sont abordées est frappant. C'est sans doute la raison pour laquelle ces analyses d'Aurelio de los Reyes, si elles ne sont pas dénuées de fondement étant donnée la force du schéma culturel qui dicte ces représentations, semblent simplificatrices, en tout cas si on les confronte à la réalité du corpus. En effet, les personnages féminins mis en scène dans les films sont dans bien des cas caractérisés de façon moins tranchée que de telles analyses ne le laissent à penser. Le cas le plus flagrant peut être trouvé dans les personnages incarnant simultanément ces deux versants de la féminité. Dans *Víctimas del pecado* par exemple, le personnage de Violeta (Ninón Sevilla), adopte un comportement maternel alors qu'elle est elle-même prostituée. Elle prend en charge un enfant qui n'est pas d'elle, mais qui a été sordidement abandonné par sa propre mère, Rosa, elle aussi prostituée et travaillant dans le même cabaret que Violeta. Le personnage de Rosa est en fait déchiré entre son enfant et son souteneur qui en est le père mais le refuse complètement. Pour ne pas perdre son homme, elle met dans un geste symbolique son enfant dans une poubelle en pleine nuit, et Violeta, indignée, le recueille. Sa condition de prostituée se traduit dans sa maladresse initiale à exercer ses nouvelles fonctions de mère, puisqu'elle doit demander des conseils à une infirmière pour apprendre à manipuler le bébé, au moment où elle veut le baigner. Violeta synthétise bien les deux versants de l'image féminine, puisqu'elle n'abandonne pas ses activités au cabaret mais les utilise pour payer à cet enfant une

---

<sup>374</sup> Juana Armanda Alegría, *op. cit.*, p. 103-104.

<sup>375</sup> Edgardo Reséndiz et Roberto Villareal, *Esas Extrañas Mexicanas de celuloide*, Monterrey, Castillo, 1995, p. 34.

<sup>376</sup> Aurelio de los Reyes, *80 años de cine en México*, p. 109-110.

école.

Dans *Viajera*, la danseuse interprétée par Rosa Carmina tombe enceinte d'Alfonso, qui est marié mais n'a pas d'enfants. À la fin du film, la danseuse se rend chez la femme de son amant et lui crèmet le bébé, au motif qu'elle n'est pas digne d'être mère, puis elle se rend à la gare et quitte la ville. Alfonso, après avoir tenté de la rattraper, voit partir son train. Les dernières images du film montrent le couple d'Alfonso et sa femme réunis autour de l'enfant, dont la véritable mère est partie. La notion de sacrifice, portée dans ce film jusqu'aux limites du supportable, n'est donc pas l'apanage des seules « **mères** » mais peut aussi caractériser les femmes de « **mauvaise vie** ». Il semble d'ailleurs bien souvent que c'est le prix à payer pour racheter une existence qui les avait conduites à s'affranchir des normes sociales dominantes.

### **I B. La légitimation de la prostitution et ses limites**

Les films du corpus mettent en scène des femmes accédant à une certaine indépendance par leur activité professionnelle. Lorsque le rempart familial qui les protège au départ a disparu, elles doivent s'assumer par elles-mêmes, sans compter sur l'aide d'un père ou d'un frère. La vision que de tels films proposent de l'activité féminine montre qu'il n'existe pas vraiment d'alternative entre le fait de vivre en harmonie dans un cadre familial, ou celui de travailler comme entraîneuse dans un cabaret, de la même façon que, sur le plan personnel, il n'existe pas de moyen terme entre la condition de mère et celle de prostituée.

Bien souvent, le passage de la première situation à la deuxième est matérialisé par une ellipse temporelle et narrative faisant l'économie de toute tentative d'explication des motifs pour lesquels le personnage s'est retrouvé dans cet état. Un tel raccourci permet de montrer que le passage de la cellule familiale à la prostitution est en quelque sorte inéluctable, ou en tout cas qu'il se passe aisément de tout commentaire. Nous sommes alors dans le cas de ce que Gérard Genette définit dans le champ littéraire comme une « **ellipse implicite, c'est-à-dire [...] dont la présence même n'est pas déclarée dans le texte, et que le lecteur peut seulement inférer de quelque lacune chronologique ou solutions de continuité narratives** <sup>377</sup> . » L'économie narrative fait écho au contenu thématique du film : l'absence de toute forme de transition suggère certes une rupture brutale entre la première et la deuxième situation, mais contribue également à présenter cette dernière comme nécessaire.

Dans *Siboney*, il n'est pas fait directement allusion à la prostitution – la date du film (1938) y est sans aucun doute pour quelque chose –, mais la représentation d'Inés dans ses fonctions de vedette de cabaret est filmée sans aucune forme de transition par rapport à sa situation précédente. En effet, dans la séquence précédente, elle dialogue avec son oncle, après que son amoureux Luis a dû fuir à cause d'un duel. La séquence suivante montre des images du voyage de Luis, puis nous nous trouvons plongés directement dans un cabaret de La Havane où se produit la jeune femme. Nous sommes bien ici dans le cas de ce que Genette décrit en littérature comme une « **ellipse implicite** », puisqu'aucun élément ne vient matérialiser à l'écran les différentes étapes

---

<sup>377</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 140.

ayant conduit le personnage dans la situation où on le retrouve. Le spectateur doit reconstruire la chronologie des événements, et déduire du départ de Luis le fait qu'Inés quitte la province pour la capitale.

Dans *Aventurera*, le passage de l'environnement familial à celui du cabaret est également montré comme inévitable, l'héroïne ne pouvant visiblement aspirer à aucun autre statut professionnel que celui d'entraîneuse. Après la mort de son père, Elena quitte sa maison et s'essaye à différents emplois pour gagner sa vie. Il s'agit à ce moment d'emplois que l'on pourrait qualifier de respectables et considérés comme féminins, puisqu'elle est montrée successivement dans des tâches de secrétaire, de vendeuse et de domestique. Ce panorama de métiers par lesquels passe Elena est emblématique de ceux que le cinéma mexicain représente traditionnellement, selon Julia Tuñón :

***¿En qué trabajos encontramos a la mujer en la pantalla? Las actividades más comunes son las que en la realidad también lo son: vemos sirvientas, empleadas, vendedoras de fritangas, secretarias y prostitutas, aunque en la pantalla estas últimas suelen estar adornadas con el glamour de ser artistas o vedettes, como si estas actividades fueran un no-trabajo***<sup>378</sup> .

Il semble impossible à Elena de travailler « *honnêtement* », car les hommes qui l'entourent – et en particulier ses employeurs – se montrent entreprenants vis à vis d'elle. Dans le premier cas, son patron au deuxième plan lui dicte une lettre tout en se rapprochant progressivement d'elle pour l'embrasser. La réaction d'Elena est immédiate : elle se retourne et le gifle. Le passage d'un emploi à l'autre est marqué à l'écran par un fondu enchaîné, suggérant la continuité des situations que la jeune femme doit affronter dans le monde du travail, tout en indiquant qu'elle est enfermée dans un système de relations dont elle ne peut pas s'affranchir : le deuxième emploi la montre aux prises avec un client, tout aussi entreprenant que le patron du premier. Enfin, alors qu'elle sert comme domestique, le maître de maison fond lui aussi sur elle, et elle n'est sauvée de cet empiètement que par l'irruption de sa femme.

Contrairement à ce que l'on avait pu observer dans *Siboney*, il n'y a pas ici d'ellipse mais au contraire le recours à une forme cinématographique spécifique – l'enchaînement de séquences similaires reliées entre elles par des fondus enchaînés – indiquant que la seule solution pour la jeune femme ayant quitté son foyer est de finir dans un cabaret. Les deux systèmes de représentation disent la même chose : l'absence d'espace pour la femme hors du foyer familial, du moins tant qu'elle souhaite mener une vie considérée comme « *honnête* », ce qui est le cas d'Elena. La concupiscence masculine la pousse à finir dans les griffes de la proxénète Rosaura, mais les hommes ne font l'objet d'aucune attention particulière de la part du cinéaste qui se concentre sur le destin de la jeune femme, véritable centre d'intérêt du film.

Ce mode de représentation permet d'éluider toute remise en cause du système social poussant les personnages féminins sur la voie de la prostitution. Le traitement des figures féminines fait réapparaître le motif mis au jour dans le cadre des représentations sociales en général : les problèmes sociaux sont, dans le mélodrame, masqués par un discours moralisant qui insiste sur le caractère singulier de la destinée de ses personnages. Ce

---

<sup>378</sup> Julia Tuñón, *op. cit.*, p. 271.



phénomène a été justement observé par Lilia Bertha Abarca Laredo :

***El problema de la prostitución nunca se ha tocado desde el punto de vista social. Se maneja la imagen de la mujer que ha caído en el pecado y la perdición; se le condena y se le culpa de su situación. Ella es 'mala', es 'culpable', o en el mejor de los casos lo es el destino pero nunca el sistema político, económico y social que genera este mecanismo de explotación***<sup>379</sup> .

Elle ajoute un peu plus loin : « ***Para estas mujeres, la prostitución es la única alternativa laboral con la cual pueden satisfacer las necesidades elementales de subsistencia, tanto para ellas como para sus familiares.*** » Dans *Víctimas del pecado* en effet, la prostituée exerce ce métier pour subvenir aux besoins de l'enfant qu'elle a recueilli et auquel elle tente de donner la meilleure éducation possible, en l'envoyant en pension, bien loin à la fois spatialement et socialement de la réalité quotidienne dans laquelle elle vit et dont il dépend.

Cette stratégie de représentation tient au genre mélodramatique lui-même, et ce qui vaut sur le plan de la société en général trouve son prolongement dans ses épiphénomènes, notamment les modes de représentation de la femme. Comme l'écrit Luisa Passerini, « ***sans attribuer à la culture de masse la capacité de fomenter des complots diaboliques, il faut toutefois reconnaître sa propension au renversement et au camouflage des problèmes réels***<sup>380</sup> . »

Une modification dans ces représentations intervient lorsque l'on aborde le corpus des films plus directement ancrés dans la réalité cubaine. En effet, si dans le contexte mexicain il est souvent fait référence à la situation de l'héroïne avant la chute, ce qui implique de faire intervenir des notions de responsabilité individuelle et de culpabilité, dans les films tournés à Cuba, cette étape tend, sinon à disparaître complètement, du moins à occuper une place moins importante dans l'économie narrative des films. Ainsi par exemple, dans *Sandra, la mujer de fuego* ou *Viajera*, l'héroïne est directement saisie dans ses fonctions de danseuse, et la référence à la prostitution éventuelle est bien moins évidente. Le premier film s'ouvre sur un numéro musical où la jeune femme chante et danse devant le public de l'hôtel Comodoro ; dans le deuxième, elle est directement présentée comme danseuse de cabaret. Il ne s'agit plus dans ce cas de représentation de l'adolescence de la jeune femme, comme s'il allait de soi que le fait de travailler dans un cabaret pouvait être une activité féminine acceptable. Malgré tout, les intrigues de ces films continuent de caractériser les personnages féminins comme potentiellement dangereux pour les hommes qui les entourent. Elles se posent toujours en marge de la norme sociale acceptée, en particulier celle du mariage et de la maternité, et c'est pourquoi cet affranchissement ne peut être que temporaire et finit toujours par être payé au prix fort.

### I C. Fragilité et dépendance des figures féminines

<sup>379</sup> Lilia Bertha Abarca Laredo, *La Prostitución en la historia del cine mexicano, 1931-1982, Tesis de licenciatura en periodismo y comunicación colectiva, Mexico, UNAM, 1986, p. 128.*

<sup>380</sup> Luisa Passerini, « Société de consommation et culture de masse », *Histoire des femmes en Occident. Le xx<sup>e</sup> siècle*, p. 299.

Les figures féminines semblent être les plus à même de s'incarner dans le personnage de la victime, en particulier dans la mesure où la féminité et la jeunesse sont des éléments pouvant prédisposer un personnage à remplir une telle fonction. Ces signes de fragilité se trouvent mis en évidence lorsque les barrières protectrices – familiales en particulier, comme dans le cas de *Aventurera* ou *Thaimí, la hija del pescador* – s'effondrent. Pourtant, la femme est tenue pour responsable de ce qui lui arrive, même lorsque son destin pathétique est précipité malgré elle. Il s'agit d'une situation directement héritée du mélodrame théâtral, décrite par Léon Metayer :

***L'héroïne n'a jamais d'excuse, que sa faute soit volontaire ou non : s'exposer à un risque, c'est déjà transgresser les règles, et donc être au moins complice. Une femme prise est une femme qui s'est donnée, donc une courtisane, et elle doit payer. Cela est vrai même quand il ne s'est rien passé, il suffit que les apparences soient contre elle [...]. Qu'il s'agisse d'une femme que la faim pousse à se laisser entretenir, d'une pauvre paysanne ou d'une ouvrière fascinée par le prestige d'un noble, d'une mère qui cherche à sauver ses enfants ou d'une aventurière décidée à tout pour s'élever dans le monde, la faute est la même, et le châtement doit être aussi dur. Pour la femme, évidemment, car la responsabilité de l'homme et sa punition éventuelle sont rarement évoquées***<sup>381</sup> .

Les personnages féminins apparaissent comme les mieux placés pour incarner la figure de la victime, et la plupart des films tendent à dessiner leur trajectoire en deux étapes clairement différenciées : d'une part, nous voyons la femme dans une situation initiale, présentée comme celle d'avant la catastrophe qui va se développer tout au long du film. Elle est au départ saisie dans une situation en quelque sorte « neutre », où son existence ordinaire ne semble troublée par rien. D'autre part, dans un deuxième temps, elle est plongée dans une série d'épreuves dont l'enchaînement dramatique est le moteur de l'ensemble du film. Ce personnage connaît ainsi une forme de changement dans son statut à l'intérieur du système des personnages. Ce processus de modification de la situation du personnage féminin a été décrit par Fernando Fuentes Solorzano et Laura Rustrian Ramírez à propos de *Santa* :

***El modelo cinematográfico de Santa puede dividirse en dos tiempos, en dos momentos vitales: antes y después de la 'caída'. El primero vendría a ser la adolescencia de la protagonista en el bucólico marco del pequeño pueblo de Chimalistac y, según Gamboa, el equivalente más cercano al paraíso [...]. Lo que sigue inmediatamente en el relato se incarta en la tradición judeo-cristiana según la cual una 'mujer deshonorada debe ser una proscrita'; algo así como la Eva culpable de su propia 'caída'. Arrojada del 'paraíso terrenal' (Chimalistac) por los iracundos hermanos, a Santa no le quedará otra posibilidad que la de la prostitución, sinónimo de castigo y penitencia [...]. El segundo momento estaría dado, propiamente, por los años de juventud transcurridos en el 'purgatorio' de la capital, en el microcosmos de los prostíbulos***<sup>382</sup> .

Une trajectoire du personnage féminin se dessine clairement, et le vocabulaire employé par les auteurs pour la caractériser est révélateur. Ceux-ci situent leurs analyses dans la

<sup>381</sup> Léon Metayer, « La Leçon de l'héroïne », *Europe*, n°703-704, p. 42.

<sup>382</sup> Fernando Fuentes Solorzano et Laura Rustrian Ramírez, *op. cit.*, p. 124-125.

perspective d'une interprétation judéo-chrétienne légitimée par les déclarations de Federico Gamboa, l'auteur du roman dont a été adapté le film. Les catégories servant à désigner les différentes étapes de l'existence du personnage sont directement liées à cette perspective, puisque nous y trouvons le « *paradis* », la « *chute* » et même le « *purgatoire* ». Ainsi, le destin du personnage féminin suit de près celui d'une figure emblématique de la représentation de la femme dans le catholicisme : Ève, la tentatrice, celle par laquelle la « *chute* » du genre humain a été précipitée à partir du péché originel dont elle est responsable et qui chasse l'homme du « *paradis* ». Il s'agit d'un point très important, puisque la caractérisation des personnages féminins et de leur expérience est la plupart du temps rattachée à des catégories d'origine religieuse, permettant de replacer la destinée du personnage dans une ligne morale forte. À partir de celle-ci, le spectateur est amené à s'identifier aux personnages, ou au contraire à en rejeter les modèles. Cependant, il ne faut pas négliger la dimension spectaculaire de ces personnages féminins, qui mettent leur corps en avant dans les films. La caution morale apportée par le caractère édifiant de ces destinées ne saurait faire oublier que, dans le cas des films de cabaret, l'essentiel se passe... dans le cabaret.

## II. La femme-spectacle

La représentation des figures féminines s'incarne de façon privilégiée dans un type de personnage où l'influence cubaine est la plus visible : la *rumbera*. La trace de Cuba peut être perçue par la désignation même de ces femmes, leur nom renvoyant directement à une forme musicale cubaine originale, et très importante dans l'économie narrative et esthétique de nos films : la rumba.

En ce qui concerne la périodisation de ce phénomène, on observe également un élément intéressant. Si l'on considère différents travaux de recherche menés sur ce personnage particulier, et l'univers cinématographique dans lequel il évolue – films de cabaret et de prostitution, en particulier – on remarque que l'avènement et l'apogée de la représentation des *rumberas* sont datés de façon particulièrement circonscrite. Nous pouvons citer ici l'exemple de l'ouvrage de Julia Tuñón qui se penche sur les représentations féminines dans le cinéma mexicain. Les bornes chronologiques de l'étude qu'elle propose sont 1939 et 1952, ce qu'elle justifie de la façon suivante :

***Para hacer posible el análisis recorté el tiempo: elegí la llamada 'edad de oro', periodo mítico del cine mexicano y tiempo de construcción de modelos, es decir, de concepciones abstractas e ideales que rigen supuestamente el desempeño de quienes habitan en ese mundo en el que se anudan cambios y continuidades. Me decidí por este periodo (1939-1952) debido al impacto que tienen las películas producidas en esos años en la sociedad, pero también porque en él coinciden una serie de características importantes tanto para el país en su conjunto como para el sujeto femenino en particular***<sup>383</sup> .

Pour choisir sa période d'étude, elle prend donc en compte deux séries de phénomènes : les conditions socio-politiques dans lesquelles apparaissent les films, mais aussi des éléments plus culturels et directement liés au contexte cinématographique, d'où sa

<sup>383</sup> Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano*, p. 13.

référence à l'« **âge d'or** » du cinéma mexicain.

Le fait de faire coïncider le déclin des films de cabaret<sup>384</sup> avec le milieu et même le début des années 1950 est significatif. En effet, en constituant notre corpus, nous avons choisi un ensemble de films allant plus loin dans le temps, nombre d'entre eux étant produits à partir du milieu des années 1950. Nous pouvons tenter d'expliquer un tel phénomène en soulignant qu'il s'agit, pour les films du corpus tournés à la fin de notre période, de coproductions mexicano-cubaines, les films strictement mexicains sur le sujet se faisant plus rares. Les deux plus fameux, *Aventurera* et *Víctimas del pecado*, datent du tournant des années 1940-1950 par exemple. Ainsi, on peut suggérer qu'à un moment où les films fondés sur la présence des *rumberas* remportent un succès moins vif au Mexique, Cuba vient en quelque sorte prendre le relais, tant en termes de production que de public, du moins si l'on considère les stratégies commerciales affichées des producteurs mexicains<sup>385</sup>.

Pour les films mettant en avant les figures féminines de façon particulière, surtout dans le cas des films de *rumberas* et de cabaret, la production cubaine offre une forme de continuation des films mexicains. Nous allons donc à présent aborder à travers des exemples concrets les manifestations de ces figures féminines sur les écrans.

## II A. Fascination du corps

Ces films ont tendance à proposer une vision esthétisée de la femme et de son corps. Une telle forme de représentation se donne d'ailleurs à voir dès les premiers films mettant en scène les milieux du cabaret et de la prostitution, en particulier depuis *La Mujer del puerto*, comme le rappelle Ana Cecilia González Velasco :

***La imagen pulcra, distinguida y con reminiscencias de vampiresa de Rosario [...] da la impresión de 'chocar' contra las burdas imágenes de las prostitutas de la zona portuaria a donde llega el personaje de Boytler a ganarse la vida, una vez que ha sido deshonrada. El vestuario sofisticado y elegante de Rosario (vestido largo de charmés color negro) fuera de tono con las costumbres y usos de un puerto tropical, la imagen de la mujer recargada en la pared fumando distinguidamente un cigarrillo en espera del cliente, las escenas de los enamorados retozando sobre el verde pasto del campo, constituyen para el género sobre la prostituta los más bellos ejemplos de un cine inicialmente alimentado de la realidad, pero manejado de acuerdo al sentido estético que el realizador le ha querido dar***<sup>386</sup>.

Cette remarque, fondée sur l'observation d'éléments concrets du mode de représentation

<sup>384</sup> Ce constat n'est pas fait seulement par Julia Tuñón. Emilio García Riera propose la même date de 1952 pour marquer le début du déclin des films de cabaret dans ses différents ouvrages consacrés à l'histoire du cinéma mexicain.

<sup>385</sup> L'analyse des stratégies commerciales des producteurs mexicains par rapport à la petite île caribéenne nous permettra de montrer comment ceux-ci semblent considérer Cuba comme un satellite du Mexique. Voir 3. 1.

<sup>386</sup> Ana Cecilia González Velasco, *La Prostituta en el cine mexicano, Tesis en licenciatura de la comunicación, Mexico, Universidad iberoamericana, 1979, p. 19.*

du personnage, en particulier ses costumes et attitudes, suggère la volonté d'en proposer une image fortement esthétisée, dont il est souligné qu'elle contraste avec la réalité à laquelle le film fait référence. L'image filmique de la prostituée est une authentique création cinématographique, qui se prolonge et se modifie à travers les films du corpus, en particulier en ce qui concerne le versant moral de cette représentation.

En termes d'image, l'importance du personnage de la *rumbera* donne au mélodrame mexicain un de ses traits esthétiques spécifiques, si l'on en croit les analyses de Silvia Oroz. Après avoir souligné l'origine cubaine du personnage, elle s'attache à en définir les caractéristiques sur le plan de la représentation et de la mise en scène. Les éléments mis en avant nous intéressent particulièrement car ils interviennent dans les films. Elle écrit ainsi, à propos du personnage de la *rumbera* :

***A través de la danza se conecta más desinhibidamente con el cuerpo, con el que mantiene una correspondencia pícaro que la aproxima al hombre en lo sexual. Esa aproximación está marcada por la forma alegre de los ritmos que encarna. Su físico, que no corresponde al patrón impuesto por el cine norteamericano o europeo, estaba, con sus muslos gruesos y caderas generosas, lejos de aquel tipo de belleza***<sup>387</sup>.

En observant l'apparence physique des femmes du cinéma mexicain et cubain, il apparaît clairement, tout comme le souligne Silvia Oroz, que leur physique est relativement éloigné des modèles du genre venus de l'extérieur. Cela peut facilement être illustré en confrontant deux images de femmes de cabaret : Gilda et la *rumbera* dans toutes ses manifestations, puisque ces figures féminines ont en partage des formes corporelles particulières. Dans le premier cas, il s'agit d'une femme dont la sensualité se manifeste dans les limites imposées par une impressionnante élégance. La charge érotique de la dernière scène dans le cabaret est évidente, mais elle tire davantage du côté de la lenteur, ce qui se manifeste également à travers le rythme de la chanson interprétée par Gilda-Rita Hayworth.

Au contraire, les héroïnes de nos films incarnent une forme d'érotisme plus débordant et explosif, se traduisant lui aussi par la rythmique des chansons sur lesquelles elles exposent leurs charmes. Une actrice comme María Antonieta Pons pourrait sur ce point représenter un versant presque frénétique de la danseuse de rumba, tant elle se démène littéralement et de façon particulièrement rapide sur des rythmes endiablés. Sur le plan strictement physique, on peut remarquer, tout comme le suggérait Silvia Oroz, que ces danseuses sont dotées de formes généreuses, aux antipodes des héroïnes nord-américaines plus filiformes. L'impression de débordement charnel des *rumberas* se manifeste sur plusieurs plans fonctionnant dans un système d'échos et de redoublements, où l'apparence physique et les rythmes musicaux se répondent pour constituer une image très cohérente de ces femmes.

La sensualité féminine se manifeste de façon privilégiée dans les séquences chorégraphiées, particulièrement abondantes dans les films. Le corps féminin est exhibé comme objet de contemplation offert au regard du spectateur, et la façon dont les personnages féminins y sont mis en scène est osée.

<sup>387</sup> Silvia Oroz, *op. cit.*, p. 72.

Il s'agit d'authentiques spectacles dans le spectacle, puisque les films mettent en scène des numéros de cabaret qui se déroulent devant un public, que l'on peut considérer comme la prolongation à l'écran de celui qui est assis dans la salle obscure. Cela produit un engagement particulier du spectateur de cinéma face au spectacle qu'il est en train de contempler, tout à la fois jubilatoire et déceptif, que Marc Vernet a finement analysé :

***Dans le regard à la caméra de type Astaire, j'accepte pour un temps de ne plus être au cinéma mais au music-hall où je sais que la vedette interpelle la salle [...]. Mais je vois autre chose encore dans le phénomène : le numéro de music-hall apparaît dans le film comme l'effigie d'un événement qui aurait eu lieu antérieurement et surtout réellement, avec un vrai public en présence de l'artiste, en chair et en os, mais où nous, spectateurs, nous n'étions pas [...]. Structure [...] qui n'est pas sans rappeler dans son fonctionnement la situation que connaît tout individu, en particulier dans l'expérience de la nostalgie où je contemple avec délectation ce personnage que j'étais, que j'aurais pu être, que je ne suis plus, que peut-être je n'ai jamais été, et où pourtant j'aime à me reconnaître***<sup>388</sup>.

La fascination exercée par ces danseuses est en grande partie liée au fait qu'elles incarnent ces personnages sulfureux et sans tabous sexuels que sont les prostituées, comme en témoigne José Luis Cuevas :

***Mi afición a este género no surge como un problema de grupo o de contagio por el hecho de que a nosotros nos gustara eso, sino que yo vengo de un barrio popular, entonces, ese cine para mí resultaba un espectáculo muy estimulante. No hay que olvidar que la rumbera del cine mexicano es la prostituta del cine mexicano. Bailaban rumba y terminaban en el congal. La rumbera no era precisamente sólo una artista de variedad, sino que era explotada y, aunque de buen corazón, era prostituta***<sup>389</sup>.

La notion de « **spectacle** » est au cœur des souvenirs du spectateur : l'artificialité de la représentation de la femme qu'engagent les scènes auxquelles il est fait allusion se donne véritablement à voir, et fait partie du plaisir pris par le public, qui se retrouve face à une mise en scène de ses propres fantasmes. La *rumbera* est donc un élément essentiel de l'esthétique mélodramatique.

Deux films suffisent à illustrer cette idée : *Aventurera* et *Sandra, la mujer de fuego*. Le premier tourne tout entier autour du personnage d'Elena incarné par Ninón Sevilla, qui passe du statut de jeune provinciale rangée à celui de prostituée qui assume son corps et l'utilise comme outil de travail et de séduction.

---

<sup>388</sup> Marc Vernet, *Figures de l'absence*, Paris, Editions de l'Étoile, 1988, p. 14-22. Dans son ouvrage consacré aux actrices particulières que sont les rumberas, Fernando Muñoz Castillo illustre cette idée : « Las rumberas llevan el pecado encima porque bailan, muestran piernas, mueven caderas al compás del cabello que vuela y brilla por los reflectores, se menean sinuosas transportándonos a espacios insospechados [...]. Energías primigenias que nos iniciaron en la voluptuosidad, el erotismo y el placer carnal. Perseguidas en sueños y en cabaretes de zona roja. Siempre con la ilusión y el deseo de encontrarnos a alguna mujer parecida a ellas, las únicas. », *Las Reinas del trópico*, p. 15-16.

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 17.



*FIGURE 3 : ELENA ET SES PARENTS*



*FIGURE 4 : ELENA ET SES PARTENAIRES DE SCENE*

Une fois qu'elle travaille au cabaret, elle multiplie les numéros de danse dont certains affichent une (auto)sensualité sans la moindre ambiguïté, comme le souligne Julia Tuñón :

***Le ton érotique de certains films transparait dans l'innocence de la danse. Dans Aventurera [...] Ninón Sevilla a deux chorégraphies éblouissantes : En el jardín de Alá et Chiquita banana. Dans la première, drapée de voiles, elle danse et virevolte dans un espace aux dimensions d'un petit cabaret. Elle se masturbe en dansant, au moins à deux reprises, pas ostensiblement pour ménager les enfants qui sont dans la salle, mais de façon suffisamment évidente pour donner libre cours aux fantasmes érotiques de nombre d'adultes***<sup>390</sup> .

Cette scène de danse est emblématique de ce que le corps-spectacle permet de montrer des femmes, dès lors qu'elles sont saisies dans le cadre d'une représentation et non dans un espace privé. Toutefois, le fait d'évoquer l'« **innocence de la danse** » paraît discutable, surtout dans le cas que développe Julia Tuñón par la suite dans son analyse. Les gestes de masturbation de Ninón Sevilla sont très clairs, puisqu'elle se caresse le corps d'une façon qui semble bien plus « **ostensible** » que ce que l'auteur suggère. L'érotisme de cette scène n'est pas implicite mais se donne au contraire à voir d'une manière très immédiate.

Dans *Sandra, la mujer de fuego*, l'érotisme et la dimension charnelle de l'actrice Rosa Carmina ne sont pas non plus seulement suggérés mais bien exhibés, de façon très claire là aussi. Au début du film, le désir sexuel de la jeune femme est montré lors de sa nuit de noces, alors qu'elle attend son mari dans sa chambre. Ce qui est montré par les images est d'ailleurs mis en valeur par l'intervention d'une voix off qui vient en redoubler le message. Sandra est allongée sur son lit, arborant déshabillé suggestif, dans une attitude qui montre qu'elle attend, offerte, son époux. Dans cette séquence, le désir est caractéristique du personnage, à un double niveau : tout d'abord parce qu'il est clairement dit qu'elle-même désire la visite de son mari – ce qui, dans le contexte de la nuit de noces, est sans aucune ambiguïté quant au caractère sexuel de la rencontre attendue, d'ailleurs, les convives qui quittent la maison de don Miguel lui souhaitent tous une « **bonne nuit** » avec une insistance lourde de sous-entendus sur ce plan – mais aussi parce qu'elle est désirable, ou tout du moins représentée comme telle au spectateur. Plus tard, vers la fin du film, lors de la séquence au cours de laquelle Sandra rejoint les paysans en train de jouer de la musique dans le jardin, Orol gratifie le spectateur d'un plan à la fois prolongé et appuyé sur les fesses du personnage, qui occupent littéralement tout l'écran. On peut sans doute mesurer ici la part de fantasme propre au metteur en scène, qui en dit long sur ce qu'il entend communiquer au spectateur. Dans ce cas encore, il s'agit d'un passage dansé, où la musique joue un rôle primordial dans la représentation de ce corps féminin.

L'importance de la musique est donc fondamentale. Elle permet en outre de relier des catégories esthétiques et morales, car elle fait de ces films un véritable appel à la jouissance du spectacle physique auquel elle invite le spectateur à participer de façon directe. C'est ce qu'indiquent à juste titre Fernando Fuentes Solorzano et Laura Rustrian Ramírez :

***No se trata de pensar, de meditar, de 'gozar espiritualmente'; lo que importa es participar, junto con la heroína, de sus desventuras amorosas, de sus formas conductales, de su pésima suerte, de sus desenlaces aleccionadores; [...] de***

---

<sup>390</sup> Julia Tuñón, « La Sexualité féminine dans le miroir du mélo mexicain », p. 26.



***satisfacerse visual y no conscientemente de la belleza humana: sus formas externas, nada más***<sup>391</sup> .

La dimension spectaculaire au sens propre de ces femmes est clairement affirmée, et finit par configurer une représentation féminine autonome, dotée de ses propres caractéristiques : la *rumbera*, incarnée dans la plupart des cas par des artistes d'origine cubaine.

***Por cierto que el género fue también el terreno propicio para el dudoso lucimiento de las 'prodigiosas' estrellas de cabaret: Leticia Palma, Rosa Carmina, María Antonieta Pons, Meche Barba, Emilia Guiú, Elsa Aguirre, Lilia Prado y 'bailarines que las acompañan'. Como se ve, se trataba de un género cinematográfico que hacía evidente [...] la imagen fílmica de la mujer, de la prostituta, de la bailarina que se movía 'exquisitamente' al ritmo de la rumba, aunque desde luego también se deleitaba al compás del mambo, conga, cha cha cha, samba y música afroantillana en general. Colateralmente, el melodrama cabaretil presta sus convenciones a las cintas tropicales de resonancia, espacio casi exclusivo de los innumerables desaciertos de Juan Orol***<sup>392</sup> .

La dernière remarque pousse les deux auteurs à formuler une question intéressant notre réflexion : « *Cabe preguntarse si Orol, pese a todo, no es quien le dio la tónica del cine mexicano de rumberas.* »

## **II B. Le corps comme signe**

L'importance de l'apparence physique des personnages féminins des films est fondamentale, puisqu'ils mettent en scène des femmes fondant leur réussite professionnelle et sociale sur la mise en avant de leur corps. Cela concerne aussi bien les prostituées en tant que telles que les *rumberas*. Or, cette apparence permet aussi de révéler certaines caractéristiques morales des personnages. En effet, les films insistent largement dans leur représentation sur le bouleversement que connaissent ces femmes, à la fois sur le plan physique et moral, au moment où elles passent d'un statut de jeunes filles ordinaires à celui de danseuses de cabaret ou d'entraîneuses. La plupart des films jouent du contraste dans l'apparence et le comportement de leurs personnages féminins saisis dans des moments opposés de leur existence. Il s'agit d'un phénomène déjà rencontré chez Elena dans *Aventurera*. Tout un système de signes vestimentaires et comportementaux afférents se met ainsi en place. La trajectoire d'un état à un autre est flagrante dans les productions mettant en scène les jeunes femmes avant et après leur chute dans la « *mauvaise vie* ». Pour les autres, seul le deuxième aspect est montré, mais là aussi selon un code strict qui régit l'image de leurs héroïnes.

L'apparence physique fait sens, de telle sorte que le spectateur peut aisément identifier à quel moment de son existence il saisit le personnage. Dans *Coqueta* par exemple, le décalage est fortement marqué entre l'héroïne incarnée par Ninón Sevilla, au début du film où elle apparaît dans un uniforme de pensionnaire, et la suite, où elle arbore des costumes de scène plus affriolants. De la même façon, dans *Thaimí, la hija del*

<sup>391</sup> Fernando Fuentes Solorzano et Laura Rustrian Ramirez, *op. cit.*, p. 164.

<sup>392</sup> *Ibid.*, p. 165.

*pescador*, un changement de taille s'opère dans la jeune fille entre les premiers temps du film où elle vit dans son village entourée de son père et de la communauté des pêcheurs, et la suite où elle joue dans un cabaret. Le corps fait bien signe et contribue à désigner l'activité du personnage.

Par ailleurs, l'apparence physique et l'attitude des personnages féminins servent également à les positionner les uns par rapport aux autres, non seulement en ce qui concerne leur activité professionnelle, mais aussi en fonction de l'échelle des valeurs sociales et morales. Tous les personnages féminins des films ne sont pas des danseuses de cabaret, et les fiancées « **officielles** » des hommes qui les fréquentent sont également souvent présentes. La mise en parallèle de ces images de femmes est riche d'enseignements, et confirme les remarques antérieures : ce qui vaut pour un seul personnage envisagé en fonction de ses propres modifications s'observe également entre les personnages. Dans *Viajera*, ou *Thaimí, la hija del pescador* l'apparence physique des danseuses contraste clairement avec celle des fiancées officielles, celles que la norme sociale accepte. Cela concerne aussi bien l'apparence vestimentaire que l'attitude générale de ces personnages. Là où les danseuses se montrent exubérantes et débordantes de vie, les autres sont plus réservées, voire franchement rabat-joie en ce qui concerne Alicia, la fiancée de Julio dans le deuxième exemple.

Un personnage met au jour de façon particulièrement éloquente ce réseau de contrastes : dans *Aventurera*, Rosaura, incarnée par Andrea Palma cumule en quelque sorte les deux fonctions simultanément dans le film, ce qui est rare car la plupart du temps, les personnages féminins passent de l'une à l'autre. Rosaura est à la fois la tenancière d'une maison close de Ciudad Juárez, et une respectable mère de famille dans la très provinciale et formelle Guadalajara – c'est du moins la façon dont ses propres fils présentent eux-mêmes la ville à Elena.



**FIGURE 6 : ELENA ET ROSAURA EN FAMILLE**



FIGURE 5 : ELENA ET ROSAURA AU TRAVAIL

En tant que mère de famille, Rosaura porte des vêtements très stricts, en parfaite adéquation avec sa condition de notable. En revanche, lorsqu'elle se trouve sur son lieu de travail, ses tenues sont bien plus décolletées et agrémentées, à grands renforts de broderies et de dentelles noires visant à mettre en valeur ses opulents atouts physiques. Par ailleurs, et ce n'est pas là un détail anodin mais bien au contraire l'un des éléments faisant partie du code vestimentaire et comportemental des personnages féminins, elle fume. Or la cigarette est un attribut essentiel du personnage de la prostituée, un élément constitutif de sa représentation esthétisée, mis en œuvre pour tous les personnages féminins remplissant les mêmes fonctions. Ainsi, l'apparence même de ses personnages fonctionne bien comme un système de signes organisés dans un code permettant de les identifier.

L'adéquation entre l'extériorité physique des personnages et leur intériorité morale se donne à voir de façon éclatante dans le cas des femmes défigurées. Ces personnages l'affirment eux-mêmes comme par exemple Ana dans *La Mujer Marcada*. Alors que le musicien Germán lui propose de se faire opérer, elle lui dit : « **lo que cambia el cuerpo también cambia el alma.** » Cela montre que son apparence physique est un révélateur de son caractère. De la même façon, dans *Piel canela*, le personnage interprété par Sara Montiel se présente comme agressif tant qu'elle est marquée du sceau de la mutilation physique. Une fois cette étape passée, elle reprend son caractère de femme, c'est-à-dire qu'elle devient capable de sentiments tendres envers les autres en général et les hommes en particulier. En ce sens, ce film est le digne héritier de ceux qui l'ont inspiré, *A Woman's face* et *En Kvinnas Ansikte*, où l'on observait chez les personnages féminins la même adéquation entre extériorité et intériorité, avec les mêmes modifications parallèles des deux éléments.



FIGURE 7 : ANA DANS LA MUJER MARCADA AVANT SON OPERATION

Sur ce point, le mode de représentation des femmes fonctionne à l'inverse de celui des hommes. En effet, ceux-ci compensent une apparence physique peu avantageuse par des qualités morales remarquables, alors qu'elles semblent vouées à vivre une vie de perdition tant qu'elles n'ont pas retrouvé un physique féminin acceptable. C'est ce que suggèrent les remarques de Patricia Torres San Martín sur les figures masculines dans le cinéma mexicain, à travers l'exemple de *Salón México* :

***Llama la atención en esta cinta, un clásico del cine mexicano, que a la figura del gran villano, estafador y 'padrote' de Paco, la acompaña otra representación que había tenido sus orígenes en Santa, aquella del buen hombre, feo, solitario, pero bondadoso, que saca del mundo pecaminoso a su amada, la del policía Guadalupe, encarnado por los rasgos indígenas de Miguel Inclán***<sup>393</sup>.

<sup>393</sup> Patricia Torres San Martín, *Cine y género, la representación social de lo femenino y lo masculino en el cine mexicano y venezolano, Guadalajara (Mex.), Universidad de Guadalajara, 2001, p. 96.*

Si la laideur physique n'est pas l'apanage des personnages féminins, sa signification n'est pas la même selon qu'elle touche les hommes ou les femmes. Dans le cas de Guadalupe, le fait d'avoir des traits pointant une origine indienne peut être mis sur le même plan qu'une forme de difformité, alors qu'au contraire, chez les personnages féminins, le fait d'avoir des traits différents – en particulier dans le cas des mulâtres – ne constitue pas en soi un élément de dévalorisation mais un possible exotisme.

Le fait de connaître une transformation physique ouvre la voie à une forme de revanche sociale. Pour les femmes défigurées, l'opération, qui constitue un moment clé dans le film et dans l'évolution du personnage, permet aux héroïnes de passer, sur le plan social, d'un statut à un autre. Dans *Piel canela*, le chirurgien Carlos dit à sa future patiente : « **Yo puedo transformar tu rostro y embellecer tu alma que desconoces.** » Cette phrase souligne l'enjeu que constitue la modification physique. La différence physique est caractérisée par une convergence de signes permettant de former une image très cohérente et différenciée du personnage en fonction du moment de son histoire où il est saisi.

La différence se donne à voir en premier lieu par la transformation du visage du personnage. Dans un premier temps, sa mutilation est révélée au spectateur, et les actrices portent un maquillage mettant l'accent sur la partie abîmée de leur visage. Après l'opération, toute trace de cette blessure a été effacée. Il s'agit du signe le plus évident du changement physique de ces femmes, mais il n'est pas le seul : les costumes permettent également de mettre en valeur et de traduire dans les images la métamorphose que connaissent ces femmes. Dans un premier temps, celui qui constitue la période précédant l'opération, elles arborent des tenues à la fois sombres et sobres, ne mettant pas en avant leur corps et permettant d'insister sur leur visage. Une fois opérées, la transformation de leur visage est accompagnée et comme redoublée par celle de leurs tenues vestimentaires : ayant recouvré leur féminité sur le plan physique, elles n'hésitent plus à se montrer dans des tenues plus suggestives, qui leur confèrent une indéniable dimension érotique. Cette situation est d'autant plus remarquable que ces personnages qui étaient au départ des femmes des rues sans occupation professionnelle se mettent à travailler dans des cabarets, ce qui implique des tenues vestimentaires adaptées<sup>394</sup>. Le cas des femmes défigurées est en quelque sorte l'incarnation extrême des signes physiques qui s'organisent dans un code pour caractériser les personnages.

Un autre élément permet de penser ces femmes comme emblématiques du parcours des personnages féminins dans les films. Comme c'est le cas pour nombre de prostituées ou danseuses de cabaret, la revanche sociale à laquelle se livrent ces personnages féminins doit être relativisée, car elle ne leur permet de triompher que temporairement. Finalement, la fragilité du personnage est réaffirmée par sa propre trajectoire. Les trois femmes défigurées du corpus connaissent, malgré leur opération et les changements que cela a représenté pour elles, tant sur le plan physique que moral et social, une fin qui les exclut de la société. *Piel canela* meurt, Ana et Leticia sont arrêtées par la police, rattrapées par leur passé et leurs anciennes fréquentations. Cela confirme que la loi

---

<sup>394</sup> La seule exception à cette règle est celle de *Piel Canela*, qui travaille dans un cabaret dès le début du film, avant son opération. Dans ce cas, cela sert à souligner le lien du personnage féminin avec les bas-fonds d'un monde nocturne et violent.

sociale est finalement la plus forte, et que l'opération, si elle a bien été à l'origine d'une profonde modification de ces personnages, n'a pas été capable de tout résoudre. Le triomphe dans le cabaret et dans la société n'est donc qu'une étape transitoire, et ne permet pas au personnage d'échapper à son destin. D'ailleurs, l'apparence physique avantageuse des danseuses de cabaret s'oppose à leur détresse intérieure.

### II C. L'envers du décor

Le milieu du cabaret offre aux personnages féminins la possibilité de s'épanouir sur le plan artistique, car les héroïnes des films jouissent d'un succès public largement filmé. Dans la plupart des cas, les numéros de chant et de danse sont construits en champ-contre champ, dans un système faisant alterner des plans de l'artiste et d'un public, essentiellement masculin, en train de l'admirer. L'activité féminine s'y donne à voir comme un spectacle esthétique et érotique appréciable. Par ailleurs, le fait de sortir des chemins tracés par la bonne société et ses lois – en particulier celles du mariage et de la maternité – permet également à ces personnages d'accéder à une autre forme d'épanouissement, touchant plus directement à leur féminité. Cette dimension est à mettre en relation avec les visées commerciales des films, comme le rappelle Julia Tuñón à propos du cas particulier des prostituées :

***Cabe preguntarse las razones por las cuales su peso en la pantalla es mayor que el de las mujeres que trabajan en campos más 'decentes'. Es claro que su tema linda con el sentido moral [...], pero además esas imágenes permiten una serie de recursos atractivos como el baile, los trajes de noche, las lentejuelas, una vida que parece regida por la libertad***<sup>395</sup> .

Julia Tuñón envisage la fascination exercée par ces personnages du point de vue du public réel, celui de la salle de cinéma, mais il apparaît clairement dans les films que ce public trouve son incarnation à l'écran dans celui des cabarets où se déroule l'action. Sa conclusion illustre la façon dont s'exerce cette fascination, en plus de celle, concrète, de la beauté des femmes dont le corps est largement exhibé. L'allusion à la « *liberté* » dont elles jouissent fait sans nul doute partie des éléments permettant de valoriser l'état des danseuses et des prostituées, elle constitue leur « *revanche* » sur un univers social qui tend à les exclure. Ainsi, ces femmes paraissent dotées d'un véritable pouvoir et d'une grande autonomie. C'est ce qu'indique Julia Tuñón un peu plus loin :

***En función de la identificación, la transferencia y el mensaje didáctico, se hace fundamental representar una faceta del poder femenino que tradicionalmente ha otorgado a las mujeres fuerza y poder: la sexualidad [...]. La prostituta, en pantalla, no es sólo una mujer que trabaja y tiene dinero; su importancia radica en ese otro nivel desconocido, en el ejercicio de ese poder alternativo dentro de una sociedad que le ha cerrado otros caminos de actuación.***

Cette femme au faite de sa gloire et de la maîtrise de son propre corps exerce aussi une grande fascination sur son public car elle apparaît comme potentiellement dangereuse, précisément parce qu'elle se montre maîtresse d'une destinée qu'elle s'est choisie et qu'elle mène seule, en dehors du cadre du mariage, et en refusant toute forme de tutelle masculine. Ce point peut toutefois être nuancé par le cas des prostituées dépendant d'un

---

<sup>395</sup> Julia Tuñón, *op. cit.*, p. 277.

souteneur qui leur impose sa loi. Ce personnage est assez présent dans les films mexicains, mais tend à s'effacer dans le corpus. Ainsi, en ce qui concerne nos films, l'accent est mis sur la femme elle-même, qui n'est pas saisie ou définie en fonction des hommes qui l'entourent. Cela permet de donner plus d'importance encore au fait qu'elle semble s'affranchir de toutes les règles de coercition de la société. Or, cette insistance sur l'autonomie de figures féminines libérées des pesanteurs sociales trouve logiquement sa traduction en termes d'images, comme le souligne Silvia Oroz :

***La mala y/o prostituta representa una forma de rebeldía femenina dentro de los patrones patriarcales. Odiada, temida y deseada, no sólo desencadena el drama sino que, por ello, tendrá derecho a una mise-en-scène privilegiada y a una sintaxis diferenciada del resto de las mujeres***<sup>396</sup> .

Ces femmes bénéficient d'un traitement particulier, tant dans leur apparence que dans la place stratégique qu'elles occupent dans la narration.

Malgré tout, les signes de l'autonomie que parviennent à obtenir de tels personnages doivent être relativisés. Si le passage par le cabaret ne constitue finalement qu'un triomphe temporaire, à l'intérieur même du cabaret, l'épanouissement de ces femmes n'est pas aussi complet qu'il y paraît. Les apparences sont trompeuses, et cette extériorité outrancièrement féminine dans son apparence et ses comportements est rapidement remise en cause. En effet, le prix à payer est bien lourd, et une dichotomie se dessine entre l'apparence enjouée et festive de ces personnages féminins – liée à leur dimension spectaculaire – et une intériorité souvent tourmentée.

Un cas limite illustre cette idée : celui des larmes versées sur scène, présentes dans plusieurs films. Dans une telle situation, le contraste entre l'apparence et la situation de la femme d'une part, et ses propres sentiments d'autre part, est mis en évidence. Ces séquences permettent de souligner que la liberté et le prestige dont elles jouissent ne concernent que leur vie publique, celle qui se déroule dans le cabaret, tandis que leur vie privée est loin d'être aussi satisfaisante. Les causes de la détresse de ces personnages féminins sont à chercher du côté de leur vie sentimentale. Le moment où les artistes se mettent à pleurer sur scène au beau milieu de leur numéro pose le problème de la frontière ténue séparant les deux sphères – publique et privée – de leur existence, en montrant la proximité entre le jeu de la comédienne et la réalité vécue. Dans *No me olvides nunca*, Luis, l'acteur mexicain, est félicité pour la qualité de sa prestation, et il rend sa part à Rosita, sa collègue cubaine, qui finit par fondre en larmes à la fin de la scène qu'elle devait interpréter. Ce qui est mis sur le compte de ses qualités d'actrice doit en réalité être attribué à la situation émotionnelle dans laquelle se trouve Rosita, alors qu'elle vient de comprendre que Luis ne l'aime pas. Ainsi, la ligne de démarcation qui sépare le jeu de l'actrice de ses propres sentiments est bien fine.

Les coulisses, constituent ainsi littéralement l'envers du décor. Dans les cas où le personnage féminin ne laisse pas éclater son désespoir sur scène, c'est là que leur détresse trouve l'espace requis pour s'exprimer, et pour montrer que finalement, les strass et paillettes de leur vie publique ne sont qu'un fragile vernis qui n'est en rien représentatif de leurs propres sentiments. Cela permet de limiter la valorisation de la

<sup>396</sup> Silvia Oroz, *op. cit.*, p. 71.

liberté de ces femmes, et de réaffirmer le triomphe des valeurs sociales et morales traditionnelles.

### III. Le traitement des personnages féminins : une perspective morale

---

#### III A. Les limites de l'affranchissement

Le triomphe des personnages féminins dans le cadre de leur carrière dans un cabaret apparaît toujours comme une situation temporaire dans les films. Cette observation peut être mise en relation avec le système des personnages mis en place dans le schéma de notre première partie. En effet, après avoir subi une épreuve, la victime parvient à retourner la situation, soit grâce à l'aide d'un personnage venant lui prêter main forte, soit par ses propres moyens. Cette phase de la narration correspond concrètement dans les films à celle où le personnage féminin connaît ses heures de gloire dans le cabaret, ce qui lui permet de prendre sa revanche sur une société qui a été injuste envers elle et a précipité sa chute. Cela dit, cette situation ne correspond pas dans notre schéma au dénouement, elle doit être suivie d'une autre forme de péripétie qui donne au récit sa conclusion. La fin des films propose une résolution du conflit pouvant aller dans deux directions plus complémentaires que vraiment opposées : la réhabilitation de la victime ou sa disparition du corps social.

Le cabaret constitue un espace de liberté et d'autonomie pour les personnages féminins, mais ceux-ci sont toujours rappelés à la réalité, et le cabaret ne peut être finalement considéré que comme une parenthèse. En ce sens, il est porteur d'ambiguïté, car il représente à la fois l'exaltation de la féminité libre et sa perdition : s'il permet de donner une image de la femme affranchie des contraintes sociales, tant sur le plan physique que moral, cela permet de mieux la faire rentrer par la suite dans le droit chemin. De la même façon, si ces personnages féminins sont dotés d'une certaine autonomie sur le plan sexuel, en particulier dans le cas des prostituées, cette réalité a elle aussi ses limites. Silvia Oroz signalait que l'exercice de la sexualité et de l'érotisme par ces personnages les rend potentiellement dangereux, ce que vient justement relativiser Julia Tuñón<sup>397</sup>. Elle distingue en effet ce qu'elle désigne comme « **la génitalité** », c'est-à-dire ce qui réduit le sexe à ses fonctions anatomiques et biologiques ; « **la sexualité** », qu'elle relie à la notion psychanalytique de libido, et enfin « **l'érotisme** », considéré comme « **ce domaine vaste et confus où interviennent les désirs, les fantasmes, les différences, qui tend à se réaliser conformément aux normes sociales établies par la morale sexuelle, ou à leur rencontre**<sup>398</sup>. »

Or, l'érotisme peut être dangereux pour la société, car il peut s'exercer contre elle selon cette définition. En ce sens, le cabaret où la femme offre son corps en spectacle pourrait donc représenter une forme de menace par rapport aux normes sociales. Afin de limiter ce phénomène, le cinéma mexicain trouve dans le traitement de ses prostituées

<sup>397</sup> Ces définitions apparaissent dans son article déjà cité « La Sexualité dans le miroir du mélo mexicain ».

<sup>398</sup> *Ibid.*, p. 24.



une efficace parade : « **On parle de leur sacrifice avec une insistance suspecte. De quel sacrifice s'agit-il ? Je pense que le plus regrettable est celui de l'érotisme** », écrit Julia Tuñón. Selon elle en effet, le danger que peut représenter la prostituée – ou la danseuse – pour la société est relativisé du fait que ces personnages sont présentés comme « **bons** », exerçant de telles activités malgré eux, et surtout, ne s'adonnant qu'à la génitalité et en aucun cas à l'érotisme. Julia Tuñón observe d'ailleurs que le commerce du sexe implique des changements dans l'apparence et le comportement féminins : « **La femme qui s'adonne au sexe apprend petit à petit les comportements impartis par la loi du genre aux hommes : l'agressivité, la force, le franc-parler, la négligence à l'égard des enfants, le fait de fumer**<sup>399</sup> . » Malgré tout, ces changements de surface permettant de matérialiser dans les images les transformations que connaissent les personnages féminins sur le fond ne semblent constituer qu'un vernis, toute forme de comportement subversif leur étant finalement interdit dans les films : « **Pour le cinéma mexicain l'érotisme des femmes n'est pas un droit mais un risque qui menace les hommes. Ceux qui font le cinéma mexicain révèlent les valeurs dominantes de la société**<sup>400</sup> . »

Ces remarques valent tout aussi bien pour notre corpus, à une nuance près : le fait de tourner à Cuba semble donner aux metteurs en scène une liberté plus grande dans leur traitement de l'érotisme et des pulsions sexuelles féminines – comme par exemple dans *Sandra, la mujer de fuego* – mais dans ce cas comme dans les autres, le récit tend à refermer la parenthèse ouverte en prônant dans le dénouement un retour à la norme sociale et morale.

Le cas le plus emblématique de cette trajectoire est celui d'Elena dans *Aventurera*, puisqu'elle parvient à démasquer les hypocrisies de la société et à en jouer. Elle apparaît exemplaire parce qu'elle pousse jusqu'à ses plus extrêmes conséquences la menace dont la prostituée est potentiellement porteuse envers le corps social. Comme l'écrivent à ce sujet Fernando Fuentes Solorzano et Laura Rustrian Ramírez :

***Aventurera es un filme descabellado, demoledor, en el que la dignidad humana se fulmina; las convenciones familiares, el orden social, en fin, todo aquello que de acuerdo con las normas morales se ha dado en llamar sagrado y honorable (el sacrificio, la sumisión, el respeto, la decencia, los buenos sentimientos, la esperanza, etc.) se ponen en entredicho y hasta se ridiculiza a costa de ellos***<sup>401</sup> .

Ces observations sont justes, mais il convient de les relativiser à la lumière des enseignements que l'on peut tirer du dénouement. Si Elena passe bien tout le film à se jouer de sa belle-mère et de sa prétendue respectabilité, faisant voler en éclats toutes les conventions sociales acceptables, elle finit malgré tout elle aussi par rentrer dans le droit chemin. Après s'être déchaînée contre son fiancé et sa famille, qu'elle n'avait cessé de faire souffrir, elle finit par le retrouver, et le plan final qui les montre s'éloignant ensemble ne laisse aucun doute quant à l'issue matrimoniale de leur relation. Ainsi, alors que son

<sup>399</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>400</sup> *Ibid.* p. 30.

<sup>401</sup> Fernando Fuentes Solorzano et Laura Rustrian Ramírez, *op. cit.*, p. 172.

fiancé n'était pas parvenu pendant le film à lui faire abandonner sa carrière de danseuse de cabaret, le dénouement pointe vers un possible infléchissement dans leur relation : la magistrale brebis égarée qu'a été Elena pendant le film finit elle aussi par retrouver le chemin de la bergerie. Elena n'est d'ailleurs pas la seule à abandonner finalement sa carrière pour suivre son homme ; Estela dans *Ambiciosa* et María Elena dans *El Ciclón del Caribe* suivent le même chemin...

Peut-être touchons-nous là à l'une caractéristique des productions culturelles de masse, toujours à mi-chemin entre une représentation de la transgression sous toutes ses formes, et sa condamnation finale, si l'on considère le message que délivre l'ensemble du récit sur le plan social et moral. C'est en tout cas ce que suggère Luisa Passerini :

***L'indication la plus précieuse qui ressort de cette analyse confirme ce que nous avons relevé à plusieurs reprises : la dualité des productions culturelles qui, chaque fois, alimentent de grands espoirs de changement, mais pour finalement donner des réponses en parfaite conformité avec l'ordre établi***<sup>402</sup> .

La marge de liberté offerte aux personnages féminins dans les films est limitée, ce en quoi les œuvres du corpus sont parfaitement conformes au modèle générique. Ainsi, nous pouvons à présent nous attacher aux éléments concrets qui s'opposent au mouvement d'émancipation de ces personnages.

### **III B. Un désir féminin orienté vers les valeurs traditionnelles**

Le premier point à signaler est la propension des personnages féminins à assumer leur indépendance de façon momentanée, puis à chercher à réintégrer le monde des valeurs sociales et morales. Les dénouements proposés par les films peuvent être interprétés en ce sens. Dans la plupart des cas, le désir fondamental des femmes n'est pas tant de battre en brèche la morale dominante que de s'y intégrer. Bien souvent, les personnages féminins des films n'ont de plus cher désir que de fonder une famille, c'est-à-dire de faire partie du noyau au fondement de la société patriarcale, dont les films donnent une large représentation.

La mise en scène de personnages de danseuses et de prostituées permet de réaffirmer la validité des valeurs religieuses et sociales traditionnelles, de deux façons : soit en faisant de la femme de mauvaise vie un contrepoint à celle incarnant les normes, soit en montrant, à travers la trajectoire et l'évolution de ce personnage, que seules les valeurs dominantes sont désirables, et non les comportements déviants s'affichant dans le cabaret que le personnage finit par abandonner.

Le premier cas de figure est envisagé par Jorge Ayala Blanco :

***Matrona burguesa o prostituta: no hay otra alternativa en el horizonte femenino. Polo opuesto a la madre y a las mujeres maternas, la prostituta restablece el equilibrio familiar, fundamenta la búsqueda mexicana de un arquetipo amoroso, compensa las insatisfacciones del macho, sublima el heroísmo civil y desencadena las pasiones melodramáticas; tras haber amenazado el status, terminará sirviéndolo***<sup>403</sup> .

---

<sup>402</sup> Luisa Passerini, *op. cit.*, p. 308.

Le critique mexicain fonde la plupart de ses commentaires sur l'exemple d'*Aventurera*, emblématique de ce revirement opéré par le personnage de la prostituée ou de la danseuse. Comme les remarques de Silvia Oroz le montrent, ce personnage féminin joue un rôle primordial dans l'économie narrative et dramatique des films. C'est par lui que le scandale arrive, mais c'est également par lui que le scandale repart et que la morale sociale est finalement rétablie dans son bon droit. En ce sens, le cas de *Sensualidad* est éclairant, précisément parce que son intrigue situe le film au cœur des problématiques liées au droit et à la légitimité. Tourné un an après *Aventurera*, et par la même équipe, le film s'inscrit dans la lignée du premier : ayant été envoyée en prison, la jeune prostituée incarnée par Ninón Sevilla jure de se venger du juge qui l'a condamnée. Ce dernier, présenté au départ comme un homme honnête et respectable, tombe éperdument amoureux de celle qui ne l'a séduit que par calcul. Cette situation conduit à la destruction du couple légitime que le juge formait avec son épouse, et même à la mort de celle-ci. Mais tel est prise qui croyait prendre : la prostituée tombe à son tour amoureuse du fils du juge, qui, comme elle l'avait fait avec son père, ne l'a en réalité séduite que pour mieux la perdre, ce dont elle se rend compte dans les derniers instants du film, juste avant de mourir des mains du juge, aveuglé par la jalousie.

*Sensualidad* indique finalement que même la plus machiavélique des femmes finit par se faire prendre à son propre jeu. Car l'héroïne éprouve à la fin du film ce qu'elle a elle-même fait éprouver au juge tout au long du récit. Malgré son caractère aigri et sa volonté de revanche, elle aspirait fondamentalement à vivre une histoire d'amour partagé et non pas les stratagèmes mensongers auxquels elle s'est livrée pendant le film. Comme le suggérait Ayala Blanco, la boucle est en quelque sorte bouclée par la présence et la trajectoire de ce personnage. En effet, la noirceur de son caractère et de ses intentions fait ressortir par contraste la légitimité qu'incarne l'épouse du juge. Signalons que dans ce cas, l'intertextualité – ou interfilmicité, pour reprendre la transposition proposée par Gérard Genette<sup>404</sup> – fonctionne sur le mode ironique, car les deux personnages féminins qui s'opposent sont incarnés par les mêmes actrices que dans *Aventurera*. Cependant, dans *Sensualidad*, les rôles ont en quelque sorte été inversés, puisque c'est désormais Ninón Sevilla qui apparaît comme la « *méchante* », et Andrea Palma comme la pauvre mère de famille victime de cette aventurière. À la fin du film, il apparaît que la prostituée recherchait en fait la forme légitime de l'amour, un amour naturel puisqu'il ne visait ni un homme plus âgé qu'elle, ni un membre de la pègre, mais un jeune homme fils de bonne famille avec lequel elle aurait pu accéder à un statut différent sur le plan social.

Cette recherche de légitimité est le lot commun des danseuses et prostituées, si l'on en croit les analyses de Patricia Torres San Martín :

***La otra cara de la moneda de las heroínas femeninas del cine latinoamericano de estos años son la mala, la perversa y devoradora de hombres, y la prostituta, personajes asentados por el glamour y la presencia física, exaltada casi siempre en un cuerpo bien formado, un rostro bello y un atractivo sensual implícito [...].***

<sup>403</sup> Jorge Ayala Blanco, « *La Prostituta* », *La Aventura del cine mexicano*, p. 128.

<sup>404</sup> Il pose l'« hyperfilmicité » comme la traduction cinématographique de l'« hypertextualité » littéraire, ce qui nous autorise à poser cette équivalence entre « intertextuelité » et « interfilmicité ». *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1989, p. 215.

***Este esquema moral, en resumidas cuentas, viene a ser el mismo que constituye a las madres. De alguna manera estas mujeres buscan redención a su tormento [...]. Al convertirse en la mala, la perversa, abandonar el núcleo familiar y ser un sujeto económicamente activo, puede ser vista también como una amenaza al orden de la estructura ideológica patriarcal, porque la prostituta tiene poder, domina y es el camino de la recreación de un ideal de mujer independiente. Sin embargo, su carácter de sujeto marginado social le impide asumir una conducta liberadora***<sup>405</sup>.

Si le mariage est une solution désirable et l'exil une déchirure, cela indique la forme d'existence visée par ces personnages, et la conclusion semble plus importante que ses modalités pratiques. Dans le cas de *Thaimí, la hija del pescador*, la jeune femme a été séduite et trahie par Julio. Après de multiples péripéties, celui-ci vient tenter de la reconquérir, mais trop tard : la déception a été trop forte et elle décide finalement de regagner son village en secret. Seul son ami peintre a été mis dans la confiance. Il la rejoint à la fin du film et la demande en mariage, après lui avoir juré au départ qu'il ne tenterait jamais de la séduire. Elle accepte, alors qu'elle n'a montré à aucun moment du film de penchant amoureux pour ce personnage : il était son meilleur ami à La Havane, tandis qu'elle vivait une relation amoureuse avec le frère de Julio, pour se venger elle aussi.

Il apparaît ainsi que la vengeance ne paye pas, puisque les personnages féminins qui tentent de faire des hommes un objet dans leurs propres stratégies sont en fait incapables d'aller jusqu'au bout de leur projet. Le mariage final de Thaimí confirme que le plus important est de rentrer dans la norme, de refermer une fois pour toutes la parenthèse qu'a constitué la carrière dans le cabaret. Peu importe l'homme qui permet ce revirement, tant qu'il est le représentant de l'institution.

### III C. Bilan : un genre fondamentalement masculin ?

Selon Octavio Paz, la femme est dépourvue de toute autonomie sur le plan de sa représentation parce que sa caractérisation dépend des hommes, et ce trait n'est pas selon lui spécifique au Mexique. Il écrit, dans *El Laberinto de la soledad* :

***Como casi todos los pueblos, los mexicanos consideran a la mujer como un instrumento, ya de los deseos del hombre, ya de los fines que le asignan la ley, la sociedad o la moral [...]. Prostituta, diosa, gran señora, amante, la mujer transmite o conserva, pero no crea, los valores y energías que le confían la naturaleza o la sociedad. En un mundo hecho a la imagen de los hombres, la mujer es sólo un reflejo de la voluntad y querer masculinos***<sup>406</sup>.

La femme est selon lui faite à la mesure des désirs de l'homme qu'elle ne fait que suivre dans une relation d'absolue dépendance, et Paz souligne que tous les comportements féminins déviants ne le sont que dans une perspective masculine. Il explique ainsi que les femmes considérées comme « **mauvaises** » sont en réalité celles qui mettent en péril la domination masculine – pour reprendre ici les termes de Pierre Bourdieu – régnant sur

---

<sup>405</sup> Patricia Torres San Martín, *op. cit.*, p. 88-89.

<sup>406</sup> Octavio Paz, *El Laberinto de la soledad, Mexico, Fondo de cultura económica, 1994 (1950)*, p. 39.

elles sans partage :

***Es curioso advertir que la imagen de la 'mala mujer' casi siempre se presenta acompañada de la idea de actividad. A la inversa de la 'abnegada madre', de la 'novia que espera' y del ídolo hermético, seres estáticos, la 'mala' va y viene, busca a los hombres, los abandona [...]. La 'mala' es dura, impía, independiente, como el 'macho'***<sup>407</sup> .

Ces observations générales de Paz trouvent un écho particulier si on les confronte aux films de notre corpus. En effet, elles confirment l'idée de Julia Tuñón selon laquelle ces films sont des illustrations des prescriptions de la morale dominante, celle imposée par et pour les hommes.

À la lumière de cette interprétation, toute une lecture des films, mis en scène par des hommes, est en jeu. La caractérisation des personnages féminins dépend d'un point de vue masculin porté sur eux, qui décide d'en faire des acteurs « **bons** » ou « **mauvais** », et dont les fantasmes particuliers dictent le dénouement. Les représentations féminines dans les films, constituant d'authentiques créations et non de simples transpositions à l'écran de la réalité, sont le jouet de leurs propres créateurs, eux-mêmes pris au piège de leurs fantasmes :

***D'où vient alors ce sentiment de menace qui anime le mâle, cette peur d'être happé par les attraits multiformes de cet Être si beau et si banal, inatteignable et provocant ? Il y va de son intégrité virile, sans doute. Cette image de la femme dévorante, il faut la juguler [...]. De quoi est-elle donc 'faite' cette femme pour perdre les hommes ? Essentiellement de fantasmes [...]. Histoire ployant sous les images mais toujours prête à se déployer dans leur fabrication. Car ont été fabriquées la servante effrontée, l'esclave éplorée, la femme bottée et éperonnée, la libertine, l'épouse trahie, l'infidèle, la veuve mystérieuse, la femme-enfant et bien d'autres. Ont été inventées comme des poupées pour consoler, fesser, jeter à bas, faire haleter, rire ou pleurer, en un mot, exercer la domination du mâle***<sup>408</sup> .

Les dernières remarques renvoient cette construction de l'image de la femme par les hommes du côté d'une forme de fétichisme, par le biais duquel l'homme se reconforterait face à la crainte de perdre sa propre virilité en créant de toutes pièces des images féminines susceptibles d'alimenter son désir en ce sens. En suivant ces interprétations, on comprend mieux pourquoi, dans les films, la marge de manœuvre accordée aux personnages féminins leur est bien rapidement confisquée, au profit de la réintégration de la norme sociale dont Paz suggère que les femmes la subissent et que les hommes l'imposent. Cela permet de reconsidérer l'ensemble des films comme autant d'images cohérentes d'un univers fondé sur la discrimination entre les sexes. À ce propos, Edgardo Reséndiz et Roberto Villareal n'hésitent pas à employer le terme de « **machisme** », mais leur interprétation des images féminines à l'œuvre dans les films paraît fort discutable, en particulier lorsqu'ils écrivent :

***Lo curioso es que todas, inusuales, subversivas, desfachadas y libres de culpa***

<sup>407</sup> *Ibid.*, p. 42-43.

<sup>408</sup> Maïté Vienne, « La Femme-objet des années 1950 : Marilyn made in USA, BB made in France », *CinémAction*, 2001, n°99, p. 87-88.

***por sus transgresiones al sistema, han sido producto de la creatividad masculina. Ya sea que representen el lado femenino en la personalidad del director o el guionista, o que simplemente sean la materialización de sus fantasías, resulta bastante peculiar que hayan surgido en la industria cinematográfica de una nación calificada, invariablemente, como machista***<sup>409</sup> .

De tels commentaires montrent, s'il en était besoin, à quel point le maniement de l'outil psychanalytique est malaisé dans le cadre de l'interprétation de créations culturelles. Il conduit les auteurs à formuler des conclusions quelque peu hâtives, et même à poser de mauvaises questions. Comment en effet faire la part des fantasmes du metteur en scène ou du scénariste dans l'élaboration d'un film ? Il paraît bien plus difficile de le dire que ne semblent le croire les auteurs. Sauf dans des cas très particuliers où les réalisateurs ont indiqué la source de leur inspiration – on peut ici penser à Juan Orol qui a livré à son biographe Eduardo de la Vega des confidences à ce sujet ne laissant pas de doute quant à son penchant très personnel pour les « **tropiques** » et tout ce qui s'y déroule – il ne suffit pas de prêter aux créateurs des films des intentions pour ensuite les mettre au jour concrètement dans les images. Adopter une telle démarche qui ne peut que fort difficilement être prouvée dans les faits les conduit finalement à considérer les représentations féminines dans ces films comme des visions personnelles qu'en auraient les auteurs, ce qui revient à négliger leur dimension plus universelle, celle qui renvoie à l'imaginaire masculin en général, et que Claire Johnson expose ainsi :

***L'image fétichisée dont il est fait le portrait est à relier au narcissisme masculin et à lui seul : ce n'est pas la femme elle-même qui est représentée mais, par un processus de déplacement, la phallus masculin. Il est probablement juste de dire que malgré l'énorme accent qui a été mis sur les femmes en tant que spectacle dans le cinéma, la femme en tant que telle est largement absente***<sup>410</sup> .

Dans cette perspective, on comprend tout l'enjeu que constituent les trajectoires féminines dans les films, et l'on voit surtout que notre corpus ne propose que rarement un traitement particulier de ses personnages féminins. Peut-être cela tient-il au fait que ces représentations, parce qu'elles sont construites par un regard masculin dans un cadre générique précis, supportent moins les processus de modification que d'autres phénomènes, touchant à des éléments plus particularisés de la réalité. En ce sens, le traitement de la société offre des images singulières dans le cas de coproductions entre Cuba et le Mexique que nous ne retrouvons pas de façon aussi tranchée dans le cas du traitement des figures féminines. Dans ce cas, les films mexicains et cubains restent largement fidèles à la grande tradition cinématographique inaugurée par Hollywood, si l'on en croit Anne Higonnet :

***Le cinéma classique représente la femme comme un objet de plaisir pour le regard masculin. Des actrices comme Marilyn Monroe sont devenues des icônes de la sexualité, images stéréotypées fascinantes par les fantasmes qu'elles inspirent. Elles sont les symboles autour desquels s'élaborent les scénarios, histoires d'hommes en quête d'identité et de bonheur [...]. Les happy ends de***

---

<sup>409</sup> Edgardo Reséndiz et Roberto Villareal, *op. cit.*, p. 189.

<sup>410</sup> Claire Johnson, « *Myths of women in the cinema* », *Women and the cinema, a critical anthology*, p.410. La traduction est de nous.

***Hollywood mettent les femmes à leur juste place dans un ordre patriarcal : dans les bras du héros, vouées à une noble mort, ou, si elles ont failli aux valeurs féminines, à un juste châtement***<sup>411</sup> .

La question des représentations féminines dans les films pose donc en creux celle du regard des hommes posé sur elles, de la façon dont ils les perçoivent et les ajustent à leurs propres désirs. Mais cette perspective androcentrique ne doit pas pour autant faire disparaître le plaisir que pouvaient – peuvent ? – prendre les femmes elles-mêmes face à un tel spectacle. Les mélodrames de notre corpus se posent comme des films essentiellement fondés sur ces personnages féminins, même si cette représentation implique un travail de recréation, et donc une prise de distance souvent importante par rapport à la réalité. Qu'elle soit indépendante et séductrice ou au contraire soumise et repentante, la femme est au cœur de toutes les représentations sociales et sexuelles dans les films.

## Chapitre 4. Prétentions réalistes du mélodrame

Le corpus des films étudié entretient un rapport particulier avec l'espace, en premier lieu parce que l'élément géographique fait pleinement partie de notre projet d'analyse. Il s'agit en effet de films conçus et réalisés sous une double influence, celle de Cuba et du Mexique. L'étude de la représentation de l'espace proposée se situe logiquement au cœur de notre réflexion, car elle permet de mettre au jour les traits originaux qui se donnent à voir dans de tels films.

La question de l'espace est donc abordée ici dans une double perspective, faisant appel à des outils théoriques empruntés au champ des études esthétiques – cinématographiques ou littéraires – et sociologiques. Il s'agit de mettre en évidence les éléments permettant de constituer un espace à la fois fictionnel et référentiel, facilement reconnaissable à travers divers éléments comme les paysages ou les toponymes. Nous nous attacherons à analyser une dimension peut-être plus symbolique mais tout aussi essentielle de l'espace dans les films, à travers la question des déplacements des personnages parcourant l'espace, qui font sens bien au-delà de leur matérialité immédiate, mais aussi en nous penchant sur la dimension « **exotique** » des représentations. Cet aspect retient particulièrement notre attention dans le cas de films faits par des Mexicains à Cuba.

Ce point de notre étude part de l'observation de la construction spatiale mise en place, pour atteindre ensuite les manifestations concrètes de l'espace dans les films : nous pourrions ainsi montrer qu'il s'agit d'une authentique création cinématographique engageant toute une vision du monde et de la société, en particulier à travers les rapports que les personnages entretiennent avec cet espace. Tout au long de notre réflexion, nous nous appuyerons largement sur les réflexions d'André Gardies qui, dans le domaine cinématographique, a consacré une grande part de son travail à la question de «

---

<sup>411</sup> Anne Higonnet, « Femmes, images et représentations », *Histoire des femmes en Occident*, p. 345.

*l'espace au cinéma* », pour reprendre le titre de son ouvrage de 1993. S'il ne néglige pas l'importance des « *lieux* », considérés comme les manifestations à l'écran d'une réalité géographique et topographique, il dépasse ces observations pour réfléchir sur la notion d'espace, envisagée comme un système de signes.

## I. Articulation de l'espace

---

### I A. Construction d'un espace cinématographique particulier

Au-delà de la présence de lieux particuliers, les œuvres mettent en place une authentique construction spatiale, c'est-à-dire un système cohérent porteur de sens. Il s'agit ici d'étudier la façon dont cet espace peut être envisagé dans « *sa dimension structurelle et systématique* <sup>412</sup> », comme le suggère André Gardies. Cette prise en compte du phénomène spatial ne saurait se réduire à la simple considération quantitative des différents lieux montrés dans les films. S'ils sont les manifestations concrètes de l'espace à l'écran, la notion d'espace permet de dépasser leur juxtaposition pour atteindre une dimension qui les transcende pour les organiser dans un système de liens et d'oppositions que leur simple mise au jour ne suffit pas à faire apparaître :

***Ainsi, d'une certaine manière, dans le récit filmique, bien que toujours présent, l'espace est invisible : le monde diégétique est habité par cette population singulière que sont les lieux [...]. En ce sens, l'analyse de l'espace d'un récit ne saurait se réduire, comme il advient trop souvent, à l'analyse additionnelle des lieux*** <sup>413</sup> .

L'analyse de l'espace ne saurait faire l'économie de la prise en charge des lieux dans lesquels s'ancre le récit. Toutefois, la réalité spatiale, si elle est bien fondée sur le « *réel* » géographique dans lequel elle s'incarne, ne saurait se limiter à son observation. L'analyse des différents lieux dans lesquels se déroulent les films doit être envisagée dans son rapport avec le système spatial. Dans cette perspective, les lieux doivent être pris en compte dans la relation qu'ils entretiennent avec les personnages qui les peuplent et les parcourent. En ce sens, nous pouvons parler de la mise en place d'une authentique « *écologie* » du mélodrame, impliquant de prendre en compte d'une part les « *milieux où vivent les êtres vivants* », et d'autre part les « *rapports de ces êtres entre eux et avec le milieu* », si l'on suit la définition courante <sup>414</sup> de cette notion. Nous pourrions dans cette perspective nous attacher à souligner les effets d'adéquation ou au contraire d'opposition entre les lieux et leurs habitants, ce qui permet du même coup de cartographier un espace suivant de près la caractérisation des personnages, en particulier sur le plan moral. Cette dimension de l'espace a d'ailleurs été mise au jour par Pierre Bourdieu dans une perspective sociologique :

<sup>412</sup> André Gardies, *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993, p. 12.

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>414</sup> Nous renvoyons ici à celle donnée *Nouveau petit Le Robert*, p. 711.



**La structure de l'espace social se manifeste ainsi, dans les contextes les plus divers, sous la forme d'oppositions spatiales, l'espace habité (ou approprié) fonctionnant comme une sorte de symbolisation spontanée de l'espace social. Il n'y a pas d'espace, dans une société hiérarchisée, qui ne soit pas hiérarchisé et qui n'exprime les hiérarchies et les distances sociales, sous une forme (plus ou moins) déformée et surtout masquée par l'effet de naturalisation qu'entraîne l'inscription durable des réalités sociales dans le monde naturel<sup>415</sup>.**

Ces remarques du sociologue rejoignent les propositions formulées par André Gardies dans le champ cinématographique. Bourdieu renvoie la notion de lieu vers un au-delà d'elle-même, puisqu'il décrit la façon dont les perceptions spatiales dépassent leur immédiateté matérielle pour atteindre une dimension que l'on pourrait qualifier de connotative. Dans son article, il analyse les « **effets** » de lieux, c'est-à-dire qu'il démontre comment ceux-ci sont perçus en fonction d'un système de représentations sociales qui permet de les articuler. Ce qui est perçu comme « **naturel** » est le fruit d'une construction mentale qui s'appuie sur des considérations d'ordre social. Ainsi, la prise en charge des lieux et de l'espace dans les films est la prolongation des réflexions entamées sur les représentations sociales à l'œuvre dans les films. Celles-ci ne sauraient être séparées des contextes spatiaux – et non plus seulement géographiques – dans lesquels elles s'incarnent. Bourdieu abonde lui aussi dans ce sens, en montrant que les perceptions spatiales sont déterminées par les catégories sociales qui leur sont associées :

**Les grandes oppositions sociales objectivées dans l'espace physique (par exemple capitale/province) tendent à se reproduire dans les esprits et dans le langage sous la forme des oppositions constitutives d'un principe de vision et de division, c'est-à-dire en tant que catégories de perception et d'appréciation ou de structures mentales [...]. Plus précisément, l'incorporation insensible des structures de l'ordre social s'accomplit sans doute, pour une part importante, au travers de l'expérience prolongée et indéfiniment répétée des distances spatiales dans lesquelles s'affirment des distances sociales<sup>416</sup>.**

Malgré leur ancrage dans une réalité concrète, les films n'ont pas une vocation fondamentalement documentaire, et nous restons bien entendu ici dans le cadre d'une construction fictionnelle de l'espace. C'est pourquoi, si les remarques de Bourdieu son opérantes, il convient de les replacer dans un cadre narratologique. Ainsi, nous pouvons montrer avec André Gardies que la caractérisation spatiale dans les films, si elle est mise en rapport avec le système des personnages, se constitue comme fondée sur certaines valeurs dont l'articulation des lieux est l'incarnation :

**L'ensemble des interdictions, obligations, permissions et libertés par quoi se caractérise un espace donné appartient prioritairement à l'ordre social [...]. Au reste, dans la perspective narratologique, cette dimension axiologique de l'espace sera ce qui lui permettra d'être l'un des facteurs essentiels de la dynamique narrative puisque le récit pourra se concevoir comme un constant éclairage de valeurs entre l'espace et le sujet<sup>417</sup>.**

L'espace acquiert un authentique « **statut narratif** », puisqu'il entretient avec les

<sup>415</sup> « Effets de lieux », Pierre Bourdieu (dir), *La Misère du monde*, Paris, Seuil, 1993, p. 160.

<sup>416</sup> *Ibid.*, p. 162-163.

personnages qui l'occupent des relations privilégiées. L'analyse du système des personnages et celle de l'espace doivent donc être envisagées solidairement, car ces deux phénomènes s'éclairent mutuellement.

### **I B. Typologie des lieux du mélodrame**

La configuration spatiale des films se caractérise par une grande simplicité, puisqu'elle offre la mise en opposition de deux « **espaces** » : la ville et la campagne, s'incarnant dans des paysages particuliers, dont le mode de construction au cinéma est à rapprocher de celui de l'espace, selon une analogie établie par André Gardies : « **le paysage doit être pensé comme un objet construit, appelant le regard spectatorial et participant d'une stratégie discursive qui l'englobe**<sup>418</sup>. » Chacun des deux est porteur de valeurs particulières, mais c'est toujours dans leur mise en relation que se dessinent des évolutions chez les personnages. Dès lors, la typologie spatiale dans les films est assez simple, et à l'intérieur de chaque sous-ensemble se dessinent des lignes de partage qui font sens. Les signes spatiaux sont à considérer, davantage que dans leur matérialité géographique, en fonction des valeurs dont ils sont l'emblème.

Pour illustrer l'existence d'un espace fortement structuré et signifiant dans les films, nous pouvons dans un premier temps aborder la façon dont la ville est donnée à voir. D'une manière générale, que les personnages aient effectué ou non un déplacement initial les conduisant à la ville, nos mélodrames en proposent une vision relativement similaire, qui se limite le plus souvent à quelques points géographiques autour desquels gravite l'intrigue : le cabaret surtout, fondamental dans des films insistant sur une représentation de la femme où il joue un rôle majeur, mais aussi certains paysages urbains représentatifs. La ville n'est pas le sujet des films, mais leur décor, selon une configuration rappelée par Jacques Belmans : « **Bien entendu, les films de fiction se servent aussi de Megalopolis-décor à des fins de dépaysement touristique. Il [s'agit] de vagues intrigues qui, le plus souvent, ressortissent à la comédie sentimentale ou, encore, au mélodrame**<sup>419</sup>. » Le fait de présenter la ville sous un jour « **touristique** » apparaît comme l'un des traits définitionnels du « **mélodrame** ».

La représentation de la ville, outre ses caractéristiques purement physiques, est assortie d'une caractérisation opérante sur le plan social et moral. Dans ce domaine, elle fonctionne de façon ambivalente, puisqu'elle peut être tout à tour ou à la fois un espace désirable synonyme de liberté, mais aussi l'espace par excellence de la perversion. Une telle représentation apparaît en parfaite adéquation avec l'image de la ville de La Havane à l'époque, pour les publics étrangers. C'est ce qu'indique la description proposée par Enrique Cirules, dans un ouvrage sur le monde havanais des années 1950, qui s'intéresse particulièrement au grand banditisme dont la ville fut le théâtre à l'époque :

<sup>417</sup> André Gardies, *op cit.*, p. 116-117.

<sup>418</sup> André Gardies, « Le paysage comme moment narratif », Jean Mottet (dir.), *Les Paysages du cinéma*, Seyssel, Editions Champ Vallon, 1999, p. 143.

<sup>419</sup> Jacques Belmans, *La Ville dans le cinéma, de Fritz Lang à Alain Resnais*, Bruxelles, A. De Boeck, 1977, p. 12.

**Ese año de 1957 los anfitriones desplegaron toda clase de fantasías para halago de los miles de turistas norteamericanos que venían a beber y a bailar, a probar fortuna en los casinos, también los polvos de la cocaína, y a refocilarse con las mejores cinturas de La Habana [...]**<sup>420</sup> .

Nous voyons ici apparaître l'un des éléments fondamentaux dans l'imaginaire havanais, le cabaret, qui occupe dans l'espace urbain des films une place centrale. Cette image de la ville est également mise en avant dans la présentation du quartier de la Rampa :

**Par hasard, la zone de grands immeubles était située autour de la Rampa, dans une partie du Vedado [...]. Là se multiplièrent commerces, magasins, bureaux, studios de radio et de télévision, cinémas, restaurants et cabarets ; ce fut bientôt le nouveau centre-ville [...]. C'était une rue pleine de vie, jour et nuit, avec quelque chose d'indéfinissable, peut-être un certain charme discret**<sup>421</sup> .

Si des fluctuations dans la représentation spatiale se donnent à voir dans la ville elle-même et les personnages qui la peuplent, elles se manifestent surtout de façon très tranchée dès lors que la ville est mise en relation avec son nécessaire corollaire, qu'il soit représenté ou non à l'écran : la campagne. Dans ce cas, la fonction du « **trajet** » et la mise en relation des deux espaces antagoniques fait sens, et permet de souligner les contradictions inhérentes à la ville, sur le mode du contraste.

En ce qui concerne la campagne, elle est traitée dans une perspective particulière, oscillant entre une représentation idyllique – celle proposée au début de *Thaimí, la hija del pescador*, où la jeune femme est montrée dans une situation de parfaite communion avec son environnement naturel et ses habitants, ce qui permettra de montrer par contraste le changement abyssal que suppose pour elle l'incorporation postérieure aux milieux du cabaret – et dramatique, comme dans *El Derecho de nacer*, où le monde rural incarne des valeurs particulièrement rétrogrades, pétries de préjugés sociaux que la ville permettra de corriger. Selon Michel Duvigneau, la campagne dans le cinéma de fiction incarne davantage des valeurs morales qu'elle ne se présente comme réalité concrète :

**Où j'affirme qu'il y a stéréotype, c'est dans ce choix de la manière de montrer, tirée le plus fréquemment vers la psychologie, la morale ou la métaphysique : le drame, la douleur, « la sueur de ton front », ou la joie, les rires, les pampres et les chants. Mais quand avons-nous vu biner, sarcler, arracher les mauvaises herbes, traiter, tailler**<sup>422</sup> ?

Le terme de « **stéréotype** » est d'une grande importance, car il permet d'envisager la construction de l'espace dans les films en faisant intervenir le problème de la participation spectatorielle. Comme le signale André Gardies, « **le stéréotype se contente de peu en matière de figuration**<sup>423</sup> ». Cette remarque permet de montrer que l'ensemble de

<sup>420</sup> Enrique Cirules, *El Imperio de La Habana, La Havane, Letras cubanas, 1999, p. 18.*

<sup>421</sup> Gilberto Seguí, « Les Odeurs de la rue », *La Havane 1952-1961, Paris, Autrement, 1994, Série Mémoires, n°31, p. 33.*

<sup>422</sup> Michel Duvigneau, « La Ruralité au miroir déformant des médias », *CinémAction, Paris, Cerf, 1986, n°36 « Cinéma et monde rural », p. 12.*

<sup>423</sup> André Gardies, *op. cit.*, p. 74.

## Le mélodrame cinématographique mexicain dans ses rapports avec Cuba (1938-1958) : Enjeux esthétiques et critiques

l'espace est construit sous le régime d'une représentation stéréotypée. Chacun des lieux configurant l'espace se caractérise par l'économie des recours visuels mis en place, puisque quelques lieux emblématiques suffisent à montrer l'ensemble de l'espace, et à en suggérer les implications sociales et morales. En ce sens, les déplacements sont essentiels, parce qu'ils mettent en relation différents lieux, et permettent d'observer comment les itinéraires des personnages contribuent à faire de l'espace dans les films un système cohérent de signification. Ces déplacements peuvent être synthétisés de la façon suivante :

Tableau 10 : Centre et périphérie

	Espace périphérique		Espace central (urbain)	Non précisé
	rural	urbain		
Lieu 1	<i>El Amor de mi bohío</i> <i>El Ciclón del Caribe</i> <i>Thaimí Siboney</i> <i>Mulata</i> <i>El Derecho de nacer</i>	<i>Aventurera</i> <i>Coqueta</i> <i>Ambiciosa</i>	<i>Viajera</i> <i>Sandra</i>	<i>Viajera</i>
Lieu 2	<i>Sandra</i>		<i>Aventurera</i> <i>Coqueta</i> <i>Ambiciosa</i> <i>El amor de mi bohío</i> <i>El Ciclón del Caribe</i> <i>Thaimí Siboney</i> <i>Mulata</i> <i>El Derecho de nacer</i>	
Lieu 3	<i>El Ciclón del Caribe</i> <i>Thaimí Siboney</i> <i>Mulata</i>			<i>Aventurera</i> <i>Ambiciosa</i> <i>El Amor de mi bohío</i> <i>Sandra</i>
Lieu unique	<i>María la O</i>		<i>Sensualidad</i> <i>Víctimas del pecado</i> <i>La Mesera del café del puerto</i> <i>La Mujer marcada</i> <i>Piel canela</i> <i>Hipócrita</i> <i>No me olvides nunca</i>	

Une opposition claire se dessine entre un « **espace urbain central** » d'une part – qu'il s'agisse de La Havane ou de Mexico – et un « **espace périphérique** », qui peut s'incarner dans un village de campagne ou une ville de province. La différence entre les deux ne tient pas seulement à leurs caractéristiques physiques. Chacun des lieux configurant l'espace des films est porteur de valeurs spécifiques. L'espace étant représenté sur le mode du contraste, la plupart des films privilégient des trajets allant d'un village de province à une capitale. Partout où cette situation se présente, l'espace de départ est valorisé, en particulier sur le plan moral, car il est assimilé à celui de l'innocence, à une sorte de paradis originel. À l'inverse, l'espace central est, au moment

où le personnage y parvient, caractérisé de façon particulièrement négative sur ce plan

La capitale est dans l'ensemble considérée comme un lieu de passage, puisqu'elle est très représentée dans la catégorie du « *Lieu 2* », celui dans lequel on se rend à partir d'un départ du « *Lieu 1* ». Mais elle ne constitue jamais le « *Lieu 3* ». Dans les films mettant en scène un déplacement, le point d'arrivée est soit le même que le point de départ, soit un lieu non précisé, même si certains indices permettent de l'imaginer. Cela engage une conception particulière de la ville et surtout de sa fonctionnalité au sein de la narration : le passage par l'« *espace central urbain* » constitue une étape de la trajectoire des personnages. Cela rejoint ce que le schéma du système des personnages indiquait, dans sa prise en charge du dénouement des films : la situation finale n'est bien souvent qu'un retour au point de départ, mais avec entre les deux une évolution sur le plan qualitatif. L'espace participe ainsi pleinement de cette construction des personnages car, même s'ils retournent à leur point de départ, le déplacement effectué les a profondément modifiés.

La représentation de l'« *espace unique* » permet de formuler quelques commentaires allant dans le même sens. Tous les films rattachés à cette catégorie privilégient l'« *espace central urbain* », celui qui apporte le plus de possibilités de changements aux personnages. Seul *María la O* semble échapper à cette règle. Mais dans ce film, l'opposition entre l'« *espace périphérique* » et l'« *espace central* », fonctionnant à la fois sur le plan géographique et social, est matérialisé par une claire séparation, à l'intérieur de l'« *espace périphérique* », entre le village de María d'une part, et la résidence cossue de Fernando d'autre part. Cette configuration permet de recréer le contraste entre le « *centre* » et la « *périphérie* », à l'intérieur même de ce second espace. Nous allons à présent montrer de façon concrète comment l'articulation de l'espace se donne à voir dans les films, en fonction des relations existant entre les personnages et les lieux qu'ils fréquentent.

### I C. Les déplacements à l'écran : un choc des mondes ?

Si les personnages sont soumis à des déplacements dans l'espace qui ne sont pas sans conséquences sur leur propre caractérisation, les femmes connaissent les bouleversements les plus spectaculaires. Dans de nombreux cas, elles effectuent un parcours les conduisant de leur campagne natale à la ville, où elles doivent s'adapter à des conditions de vie fort éloignées de celles qui étaient les leurs à l'origine. Pour aborder cette question, nous rappellerons la distinction établie par André Gardies entre les notions de « *trajet* », « *parcours* » et « *itinéraire* », car elles engagent une participation et une conscience différenciée du personnage qui les effectue :

***Dans l'hypothèse d'un espace-liaison unidimensionnel, le trajet désignerait la vectorisation qui conduit d'un point à un autre [...]. Le parcours quant à lui désignerait l'espace unidimensionnel compris entre les deux points de départ et d'arrivée. Du trajet au parcours, la différence est donc de 'focalisation'. Dans le premier cas, l'insistance porte sur le caractère orienté de la liaison. L'itinéraire, lui, correspondrait à la somme des deux précédents ; il désignerait un espace-liaison vectorisé et finalisé, visant à assurer une conjonction finale***<sup>424</sup>.

Les déplacements de personnages sont quantitativement nombreux dans les films, et

qualitativement fondamentaux car ils engagent la mise en place de l'intrigue, mais l'« **itinéraire** » est le grand absent dans leur configuration spatiale. La narration se constitue davantage comme un « **trajet** », c'est-à-dire la mise en relation d'un point de départ avec un point d'arrivée, sans que la partie qui les relie soit vraiment prise en compte.

Un tel schéma se reproduit dans tous les films mettant en scène le déplacement d'un personnage féminin : dans *Aventurera*, Elena passe directement de sa province natale à la ville de Ciudad Juárez ; dans *Thaimí, la hija del pescador* ou dans *Siboney*, deux films de Juan Orol, si les personnages féminins se déplacent également de la campagne vers la ville, le lien entre ces deux espaces n'est pas véritablement matérialisé à l'écran. Dans le premier cas, des images d'avion ainsi que des vues aériennes de la ville de La Havane suffisent à combler cet écart : l'insertion de ces plans – sans doute des plans d'archives permettant de limiter les frais de tournage – permet au spectateur de comprendre que les personnages se sont déplacés, et semble même impliquer un voyage relativement lointain puisqu'il nécessite le recours au transport aérien. La question du point de vue – ou de la « **focalisation** » pour reprendre les termes de Gardies – est importante, en particulier en ce qui concerne les personnages et les relations qu'ils entretiennent avec l'espace. Précisant les différentes formes de déplacement, il relie précisément les catégories spatiales mises en place avec les personnages :

***Peut-être peu parlantes jusqu'ici, ces distinctions manifestent mieux leur caractère opératoire si l'on introduit un sujet pour qui la liaison prendra la forme d'un déplacement. Ainsi un sujet accomplissant un trajet suppose un sujet tendu vers son point d'arrivée. Un sujet accomplissant un parcours suppose au contraire un sujet particulièrement réceptif aux événements de tous ordres qui surgissent entre le départ et l'arrivée. Un sujet, enfin, accomplissant un itinéraire suppose un sujet capable de finaliser, antérieurement ou a posteriori, son déplacement. Ce sont alors le sens même du déplacement et la fonctionnalité de l'espace-liaison qui sont en jeu***<sup>425</sup> .

Dans un film, l'espace qui fait la jonction entre deux points est représenté. Il s'agit de *Mulata*, où un trajet entre Veracruz et La Havane est donné à voir. Cet espace n'est pas pris en compte pour lui-même, puisqu'il s'agit d'une traversée en bateau. Ainsi, les personnages sont saisis dans l'espace fermé de leur embarcation, et le paysage extérieur se résume à la mer. Jean-Claude Berchet propose une interprétation du statut de la cabine de bateau dans le voyage : « **Semblable à la tente du nomade, la cabine du marin délimite un espace contradictoire : stabilité flottante, abri sans ancrage, intimité du vide. À bord, on est à la fois en voyage, et chez soi**<sup>426</sup> . » Dans ce cas, le trajet effectué semble moins dépendre de l'espace parcouru que de l'évolution des deux personnages principaux et de leur histoire d'amour. En ce sens, malgré la présence à l'écran de cette transition, son incidence réelle dans l'évolution des personnages n'est pas

<sup>424</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>425</sup> *Ibid.*

<sup>426</sup> Jean-Claude Berchet, « Un marin dans le désert : Pierre Loti 1894 », *L'Exotisme*, dirigé par Alain Buisine, Norbert Dodille et Claude Duchet, Paris, Didier érudition, 1988, p. 305.

déterminante. Enfermés dans la cabine de leur bateau, ils ne la quittent que pour se rendre sur le pont : la cabine est davantage un lieu fermé que l'incarnation d'un authentique « **espace-liaison** ». C'est pourquoi cet épisode peut également être envisagé comme une étape au sein d'un « **trajet** », tout comme c'est le cas dans la majorité des autres films.

Par ailleurs, malgré des tentatives d'affranchissement plus ou moins spectaculaires, les héroïnes des films restent des personnages fondamentalement dépendants, en particulier des hommes. Leurs trajectoires donnent l'impression qu'elles sont davantage le jouet des événements qu'elles n'en sont les actrices. On comprend mieux dès lors pourquoi le point de vue privilégié ne met aucunement l'accent sur l'espace séparant le point de départ du point d'arrivée : cela implique un degré de conscience et une prise sur les choses dont sont dépourvus les personnages.

Enfin, dans des films mettant autant l'accent sur les valeurs sociales et morales, le fait de faire disparaître l'« **espace-liaison** » permet de faire ressortir le contraste entre la situation initiale du personnage et celle qu'il va connaître suite à son déplacement. Le fait de refuser tout effet de transition entre deux lieux et deux états du personnage permet de mettre en valeur le processus de transformation personnelle, envisagé ici comme la conséquence directe du déplacement.

Dans un article fondé sur l'analyse d'un film de Pedro Almodóvar où il dresse une typologie des personnages en fonction des liens qu'ils entretiennent avec les lieux, Jean-Claude Seguin écrit :

***Depuis longtemps déjà, nous savons que les personnages et les lieux qu'ils occupent tissent des relations souvent étroites. Le lieu devient ainsi parfois l'expression de la pensée de son occupant dont il adopte les manies, les goûts ou les fantasmes. Les choses sont telles qu'il existe parfois une sorte de continuité entre l'occupant et le lieu qu'il habite [...] <sup>427</sup>.***

En ce qui concerne les films, nous pouvons aller dans le sens d'une radicalisation de ces observations, en leur ôtant l'adverbe « **parfois** » qui nuance ici le propos. Quand les personnages se déplacent, cela engage une modification en profondeur de leurs attitudes et comportements, par un phénomène de contagion qui se donne clairement à voir dans les images. Les rapports se construisent sur le mode du contraste, car les héroïnes des films, pour se mettre en adéquation avec la ville, se livrent à une métamorphose complète de leur apparence physique, qui traduit leur changement sur le plan moral. Ainsi se dessine une étroite relation entre le personnage, sa caractérisation et le lieu qu'il occupe. Ainsi, l'analyse des personnages ne serait pas complète si elle omettait de prendre en compte cette dimension spatiale dans leur évolution. C'est ce que rappelle André Gardies, évoquant la façon dont les personnages de cinéma – du moins dans le cinéma narratif classique qui est au fondement de son étude comme de la nôtre – se construisent : « **[...] bien souvent, ce processus d'acquisition de qualités (de valeurs), ne peut se faire sans l'intervention de l'espace [...]. Le sujet ne peut se transformer et devenir autre sans le rôle actif de l'espace <sup>428</sup>.** »

<sup>427</sup> Jean-Claude Seguin, « Le Sens du déplacement dans *Mujeres al borde de un ataque de nervios* », *Poétique du déplacement*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 1996, p. 222-223.

La place occupée par les phénomènes de déplacement dans le procès narratif est donc fondamentale. André Gardies n'hésite d'ailleurs pas à faire de la dimension spatiale le fondement de tout acte de narrativité :

***Avec l'échange propre au monde fictionnel, l'espace devient donc un partenaire actif de la narration en participant à la dynamique des transformations qui structurent tout récit. Si bien que très souvent, l'acte narratif inaugural consiste en la mise en relation dynamique d'un personnage et d'un espace***<sup>429</sup>.

Est-ce à dire que toute narration implique nécessairement un déplacement d'un ou de plusieurs personnages ? Cela semblerait signifier que sans déplacement, il ne saurait y avoir de récit. Or, il semble bien difficile de souscrire à une telle conclusion, sauf à forcer le trait et à souligner, de façon excessive, le rôle fondamental que jouent les « **trajets** » des personnages dans le récit. Si l'on observe les exemples de films du corpus auxquels nous avons eu recours pour illustrer comment ces déplacements se donnent à voir et quelles sont leurs conséquences concrètes sur les personnages qui les effectuent, on constate que l'ensemble des films ne peut pas être rangé sous ce schéma.

Malgré tout, le mode de fonctionnement des lieux parcourus par les personnages et leur structuration sous la forme d'un espace cohérent ont des conséquences très importantes, notamment car ils peuvent faire partie des éléments contribuant à identifier les films sur le plan générique. En effet, la définition des genres reposant sur des traits à la fois syntaxiques et sémantiques, l'espace joue un rôle déterminant. André Gardies a d'ailleurs soulevé ce point important, en s'interrogeant sur les conséquences de la mise en place, dans un certain nombre de films, de structures spatiales similaires tant sur le plan de leur représentation qu'en ce qui concerne les liens qu'ils entretiennent avec les personnages :

***Une telle analyse, fondée sur la logique modale des lieux, pourrait aussi s'étendre à des corps plus vastes, dans une perspective comparatiste ou rhétorique. Au sein du western, existe-t-il des réseaux de déplacements spécifiques, répondant à d'autres critères que ceux de la seule logique actionnelle ? Y a-t-il des lieux récurrents et archétypiques où s'acquiert telle ou telle valeur ? En élargissant encore la visée, existe-t-il entre le film noir américain et la comédie musicale (ou le film d'aventures, ou le western, etc.) des différences significatives dans le système modal des lieux, et qui pourraient contribuer à fonder la notion de genre***<sup>430</sup> ?

Il apparaît ainsi possible d'identifier, en définissant le mode de structuration de l'espace dans les mélodrames, certains éléments qui, par leur présence récurrente porteuse de sens, deviennent constitutifs non seulement de la configuration spatiale des films, mais de celle du genre lui-même. Cela semble être le cas du cabaret, qui permet aux personnages d'acquérir certaines « **valeurs** ». Par ailleurs, le fait que Gardies ait recours à la notion d'« **archétype** » est intéressante, car il s'agit d'un mode de construction de l'espace dont

---

<sup>428</sup> André Gardies, *op. cit.*, p. 146.

<sup>429</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 150.



les conséquences sont importantes en termes de représentation.

Si l'articulation des différents lieux que les films donnent à voir permet de déboucher sur la constitution d'un authentique espace cinématographique, il convient de montrer sur quels éléments concrets se fonde cette représentation. L'espace dans le mélodrame est traité dans une perspective double, plus complémentaire que contradictoire : d'une part, il se construit dans une relation de claire référentialité par rapport au réel, et d'autre part, il tend à donner de ce réel une représentation largement fantasmée. Nous allons donc à présent aborder ces deux modes de représentation de l'espace, en commençant par montrer comment ces films prétendent donner de la réalité une image fidèle, par divers éléments mis en scène.

## II. Dimensions référentielles

---

### II A. Un souci de reconstitution

La dimension référentielle des films ne tient pas seulement à la représentation de l'espace mais aussi à d'autres éléments contribuant à renforcer les effets de structuration spatiale dans les films. Les efforts portant sur la scénographie ou les costumes fournissent de bons exemples dans ce sens. En observant les costumes et objets qui entourent les personnages et que ceux-ci utilisent dans les films, une première ligne de partage se dessine, reprenant d'ailleurs la typologie des lieux du mélodrame. On peut en effet opposer la ville et la campagne dans la façon dont elles sont traitées : elles ne sont pas mises en scène de façon strictement équivalente, ce qui apparaît non seulement dans les paysages, mais aussi dans l'apparence des personnages, ainsi que de leur environnement familial.

La limite séparant les univers urbain et rural dans les films peut être trouvée dans la volonté dont ils font preuve ou non d'en donner une image que l'on puisse qualifier de « **réaliste** ». Nous prenons ce terme dans son acception la plus immédiate, en considérant le réalisme comme un mode de représentation du réel visant à le mettre en images directement sans le transformer ou le retravailler. Or, nous savons depuis les analyses de Jean Mitry que la prétention de proposer au cinéma des représentations « **réalistes** » est illusoire, tant il est vrai que le dispositif cinématographique implique d'isoler dans le réel les éléments mis en avant, ce qui implique que ce réel est nécessairement l'objet d'une interprétation ou d'une sélection :

***Par cela même qu'il est donné en images, le réel saisi par l'objectif est structuré selon des valeurs formalisatrices qui créent une série de rapports nouveaux et donc, une réalité nouvelle – à tout le moins une apparence nouvelle. Le représenté est perçu à travers une représentation qui, nécessairement, le transforme***<sup>431</sup> .

Le mode de représentation dans les films est relativement ambivalent. S'ils mettent en œuvre des éléments qui tendent à leur donner une configuration réaliste dans la mesure où les lieux et objets filmés font clairement référence à la réalité, ils opèrent toujours des

---

<sup>431</sup> Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Editions universitaires, 1965, p. 11.

choix et des coupes dans le réel qui constituent un travail sur celui-ci. Dans le cas de la représentation de la ville et de la campagne, ils interprètent et sélectionnent ce qu'ils mettent en scène.

La ville représentée dans les films est dotée des mêmes caractéristiques que son équivalent réel sur lequel se fonde sa représentation. Que l'intrigue se déroule à La Havane, à Mexico ou encore à Veracruz, la ville cinématographique met en place des références clairement identifiables. Une différence se fait jour entre deux modes de représentation de la ville, selon qu'elle est filmée en prise directe ou reconstituée dans un studio. Le premier cas concerne la plupart des films tournés au moins en partie à La Havane, tandis que pour les autres, la deuxième solution est privilégiée. Cette différence n'a rien d'anodin. Elle est liée principalement au mode de production des films, et aux infrastructures dont disposent les metteurs en scène. Cuba ne pouvait offrir aux équipes de tournage des studios de la qualité des mexicains, ce qui explique pourquoi les films tournés à Cuba ont privilégié les décors naturels, d'autant que la plupart des metteurs en scène ayant tourné à Cuba l'ont fait dans la perspective d'une réduction des coûts des tournages. La façon de filmer la ville peut prendre deux directions à l'œuvre dans les films, constituant l'ambivalence de leur représentation :

***Certes, il faut distinguer ici entre le décor réel (les prises de vues, tout au moins en extérieurs, nous restituant de vraies maisons, de vraies places et de vraies pierres) et le décor reconstruit en studio, lui-même pouvant ou bien reconstituer fidèlement la réalité ou bien la styliser [...] mais, de toute manière, le cadre de la ville devient ici pure convention, servant de support soit au pittoresque soit à l'imaginaire***<sup>432</sup> .

La notion de « **convention** » permet de mettre au jour la façon dont le réel urbain est représenté dans les films. Une de ses caractéristiques majeures est la grande homogénéité du traitement dont il bénéficie. Quelle que soit la ville dont il s'agit, elle est en effet filmée de façon conventionnelle car les éléments servant à la désigner sur le plan visuel sont invariants : de grandes rues bordées d'édifices de taille importante, des automobiles finissant par constituer l'un des signes par lesquels la ville se laisse appréhender. De la même façon, le mode de vie urbain est incarné par les costumes des personnages, permettant de les différencier de ceux qui évoluent en milieu rural.

L'espace urbain n'est pas représenté dans sa totalité, et certains lieux sont privilégiés. Le cabaret en particulier, représentant dans certains films la ville à lui tout seul. Dans ce cas, la ville est représentée sous le régime rhétorique de la synecdoque, selon un système dans lequel le cabaret est pris pour emblème de l'univers urbain. Ainsi, dans la représentation de la ville, on peut dire que même si les films proposent bien au spectateur la mise en scène d'éléments directement tirés de la réalité – ce qui est très clair dans le cas des films tournés dans des paysages réels, mais aussi pour ceux qui s'attachent à les recréer en studio – cela ne permet pas pour autant de donner une vision réaliste de la ville, car sa représentation est toujours l'objet de sélections qui permettent de configurer, par certains objets ou lieux privilégiés, un espace urbain particulier, qui n'est en fait rien d'autre que celui des films.

---

<sup>432</sup> Jacques Belmans, *op. cit.*, p. 9.

Quant à la campagne, elle bénéficie d'un traitement similaire, consistant en une sélection d'éléments permettant de la représenter. Là encore, une partie de la réalité est privilégiée au détriment du reste. Les travaux agricoles sont presque toujours absents : le milieu rural est convoqué en fonction de ce qu'il permet de montrer des personnages qui l'habitent. Ici encore, deux tendances principales sont à l'œuvre. D'une part, on insiste sur la relative pauvreté des personnages, qui s'accompagne de la simplicité de leur mode de vie, mais également de leur innocence sur le plan moral. Dans le cas de la campagne cubaine, cette représentation permet de mettre en scène des traits spécifiques de la culture nationale, comme c'est le cas dans *Mulata* ou *María la O*, qui mettent en scène des personnages liés à la culture afro-cubaine. Sur le plan vestimentaire, les personnages saisis dans leur environnement rural présentent également une image cohérente : des vêtements plus simples, voire des costumes traditionnels pour *María la O*. L'intérêt porté à la campagne est donc davantage concentré sur ses personnages que sur la campagne elle-même, comme c'était d'ailleurs le cas dans la représentation de la ville.

Un autre domaine permettant de dessiner une image particulière de l'espace urbain et rural est celui de l'habitat. Il s'agit d'un autre élément posant une claire différence entre ces deux univers, car il permet de mettre au jour des clivages d'ordre social entre les personnages. Dans les films mettant en scène la campagne cubaine, cet habitat peut se résumer au *bohío*, la chaumière paysanne typique du pays. Il se caractérise par son aspect rudimentaire, et n'est pas doté de tout le confort moderne. Dans *Thaimí, la hija del pescador*, l'intérieur qu'habite la jeune femme au début du film dans son village est simple, comme le montre le relatif dénuement de la chambre dans laquelle elle installe Julio. La pièce est relativement exiguë, et le lit dans lequel il est allongé est des plus simples. À l'inverse, des films comme *Siboney* ou *María la O* se situent dans des milieux de propriétaires terriens dont les demeures sont autant de signes de leur appartenance sociale. Le mode de représentation de l'habitat rural permet donc de souligner les contrastes sociaux entre les personnages.

La même situation se retrouve dans la mise en scène de l'habitat urbain, avec la même ligne de partage entre les milieux sociaux. Nous trouvons d'une part des personnages modestes, dont le lieu de vie traduit la condition, comme c'est le cas pour le personnage incarné par Ninón Sevilla dans *Víctimas del pecado*, de la serveuse de *La Mesera del café del puerto*, qui vit dans un logement où la présence des voisins laisse peu de place à l'intimité, ou encore d'Estela dans *Ambiciosa*, qui vit dans un *solar*, une forme de logement semi-collectif typique des milieux socialement défavorisés de La Havane. Dans d'autres films, les logements sont fort différents, et permettent de souligner l'aisance matérielle des personnages qui y vivent. Celle-ci est donnée à voir par certains objets absents chez les autres : le téléphone est souvent mis en avant, et incarne en quelque sorte la pointe de la modernité, dans les appartements occupés par les danseuses de cabaret qui accèdent à un certain niveau de renommée. Sur le plan architectural, ces demeures ont également des traits spécifiques : il s'agit dans la plupart des cas d'authentiques maisons de ville, ou, à tout le moins, d'appartements fort spacieux. Dans le cas des maisons, elles sont toujours dotées d'un imposant escalier qui n'est pas sans rappeler les décors construits pour les studios hollywoodiens par Cedric Gibbons, qui a donné à la Metro Goldwyn Mayer une patte particulière sur ce plan :

**Responsable indisputé des décors pour le plus grand et le plus riche des studios hollywoodiens, celui qui le plus clairement affirme sa vocation à sublimer la réalité quotidienne pour proposer au public un rêve permanent, il a carte blanche pour fabriquer de toutes pièces cet univers offert à tous les désirs, où les dactylos habitent de luxueux appartements et où la pauvreté même ne va jamais sans élégance**<sup>433</sup>.

On passe ainsi d'une référentialité immédiate à une autre, déjà médiatisée par un certain code cinématographique sur le plan des modes de représentation. Mais dans tous les cas, la façon de reconstituer certains espaces à la fois géographiques et sociaux s'apparente à une authentique convention, qui se répète de film en film.

Un dernier élément permet de montrer comment les films prétendent faire référence à une réalité attestée. Dans ceux qui ont pour toile de fond des épisodes historiques particuliers, les cinéastes s'attachent à traduire dans les images une certaine représentation de l'époque à laquelle le film est censé se passer. En ce sens, deux exemples sont éclairants : *Siboney* et *La Rosa blanca*. Dans le premier cas, une « **préface** » indique au spectateur que l'action du film se situe en 1868, au moment de la première guerre d'indépendance à Cuba. Juan Orol s'adresse en ces termes à son public :

***Allá por el año 1868, cuando se aprestaba la isla de Cuba a la organización revolucionaria que produjo la primera guerra de independencia, en los dominios feudales de Gastón de Montero, colindantes con los del Conde de Villafranca, máximo mantenedor de la esclavitud, se inicia este romance. Lo novelesco y lo histórico, el amor y el patriotismo, lo elegante y lo humilde, el máximo esplendor de la riqueza y la miseria moral y material de la esclavitud, son factores dominantes en esta cinta, todo esto, en un cuadro que tiene 70 años de edad, y del cual emana un perfume suavísimo de arca vieja, en cuyo fondo perduran las fragancias del rosal en plena primavera.***

Les éléments précédemment décrits sont convoqués pour produire une reconstitution des conditions de vie de l'époque, qu'il s'agisse des costumes ou des habitations. Par ailleurs, le film fait clairement référence à la situation particulière de la Cuba de l'époque, à travers le traitement de la question de l'esclavage. Le personnage de don Montero, incarné par Juan Orol, se présente comme un fils de bonne famille, en principe voué à maintenir le système esclavagiste sur lequel sa famille a fondé sa fortune. Or, il s'y montre dès le départ hostile, et se présente même comme un redresseur de torts lorsque des injustices sont commises envers des esclaves par leurs maîtres. Il est en ce sens proche de Carlos Manuel de Céspedes, figure historique des luttes pour l'indépendance à Cuba qui a donné le signal de départ de la révolte en libérant ses propres esclaves. D'ailleurs, don Montero finit par le rejoindre et meurt au combat. L'élément historique est donc bien présent dans ce film. Toutefois, les termes dans lesquels il est présenté dans la « **préface** » montrent que le sujet du film n'est pas seulement historique : il s'agit avant tout d'un « **romance** », servi par un mode de représentation fondé sur une série de contrastes décrits dans le deuxième paragraphe. Les éléments mis en œuvre dans le film

---

<sup>433</sup> Jean-Pierre Berthomé, « Le décor : l'hégémonie de Cedric Gibbons », *Hollywood 1927-1941, Paris, Autrement, 1991, Série Mémoires, n°9, p. 89-90.*

pour l'ancrer dans une réalité historique précise répondent moins à un souci de vérité historique qu'au désir du metteur en scène de recourir à une période troublée de l'histoire pour mieux mettre en valeur les péripéties amoureuses de ses personnages.

Dans *La Rosa blanca*, la situation est sensiblement identique. Le film a des prétentions biographiques affichées auxquelles il ne répond pas de façon satisfaisante. En effet, s'il prend grand soin de situer précisément son personnage dans le temps et dans l'espace, toute son action politique passe au deuxième plan par rapport aux multiples rebondissements de sa vie amoureuse, qui paraît être le véritable moteur de toute son action. Les éléments constituant la dimension référentielle du film sont donc là aussi convoqués davantage pour servir les intrigues qui se nouent entre les personnages que pour eux-mêmes.

Ce mode de fonctionnement de la représentation du réel dans les films est donc un véritable système de signes fonctionnant en termes d'oppositions et de parallélismes, et ce sont précisément les signes spatiaux concrets que nous allons à présent mettre au jour.

## II B. L'espace cubain donné à voir dans ses signes

L'espace s'incarne concrètement dans des lieux permettant de l'identifier facilement. Nous nous intéresserons dans un premier temps à ceux qui se situent à Cuba, pour voir comment l'espace cubain est caractérisé. Plusieurs films se situent physiquement à Cuba, dès les premières images proposées au spectateur. Le moyen le plus couramment employé est l'insertion d'images dans le générique, qui permettent de donner au film son cadre géographique de référence.

Dans *Mulata*, le générique met en place la référence à Cuba, et à La Havane en particulier, grâce à l'insertion de vues du Castillo del Morro, place fortifiée qui marque l'entrée dans le port de la ville. Dans *El Amor de mi bohío*, un petit texte en forme de prologue dit par le metteur en scène Juan Orol remplit cette fonction. Il comporte deux parties, que nous reproduisons sous la forme de deux paragraphes :

***Nos encontramos en la histórica y romántica isla de Cuba. Ésta es la ciudad de La Habana, su capital, cuna de amor y alegría para tantos y tantos turistas que quedan prendados, y algunas veces prendidos para siempre en las redes del amor y de los bien torneados y cimbreados cuerpos de otras tantas bellas y seductoras cubanitas. A través de estos llanos sembrados de gigantescas palmeras, nos transportamos a los campos de Cuba donde empieza nuestra historia.***

Chacune des deux parties de ce prologue est accompagnée d'un panoramique, et les deux sont reliés par un fondu enchaîné, permettant de dessiner une continuité et une cohérence entre ces deux espaces. Le premier est constitué d'une vue de la ville de La Havane, progressant de sa façade maritime vers l'intérieur. Le second offre des images de palmiers, authentiques symboles de la campagne cubaine dans de nombreux films d'Orol. Outre les images, les termes employés sont révélateurs du point de vue adopté. Les données géographiques concrètes laissent la place à des considérations donnant à cette description un sens différent. La référence aux « **touristes** » séduits par la ville de La Havane nous en dit long sur la perspective du metteur en scène, et permet de relier ce

prologue au public du film, auquel il est d'ailleurs directement adressé. Tout l'intérêt d'une telle présentation se comprend en termes de public, puisqu'elle permet de faire le lien entre les hôtes et les visiteurs, les Cubains et les Mexicains, la terre d'accueil et le réalisateur. Le charme du pays décrit ici, dont la caractéristique fondamentale est le « **romantisme** », dépend moins de ses propres traits morphologiques que de ceux de ses habitantes. La description des paysages cubains, qu'ils soient de nature urbaine ou rurale, sert davantage à suggérer une atmosphère particulière, et à planter le décor de l'intrigue, qu'à autre chose.

La situation géographique des films à Cuba passe par la présence à l'écran de certains éléments privilégiés qui sont autant de signes indiquant au spectateur l'espace dans lequel se situe l'action. D'ailleurs, si Orol affectionne tout particulièrement les palmiers, il n'est pas le seul à en faire l'emblème de Cuba, car il s'agit d'un mode de représentation employé dans de nombreux autres films. C'est le cas notamment au début de deux films qui ne se situent pas à Cuba mais à Veracruz, qui est dotée de la même caractérisation que le pays voisin, du fait de son atmosphère tropicale. Au début de *Coqueta*, nous voyons des images de bateau et de palmiers, tout comme dans *El Ciclón del Caribe*, où le générique défile sur des images de mer et de plage. La permanence de ces éléments permet d'affirmer qu'ils sont un moyen d'ancrer les films dans un espace concret et, au-delà, de suggérer une certaine atmosphère fonctionnant indifféremment à Veracruz ou à Cuba.

Cette perspective touristique est relayée à l'intérieur même des films, où nous pouvons mesurer l'empreinte imprimée par les metteurs en scène mexicains. Nous trouvons en effet dans deux films des séquences identiques, où un personnage cubain fait découvrir à un Mexicain les charmes de son pays et de sa ville. L'exemple le plus représentatif est celui de *Viajera*, dont l'actrice principale, Rosa Carmina, est cubaine, et incarne le personnage d'une danseuse. Elle vient de faire la connaissance d'Alfonso, un Mexicain qui lui dit ne pas connaître La Havane et souhaite pour cela s'en remettre à une personne experte. Elle prend donc en charge le lendemain l'organisation d'une visite guidée de la ville, qui passe par ses points les plus réputés sur le plan touristique. Ils se rendent d'abord sur le Paseo del Prado, puis elle l'invite à contempler « **el mar y este maravilloso Malecón** ». À propos du Castillo del Morro, elle lui précise que ce fut « **en la época colonial, una prisión modelo** ». Arrivés vers le Capitole où les a déposés un taxi, elle lui montre une statue de Martí, présenté comme « **el libertador** », et son compagnon ajoute « **un gran estadista, y poeta por añadidura** ». Toute cette séquence est très artificielle, comme l'attestent les répliques des personnages, et il est évident que sa vocation touristique ne s'adresse pas seulement à Alfonso mais, au-delà, au spectateur mexicain que le film transporte pour quelques instants dans l'univers havanais.

Un personnage cubain donne l'occasion à un Mexicain de connaître des facettes de la réalité cubaine qu'il ignorait. Dans certains cas, cette découverte dépasse largement le cadre strictement touristique. Dans *Ambiciosa*, la traditionnelle promenade des deux personnages permet de faire apparaître à l'écran un véritable florilège de monuments havanais. Mais par la suite, Estela invite José Antonio à une fête dans le *solar* qu'elle prétend habiter, ce qui est l'occasion pour lui de se mêler à la communauté afro-cubaine. Si celle-ci n'est décrite que de façon extrêmement sommaire, en particulier à travers la

présence d'un petit autel, mais surtout de ses musiques et de ses danses, dans ce film, Estela sert de trait d'union entre deux univers socialement et spatialement fort différenciés.

Dans *Mulata* une séquence permet également d'aborder les croyances liées à la *santería*. Après l'épisode où elle a frénétiquement dansé le *bembé* en public, Caridad est violemment frappée par sa patronne. Le marin Martín la retrouve et lui propose de l'emmenner à La Havane. Les origines nationales des deux acteurs sont similaires à celles que l'on trouvait dans les exemples précédents, puisque dans tous les cas une Cubaine fait découvrir à un Mexicain des éléments spécifiques de son propre environnement. Dans la séquence qui nous intéresse ici, les deux personnages sont en train de se promener en charrette. La musique accompagnant la scène est au départ une banale « **musique de fosse** », et elle se transforme peu à peu, à mesure que Caridad parle, en musique afro-cubaine. Au cours de cet épisode, elle présente à son compagnon certains objets et personnages associés aux rites de la *santería*. Ces explications sont au départ motivées par leur passage devant un lieu bien précis, le cimetière où est enterrée la mère de Caridad, qui était elle-même *santera*, comme le précise sa fille au cours du dialogue. Elle parle à Martín de Yemayá, divinité du panthéon yorouba adoptée par les adeptes de la religion afro-cubaine, et cet exposé permet de répondre aux questions formulées par le marin, mais aussi le cas échéant de satisfaire la curiosité d'un spectateur peu familiarisé avec de telles pratiques. La façon dont est représenté l'espace, et en particulier l'espace cubain, dans ces films, est avant tout adressée au spectateur, répondant ainsi à une vaste politique touristique selon des stratégies sur lesquelles il convient de s'interroger.

### II C. Référentialité et participation spectatorielle

L'espace montré ne fait pas sens uniquement à l'intérieur des films eux-mêmes, mais tend à établir une communication avec le spectateur, et à engager sa participation. Le rôle des toponymes est important, car ils permettent de situer concrètement les films dans un espace identifiable. Ils peuvent être mentionnés sous plusieurs formes : on trouve des films où l'action est située dès le début par une voix off, comme c'est le cas dans la majorité des films de Juan Orol. Le lieu peut également être précisé par l'insertion d'un toponyme à l'écran, comme dans *Aventurera*, lorsqu'Elena se rend à Ciudad Juárez, aux confins de l'espace mexicain. Le fait de préciser les toponymes permet d'orienter l'interprétation du film. Dans d'autres cas, l'évocation d'un lieu concret se fait par le dialogue entre les personnages, qui permet d'identifier les lieux dans lesquels ils se trouvent, ou ceux vers lesquels ils se rendent. Dans *Thaimí, la hija del pescador*, le lieu où se situe l'action est présenté de manière relativement évasive par une voix off au début du film : « **Nos hallamos en un bello rincón del mundo, un pueblo de pescadores conocido por Playa Escondida. Una joven llamada Thaimí constituye la máxima atracción de sus moradores.** » Le pays n'est pas précisé et le toponyme renvoie le spectateur vers un espace imaginaire et mystérieux, sorte de paradis isolé du reste du monde n'ayant pas encore été marqué du sceau infamant du péché originel. Cette configuration est conforme à la typologie des lieux du mélodrame, car le village de Thaimí appartient à la catégorie des lieux jouissant d'une caractérisation positive, en adéquation avec les personnages qui les peuplent. Le fait qu'il s'agisse d'un endroit caché du reste

du monde implique que les personnages qui y évoluent peuvent vivre dans des conditions bien différentes de celles existant dans le monde extérieur. Cela met en relief la rupture introduite par Julio, le naufragé qui s'échoue sur cette plage, et fait découvrir à Thaimí l'amour et la trahison.

La présentation du lieu au début du film est accompagnée par un défilé d'images du prétendu village. Or, ces images (palmiers, mer, cahutes de paysans...) sont parfaitement identiques à celles qui servent à montrer Cuba dans d'autres films d'Orol. Ainsi, même si cela n'est pas affirmé clairement, la présence cubaine se fait sentir d'emblée, et elle sera confirmée par la suite, lorsque Julio, puis Thaimí se rendent à La Havane. Cette trajectoire montre de façon implicite que, si le village est présenté comme l'« **espace périphérique** », la ville de La Havane est dès lors l'« **espace central** ». Cette proximité suggère que la capitale cubaine est le lieu qui s'oppose à celui du village, et qu'il existe bien une continuité géographique entre les deux.

Outre des pays et des villes, d'autres lieux sont nommés, pouvant éveiller chez le spectateur des souvenirs connus directement ou par la propagande publicitaire. C'est le cas des cabarets, dont les noms sont souvent précisés. Dans les films mexicains, ils sont la plupart du temps imaginaires, mais dans les œuvres réalisées à Cuba, il s'agit de cabarets bien réels et prestigieux : l'hôtel Comodoro dans *Sandra, la mujer de fuego*, où l'artiste travaille au début du film. Ce cabaret peut être identifié par les petits cartons de réservation posés sur les tables, et qui en portent le nom<sup>434</sup>. Dans *Thaimí, la hija del pescador*, la jeune femme est amenée à travailler au cabaret « **Caribe Hilton** », qui lui-même se situe dans le rutilant Habana Hilton, largement filmé. Cet édifice représentait à l'époque l'incarnation même de la modernité architecturale, comme le rappelle justement Gilberto Seguí à propos de :

**[...] la construction d'un quartier de grands buildings sur le tronçon de la rue 23 compris entre le Malecón et la rue L ; parmi eux se détachait l'hôtel Habana Hilton qui avait une volumétrie de prismes de béton encastrés, de grandes surfaces [...] et une fresque gigantesque d'Amelia Peláez bleue [...]. Ces immeubles de La Havane étaient, au début des années 50, les plus hauts de l'Amérique latine utilisant la technique du béton armé<sup>435</sup>.**

Cette description souligne de quelle façon nos films proposent une représentation marquée par la référentialité : la représentation de La Havane y est conforme à l'image de la ville qui prévalait à l'époque, celle d'une capitale moderne, susceptible d'offrir à ses visiteurs tous les plaisirs. Dans *No me olvides nunca*, les personnages se rendent à une soirée organisée au Montmartre, un fameux cabaret havanais où se produit le non moins fameux chanteur cubain Beny Moré.

Dans les cas évoqués, la situation géographique précise de l'espace où se situe l'action a une valeur référentielle, et permet au spectateur de participer plus activement à l'interprétation des images proposées, car elles lui représentent un univers familier, au

---

<sup>434</sup> Selon les exigences d'une réciprocité commerciale bien comprise : le réalisateur peut utiliser le cabaret comme décor, en échange d'une publicité plus ou moins discrète, qui passe par le fait de le nommer au cours du film.

<sup>435</sup> Gilberto Seguí, *op. cit.*, p. 29.



moins de réputation, comme le rappelle Jean-Claude Seguin :

***Cette ville-référence vient offrir au spectateur un possible ancrage géographique au récit qu'il découvre. Possible ancrage puisque le destinataire peut lui-même être un familier des lieux qu'il voit représentés. Dans le cas présent, une subtile connivence se glisse entre l'auteur et son spectateur. Qui donc n'a jamais ressenti cette délicieuse impression qui gagne celui dont les yeux, parcourant un récit d'images, viennent buter sur celles d'une ville qu'il reconnaît. Le spectateur éprouvera alors un étrange et agréable sentiment de complicité qui se glissera furtivement pour lui faire croire que l'on parle pour lui, et pourquoi pas, de lui***<sup>436</sup> .

Le fait de préciser les lieux permet de mettre en place une « **connivence** » entre le spectateur d'une part, et le film et ses personnages d'autre part. Mais cette forme de participation du spectateur au film ne s'établit pas seulement dans ceux qui font référence à un espace réel, que le spectateur peut facilement identifier. En effet, certains présentent également un espace fictif, qui ne s'adresse plus à la connaissance du spectateur mais à son imagination :

***La ville n'est pourtant pas toujours celle qu'il peut reconnaître, alors point de connivence. Que dire ainsi des récits qui nous entraînent aux fins fonds de l'Afrique noire ou de l'Extrême Orient, possibles déclencheurs de nos besoins d'exotisme et de nos fantaisies de voyage***<sup>437</sup> ?

La référence à l'Afrique ou à l'Orient peut sans trop de peine être transposée au climat tropical des Caraïbes mis en œuvre dans les films. Ils invitent le spectateur à un voyage sur des terres qui peuvent être inconnues, mais dont la caractérisation cohérente permet de les identifier dans la relation dynamique qu'elles entretiennent les unes par rapport aux autres, mais aussi avec les personnages.

Ainsi, qu'il pose des références à un espace réel, ou qu'il choisisse au contraire de plonger le spectateur dans un monde inventé, le film engage une certaine forme de participation de la part de ce dernier, qui joue un rôle actif dans la perception et l'interprétation des données spatiales proposées. En ce qui concerne l'espace référentiel, André Gardies pense qu'il crée des « **horizons d'attente**<sup>438</sup> » chez le spectateur, qui doit faire jouer simultanément « **une activité perceptive, une activité cognitive**<sup>439</sup> » face aux images qu'il voit se dérouler devant lui. La dimension référentielle de l'espace cinématographique est donc la partie émergée de l'iceberg. La construction d'un authentique espace structuré, avec ses propres lois et son mode de fonctionnement, implique de la part du spectateur un autre type d'engagement interprétatif, dépassant de loin l'identification de lieux connus :

***Parce qu'il répond à des lois qui ne sont pas celles du monde quotidien mais plutôt celles d'un monde de référence, parce que le dispositif scénographique le***

<sup>436</sup> Jean-Claude Seguin, *op. cit.*, p. 220.

<sup>437</sup> *Ibid.*

<sup>438</sup> André Gardies, *op. cit.*, 1993, p. 76.

<sup>439</sup> *Ibid.*, p. 102.

***situe par rapport à moi, l'espace diégétique au cinéma, tout à la fois, impose l'évidence de sa présence et demande à être agencé, ordonné, structuré, en un mot construit par le spectateur à partir des 'instructions' et des 'données' que le film lui fournit***<sup>440</sup>.

Dans les films, si la dimension référentielle est présente, il ne faut pas pour autant négliger le fait qu'ils proposent en même temps un traitement largement fantasmé de cette réalité, où la notion d'exotisme joue un rôle fondamental. En ce sens, les réflexions sur l'espace rejoignent pleinement notre questionnement sur les relations entre Cuba et le Mexique dans le domaine cinématographique.

### III. Un univers fantasmé : Cuba exotique

---

#### III A. Un mode de représentation placé sous le signe de l'exotisme

L'espace se construit dans un rapport de référentialité par rapport aux éléments qu'il met en scène, mais il traduit en même temps une tendance à l'exotisme, en particulier dans la mise en scène de Cuba. Cela vaut pour les metteurs en scène mexicains qui tournent dans l'île. Mais avant d'aborder les manifestations concrètes de ces représentations exotiques dans les films, il convient de dessiner le cadre théorique à partir duquel nous travaillerons cette notion. Nous empruntons la plupart de nos réflexions à la critique littéraire, champ dans lequel les réflexions sur l'exotisme ont été le plus largement développées.

En premier lieu, on peut souligner la relation mise au jour entre l'exotisme et les notions de cliché ou de stéréotype, déjà présentes à plusieurs moments de notre réflexion sur le genre. L'analyse des films dans une perspective s'attachant à en mettre en évidence les éléments « **exotiques** » est au fondement de la relation entre Cuba et le Mexique sur le plan cinématographique, puisque, selon la définition générale de l'exotisme fournie par Jean-Marc Moura, celui-ci implique à la fois un voyage et un regard posé sur l'étranger :

***En son sens le plus général, l'exotisme littéraire se caractérise par l'apparition de l'étranger dans une œuvre [...]. L'inspiration exotique ne relève pas d'un simple changement de cadre substituant à un décor familier les séductions ou les effrois de régions mal connues. Elle suppose une certaine attitude mentale envers l'étranger, une sensibilité particulière, développée dans le contexte d'un voyage***

<sup>441</sup>.

Ce « **voyage** » peut être directement représenté à l'écran à travers le déplacement d'un personnage vers un lieu dont il ignorait tout au départ. Mais cette notion peut également être prise sous une acception plus métaphorique, et le voyage devient alors celui, réel ou mental, effectué par les metteurs en scène eux-mêmes lorsqu'ils prétendent s'intéresser à la culture cubaine. En ce sens, les modes de représentation de la réalité sont visés, puisque l'exotisme n'est pas un genre figé dans une poétique particulière, mais une façon

<sup>440</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>441</sup> Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, p. 3.

de représenter les choses et les êtres, comme le souligne Moura :

***Une étude formelle distinguera donc une pluralité de poétiques exotiques, inscrites dans un contexte esthétique propre. Elle s'appuiera sur une analyse des procédés textuels de l'exotisme : principalement le travail des clichés et des stéréotypes associés à l'étranger, et la description, figure obligée de toute œuvre prétendant évoquer le lointain***<sup>442</sup> .

Outre le recours abondant aux clichés, d'autres éléments interviennent, mis au jour dans le contexte littéraire, mais également présents et significatifs au cinéma. C'est le cas en particulier de l'« excès » et du « contraste », dont Lise Queffelec a indiqué le rapport avec l'exotisme :

***Quant aux règles de composition du paysage exotique, elles sont toujours les mêmes, quelle que soit la variété des pays et des références visés. Les deux principales en sont l'excès et le contraste [...]. Le contraste, constitutif de l'espace même de l'exotisme sur le plan externe (un monde en contraste avec le nôtre) [...]***<sup>443</sup> .

Poussant encore davantage ses réflexions dans ce sens, Lise Queffelec précise le rapport entretenu entre l'univers exotique et la morale. Elle appuie sa réflexion non pas sur l'exotisme en tant que cadre littéraire général, mais en tant qu'espace défini dans les œuvres. Sa réflexion vient étayer la façon dont nous avons abordé les problématiques spatiales :

***Le cadre exotique s'offre à notre regard comme sortie de l'identité, rupture des limites et intensificateur de la sensation [...]. Le lieu exotique se fait lieu de libre déploiement du fantasme – sous dénégation. Le désert, la sauvagerie sont disparition de toutes les barrières sociales, retour à l'affrontement originel d'homme à homme, et de l'homme contre la nature***<sup>444</sup> .

L'immersion de personnages dans une nature représentée sur le mode exotique a pour eux des conséquences importantes en termes de positionnement moral. Anne Ubersfeld abonde dans ce sens en montrant le lien établi dans le cadre de l'exotisme entre son mode d'expression sur le plan rhétorique et ses conséquences sur le plan social et moral : « ***En attendant, voyage ou pas – et le voyage n'est pas indispensable – l'exotisme, cette combinaison provisoire, oxymorique, sert à quelque chose : à tenir le monde à distance, à exorciser les lois – lois de la société, lois de la vie et de la mort***<sup>445</sup> . » La notion d'exotisme permet donc d'éclairer notre réflexion sur les représentations à l'œuvre dans les films sous un jour nouveau, tant sur le plan formel qu'en fonction de ce que cela engage des représentations elles-mêmes.

Enfin, il est un autre point sur lequel nous souhaitons revenir, concernant directement la question du genre. Nous avons montré la filiation existant entre le mélodrame et les

<sup>442</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>443</sup> Lise Queffelec, « La Construction de l'espace exotique dans le roman d'aventures au XIX<sup>e</sup> siècle », *L'Exotisme*, p. 355.

<sup>444</sup> *Ibid.*, p. 356.

<sup>445</sup> Anne Ubersfeld, « L'Anti-voyage de Gautier », *L'Exotisme*, p. 373.

genres « *paralittéraires* ». Or, l'exotisme est un élément supplémentaire permettant de les mettre en rapport. C'est ce que suggèrent les réflexions de Jean-Marc Moura, qui établit un parallèle entre l'émergence de l'industrie du divertissement et l'exotisme :

***Dans sa version stéréotypée, l'exotisme est un moyen pour l'industrie du divertissement de susciter l'évasion, de nourrir et prolonger le rêve, d'échapper au quotidien [...]. L'exotisme ne relève pas d'un genre paralittéraire spécifique qui l'exploiterait en priorité [...] mais la plupart des catégories de la paralittérature peuvent y recourir pour ajouter un attrait supplémentaire à leur narration convenue***<sup>446</sup> .

Cela rejoint les réflexions mentionnées antérieurement : l'exotisme n'est pas un « *genre* », mais il contribue à alimenter l'esthétique de certains, et en particulier des genres paralittéraires dont nos mélodrames sont les héritiers. Cette transposition des réflexions de Jean-Marc Moura du domaine littéraire au cinématographique a d'ailleurs été effectuée par l'auteur lui-même, puisqu'il précise : « ***C'est moins l'attrait des thèmes ou des paysages, l'étrangeté des mœurs décrites ou la beauté des belles étrangères qui importent que la technique de leur prise de vue, c'est-à-dire la capacité des studios à renouveler sensiblement leur présentation***<sup>447</sup> . »

Rick Altman a montré que les genres sont des cycles de production, issus de la stratégie commerciale des studios, qui exploitent une recette à succès et doivent l'abandonner ou tout au moins la renouveler quand elle présente des signes d'essoufflement en termes de succès public. Nos films émergent massivement au milieu des années 1940 pour disparaître à la fin des années 1950. Nous pouvons ainsi nous interroger sur la possible érosion du pouvoir de fascination exercé par la représentation de Cuba dans les films : la mise en place d'une esthétique particulière, fondée sur un mode de représentation précis, a su attirer un certain public pendant un temps, et il convient de se demander quels éléments y ont contribué.

### III B. Espace et paysages esthétisés

Qu'il s'agisse de la campagne ou de la ville, dans nos films, outre leur dimension référentielle, les paysages sont traités sur le mode esthétique. En ce qui concerne la représentation du monde rural, les films se caractérisent par l'absence remarquable de ce qui fait l'activité humaine dans cet espace, les travaux agricoles. Et c'est justement parce que l'espace doit être pensé en fonction des relations entretenues avec les personnages qui l'habitent ou le parcourent que d'autres éléments sont privilégiés au moment de mettre en scène la campagne. Tout d'abord, les paysages filmés se caractérisent par leur luxuriance, renvoyant à la notion d'« **excès** », et traduite à l'image par de multiples plans montrant une abondante végétation. La façon de filmer les paysages cubains est tout à fait conforme à la définition que proposait Moura de l'écriture exotique dans le cadre littéraire. En effet, les éléments retenus pour donner à voir les paysages cubains sont à la

---

<sup>446</sup> Jean-Marc Moura, *La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 52.

<sup>447</sup> *Ibid.*, p. 53.

fois peu nombreux et récurrents dans les films du corpus. Ainsi, ils proposent bien une vision stéréotypée des paysages, où le palmier devient le représentant emblématique de la campagne cubaine. Outre cet élément permettant dans les films de symboliser un ancrage tropical, la mer ou des plages fonctionnent de la même manière. Il s'agit à chaque fois de montrer à travers des images simples et répétitives que l'on est bien à Cuba.

D'autre part, en ce qui concerne plus directement la façon dont ces éléments sont mis en scène, la « **description** » dont Moura faisait un enjeu essentiel de la littérature exotique est également présente dans les films, en particulier à travers le travelling et le panoramique. En effet, ces deux recours formels du cinéma permettent d'offrir au regard du spectateur un paysage progressivement dévoilé. Dans les films, ces deux procédés sont largement utilisés pour représenter à l'écran les éléments « **tropicaux** » mis au jour. Ainsi, les paysages tropicaux sont mis en scène dans cette double perspective : à la fois à travers des traits significatifs, et sur le mode descriptif.

Dans *María la O*, ce mode de représentation est présent dès le générique, puis dans la première partie du film, pour bien situer le personnage principal dans son cadre de référence : dans une séquence où María rejoint son village, sa progression dans l'espace rural est mise en images à travers plusieurs panoramiques successifs, traduisant l'insertion du personnage dans cet espace, contrairement à Fernando qui y fait ensuite irruption. Dans *Pasiones tormentosas*, le paysage est traité de la même façon : il est le plus souvent décrit à travers des panoramiques (sur les palmiers et la mer, ou encore les champs de canne à sucre), ou une juxtaposition de plans fixes, qui contribuent également à décrire l'environnement dans lequel évoluent les personnages. Le lien entre les deux est établi dans ce cas par un travelling partant d'un palmier pour finir sur Fabiola chantant sous la « **palma del matrimonio** » qui occupe une position stratégique dans l'économie spatiale et dramatique de l'intrigue. La représentation de l'espace cubain s'effectue sous le régime de l'exotisme, tant par le choix et la sélection des objets que dans la façon de les décrire.

Dans ce contexte, la pratique cinématographique de Juan Orol occupe une place de choix, et son attirance pour les représentations exotiques a été mise au jour par Eduardo de la Vega, qui écrit, à propos de *Siboney* :

**[...] se trataba de un curiosísimo melodrama de tropicalismo y misterio con triángulo amoroso de por medio [...]. Esta película acabó por definir las atmósferas y los temas favoritos de Orol. En delante, el cine oroliano oscilaría entre un tropicalismo muy particular y el gangsterismo fílmico derivado de Los Misterios del hampa<sup>448</sup>.**

Ce « **tropicalisme particulier** » trouve son expression dans les images que le metteur en scène se complait à produire dès qu'il tourne à Cuba, et où l'on trouve les palmiers, la mer et les plages, sans oublier les forêts à demi sauvages. Le paysage peut être ravalé au rang de simple décor, qui permet de filmer en toute liberté ses actrices favorites du moment, mais il permet aussi d'une manière plus générale de caractériser ce qu'est, selon Juan Orol, l'atmosphère tropicale. Cela apparaît très clairement dans *Thaimí, la hija*

<sup>448</sup> Eduardo de la Vega, *Juan Orol*, p. 42.

*del pescador*. Dans la première partie du film, Thaimí est complaisamment montrée dans son environnement naturel, celui d'un petit village de pêcheurs. La proximité du bord de mer donne à Orol l'occasion de filmer l'actrice Mary Esquivel en train de chanter dans des tenues pour le moins légères, et les palmiers lui permettent de régler ses cadrages pour donner à de telles scènes une configuration harmonieuse. Le paysage est ici fondamentalement ornemental, mais il sert aussi à suggérer d'autres choses : alors que Thaimí est en train de circuler dans une barque – et de chanter, bien entendu – elle tient dans ses mains un gros cordage de son embarcation qu'elle fait glisser le long de sa généreuse anatomie. La référence sexuelle est évidente, et même lorsque l'espace est mis en scène pour donner une vision bucolique d'un monde rural idéalisé, sa caractérisation érotique n'est jamais bien loin. On pourrait presque voir dans de telles séquences une certaine forme d'ingénuité du réalisateur, qui cherche avant tout à mettre en avant et à communiquer ce qu'Eduardo de la Vega nomme à juste titre ses « **afanes de exotismo primario**<sup>449</sup> ».

Si le cas de Juan Orol, par son caractère extrême, est emblématique d'un certain mode de représentation fortement esthétisé du monde rural, celui-ci n'est pas le propre de ce seul cinéaste, puisqu'on le retrouve dans d'autres films, y compris ceux qui ne proposent pas de séquence clairement positionnée par rapport à cet univers. Dans des œuvres qui se passent fondamentalement dans l'espace urbain, la campagne fait des apparitions remarquées, toujours dans un double traitement : d'une part, elle est l'occasion de montrer de « **belles images** » champêtres, et d'autre part elle sert à construire la caractérisation des personnages. Les exemples ne manquent pas, pour illustrer cette idée. Dans *No me olvides nunca*, les deux protagonistes se retrouvent sur une plage, qui leur permet de se déclarer leur flamme, comme dans *Ambiciosa*. Dans ce même film qui, tout comme le précédent, se déroule dans les milieux artificiels s'il en est du cinéma, Estela part en pique-nique à la campagne avec le projectionniste Óscar. Cette scène est l'occasion de montrer la simplicité de ce personnage masculin, qui contraste avec la personnalité de la jeune femme, froide et calculatrice. Cette campagne amène est le théâtre de la chanson qu'Óscar adresse à Estela, dans les plus pures règles du romantisme.

Mais le monde rural n'est pas le seul à bénéficier de ce traitement esthétique. Dans les films mettant en scène les milieux urbains, le même phénomène se produit : la ville est présentée comme fascinante, ce qui est favorisé par le fait qu'elle est mise en scène principalement de nuit. Cela permet dans de nombreux films de porter à l'écran ses enseignes lumineuses et autres panneaux clignotants, qui en font un décor presque féérique. La ville est alors comme une révélation pour les personnages – et le spectateur – qui la contemplent.

Une séquence éclairante à cet égard peut être trouvée dans *El Ciclón del Caribe*, au moment où María Elena, qui a été arraché à son village natal, arrive à Mexico. Conformément à ce que nous avons montré précédemment, le trajet entre ces deux points n'est pas montré, pour mieux souligner sur le plan visuel le contraste entre les deux. L'arrivée de la jeune femme dans la capitale est indiquée par des images des

---

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 48.

lumières de la ville. Ensuite, alors qu'elle a échappé de justesse à la maison close, elle erre seule dans la ville de nuit, et traverse des endroits rendus étranges parce qu'ils sont appréhendés du point de vue de ce personnage qui n'en maîtrise pas le fonctionnement. Sa petite valise à la main, elle déambule au milieu de *marichis*, croise des touristes, arrive sur le lieu d'une fête foraine au lever du jour, et finit par déjeuner en compagnie d'une prostituée qui la prend sous son aile dans un marché de rue.

De manière différente, la ville et la campagne sont traitées comme des espaces fascinants, tant pour les personnages que pour le spectateur. Ce traitement particulier de la représentation de l'espace à l'écran souligne qu'il est moins mis en scène pour lui-même que pour ce à quoi il renvoie.

### III C. L'imaginaire des tropiques

Même s'ils s'incarnent dans des paysages concrets, les « **tropiques** » sont davantage une atmosphère qu'un simple paysage. C'est du moins ce que nous pouvons penser, au terme de la réflexion sur la construction de l'espace dans les films : il s'articule avant tout en fonction des personnages qui l'investissent, mais aussi de ce que les personnages eux-mêmes y investissent en termes d'imaginaire.

Cette idée peut être illustrée par l'exemple de *Sandra, la mujer de fuego*. Dans ce film, le rôle joué par l'atmosphère « **tropicale** » de la forêt et de la nature est déterminant. Au départ, Sandra est une jeune danseuse de cabaret très bien intégrée dans son milieu. C'est lors de son voyage sur les terres de son mari qu'elle découvre sa vraie nature de femme passionnée. À de multiples reprises, et en particulier au cours des scènes où elle dialogue avec Jorge, l'influence de la nature exubérante sur son propre comportement est affirmée avec force. Dans le vocabulaire employé, les personnages établissent une claire opposition entre le monde policé du devoir – celui de Jorge envers son patron, celui de Sandra envers son mari – et le monde sauvage où les instincts – érotiques en particulier – peuvent s'exprimer librement, en dehors de toute contrainte. L'influence de la nature consiste à écarter les hommes et les femmes du droit chemin prescrit par la morale, pour suivre celui que leur dictent leurs passions. L'exotisme remplit bien ici la fonction libératrice mise au jour par Anne Ubersfeld.

Dans *Thaimí, la hija del pescador*, la relation entre les villageois et la nature s'exerce sur le mode de la communion et de l'innocence, loin des débordements du film précédemment évoqué. Toutefois, alors que Julio tient tête à son frère en lui affirmant qu'il souhaite y rester, celui-ci ne manque pas d'évoquer la mauvaise influence de cet environnement naturel, qui brouille son jugement. C'est pourquoi il l'invite à poursuivre leur discussion dans le village voisin, qui représente la forme la plus proche de vie policée, et doit donc permettre à Julio d'échapper à cette emprise du milieu, qui semble opérer comme un sortilège.

Mais il ne faudrait pas réduire cette atmosphère tropicale au monde de la campagne. Il peut en effet tout aussi bien être transporté à la ville, en particulier à travers le personnage de la *rumbera*, qui, selon Silvia Oroz, incarne une certaine forme d'exotisme :

***La rumbera 'importa' los ritmos musicales y trae consigo un pasado de cabaret de 'otras tierras' que la convierten en un objeto erótico definido. En la época,***

***'tropical' y 'cabaret' tenían una connotación de placer sexual muy marcada y a ello hay que sumarle que el origen cubano de la mayoría de las rumberas acentuaba esa carga, dada la innumerable cantidad de cabarets y prostíbulos que había en Cuba en la época***<sup>450</sup>.

Cela souligne que la représentation de l'atmosphère « **tropicale** » à l'écran ne saurait se limiter à ses paysages luxuriants. En effet, cette notion peut facilement être étendue à l'ensemble de l'espace représenté, mais aussi à certains des personnages particuliers qui s'y trouvent de façon privilégiée. Le lien établi par Silvia Oroz entre les danseuses de rumba et leur origine cubaine apparaît en ce sens pertinent, car le fait de tourner les films à Cuba implique une représentation particulière de l'espace et des personnages qui y évoluent. En ce sens, la contribution des danseuses de rumba qui ont joué dans les films est fondamentale. En ce qui concerne la musique et la danse bien entendu, mais aussi dans les décors et les costumes dans lesquels elles effectuent leurs numéros.

La tendance la plus « **exotique** » peut être trouvée dans *Aventurera*, où Ninón Sevilla interprète deux chorégraphies dans un décor oriental et un décor tropical. Dans la première, elle danse drapée dans des voiles, et dans la seconde, elle apparaît dans un costume décoré de fruits tropicaux, ce qui n'est pas sans rappeler au passage une autre artiste « **exotique** », Joséphine Baker. Ainsi, dans les numéros qu'elles interprètent, les *rumberas* mettent en avant, à travers une scénographie et des costumes aussi impressionnants que révélateurs, cette référence aux « **tropiques** ».

Sans doute, l'image de Cuba à l'époque a dû jouer un rôle dans la mise en place de certains stéréotypes dans la représentation du pays. Toutefois, nous ne souhaitons pas donner une importance exagérée à de telles considérations, très difficiles à prouver dans l'état des données dont nous disposons. Ce que l'on peut dire, c'est que le mode de représentation de ces personnages en fait les emblèmes de l'atmosphère tropicale que l'espace dans les films met en avant. Par ailleurs, la référence à des données géographiques concrètes tend à s'atténuer, au profit de la mise en relation de ces personnages avec une forme exacerbée d'érotisme, ce qui peut facilement se vérifier dans les films : le cas de Sandra permet de faire le lien entre un espace particulier et ses conséquences sur les personnages qui y sont confrontés.

Finalement, les films construisent un authentique système spatial. Ils donnent à voir, en situant leurs personnages au cœur d'un espace fortement identifié, la façon dont ils conçoivent le monde et se considèrent eux-mêmes. On peut en ce sens opposer deux grandes tendances, qui ont leur traduction dans la représentation de l'espace. D'une part, il existe une forme de vie sociale qui agit sur les personnages de façon répressive, en leur dictant des normes comportementales à suivre : si certaines femmes évoluent dans les milieux du cabaret et parviennent à y trouver un certain épanouissement, cela signifie qu'elles sont d'une certaine manière déviantes par rapport aux normes en vigueur. À l'inverse, celles qui vivent dans un milieu rural simple dont elles partagent les valeurs peuvent être considérées comme plus conformes aux prescriptions sociales et morales.

L'espace dans les mélodrames permet de montrer la distance que les personnages sont amenés à parcourir au cours de leurs trajets, entre des lieux géographiques

---

<sup>450</sup> Silvia Oroz, *op. cit.*, p. 72-73.



éloignés, qui sont en même temps des mondes fort différents sur le plan social et moral. Ainsi, en interprétant ces déplacements, on peut finalement penser que dans ces trajets, l'« *espace-liaison* » se retrouve subsumé dans le point d'arrivée, par le contraste que celui-ci établit par rapport au point de départ. Il existe dans ces mélodrames un intervalle, à la fois spatial et temporel, qui permet aux personnages de s'affranchir pour un temps du poids des conventions, de laisser libre cours à leurs instincts, à leur érotisme, et de dévoiler aux autres et à eux-mêmes leur nature profonde, avant que la norme ne finisse par les rattraper pour les réintégrer ou les faire disparaître. C'est précisément sur cet intervalle de liberté que porte à l'écran le mélodrame que nous allons nous pencher dans notre prochain chapitre.

## Chapitre 5. Stratégies et doubles discours du mélodrame

Après avoir proposé plusieurs angles d'analyse des films du corpus, afin de mesurer, d'une part, la mise en évidence du contenu des images qu'ils proposent, et, d'autre part, si ces observations permettent d'observer un infléchissement des modèles génériques mexicains par la présence dans les films d'éléments faisant références directement ou indirectement à Cuba, il est utile de s'arrêter sur les discours du mélodrame. Ceux-ci ont déjà été abordés au cours de précédents chapitres, mais il semble nécessaire de les reprendre de façon synthétique, car ils constituent un ensemble plus ambivalent que la critique ne le suppose habituellement.

Qu'il s'agisse de la critique littéraire ou de la critique de cinéma, les textes cités laissent apparaître qu'elles sont toutes deux promptes à considérer le mélodrame comme un genre manichéen, où les personnages sont tout d'un bloc et incarnent des oppositions absolues et irréductibles entre les catégories du « *bien* » et du « *mal* ». Sur ce point, l'étude des personnages féminins des films fait apparaître qu'une telle caractérisation est très exagérée, et que les personnages sont la plupart du temps soumis à des évolutions, considérables dans bien des cas. La mise au point sur la notion d'« *archétype* », trop souvent et trop rapidement confondue avec celle de « *stéréotype* » pour décrire la mise en place et le fonctionnement des mécanismes génériques, souligne le caractère erroné d'une telle perspective.

La prise en compte des images proposées par les films pousse à penser que le terme d'ambivalence semble mieux adapté que celui de manichéisme, trop simple pour rendre compte de l'ensemble des procédés à l'œuvre dans le mélodrame. Cela peut être observé à la fois dans les études thématiques proposées, mais aussi sur le plan structurel. En effet, le genre est largement considéré comme moralisateur, point de vue dont nous avons eu l'occasion de montrer dans quelle mesure il est fondé, en particulier à travers les trajectoires de personnages féminins dans les films. L'ensemble du discours mélodramatique, et plus encore l'articulation entre les discours et les images dans les films, oscillent entre l'édification morale et des zones de flottement, où l'érotisme et la

liberté de ton prennent le dessus. Ainsi, tout comme ses représentation sociales et ses personnages, le mélodrame apparaît fondamentalement ambivalent, tiraillé entre la nécessité de séduire son public et la volonté de le rappeler à l'ordre. Nous allons nous attacher à décrire ces mécanismes impliquant une tension entre la surface et le fond dans le présent chapitre.

## I. Séduction du mélodrame

---

### I A. Stratégies de l'intitulation

Dans la perception des films, les titres jouent un rôle non négligeable, ce en quoi ils peuvent être rapprochés des titres en littérature. Afin d'isoler les différents modes de structuration des titres, Gérard Genette a établi une distinction entre ce qu'il appelle les titres « **thématiques** », et les titre « **rhématiques** ». En ce qui concerne les premiers, il précise :

***L'adjectif thématique pour qualifier les titres portant sur le 'contenu' du texte n'est pas irréprochable, car il suppose un élargissement que l'on peut juger abusif de la notion de thème : [...] un lieu (tardif ou non), un objet (symbolique ou non), un leitmotiv, un personnage, même central, ne sont pas à proprement parler des thèmes, mais des éléments de l'univers diégétique des œuvres qu'ils servent à intituler***<sup>451</sup> .

À cette catégorie de titres, la plus courante, il oppose celle des titres « **rhématiques** », qui se fondent sur la désignation d'une œuvre en fonction du genre auquel elle est rattachée. Cette distinction serait opérante pour nous si cette deuxième catégorie s'actualisait dans les films du corpus, ce qui n'est pas le cas. En effet, parmi les titres de films dont nous disposons, aucun ne fait référence au « **mélodrame** », ou à toute autre désignation générique. Ainsi, la logique de l'intitulation des films doit être recherchée ailleurs. Il semble que Genette lui-même ait perçu les limites de la catégorisation proposée, puisqu'il conclut que ces deux sortes de titres remplissent la même fonction, qu'il qualifie de « **descriptive** ».

Le mode de fonctionnement du titre doit être pensé dans la relation dynamique qu'il entretient avec le public potentiel de l'œuvre. Genette pointe cette question, mais pour finalement ne pas la résoudre : « **À la fois trop évidente et trop insaisissable, la fonction de séduction, incitatrice à l'achat et/ou à la lecture, ne m'inspire guère de commentaires**<sup>452</sup> . » Or, dans notre perspective, c'est bien là le point sans lequel on ne saurait réfléchir adéquatement sur le fonctionnement des titres des films. En effet, dans le cas de productions culturelles visant à séduire un public aussi nombreux que possible, nous ne saurions faire l'économie d'une analyse des titres en ce sens : s'ils sont bien l'un des « **seuils** » ouvrant l'accès à l'œuvre, il convient de voir comment ils opèrent, ce à quoi nous allons à présent nous attacher.

<sup>451</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 78.

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 87.

Tableau 11 : Rapport des titres aux films

Nature des titres		Titres des films du corpus
Titres dénotatifs (onomastiques)	Désignation officielle	<i>Thaimí, la hija del pescador Siboney María la O Sandra, la mujer de fuego</i>
	Désignation éponymique <sup>453</sup>	<i>Piel canela Mulata El Ciclón del Caribe</i>
	Désignation caractérisante	<i>Víctimas del pecado Aventurera Coqueta Ambiciosa Viajera Hipócrita La Mujer marcada El Amor de mi bohío</i>
Titres connotatifs	Allusion au contenu du film	<i>Sensualidad El Derecho de nacer</i>
	Titre-métaphore du film	<i>La Rosa blanca No me olvides nunca</i>

Ces titres sont tous thématiques, mais ne portent pas sur les mêmes éléments<sup>454</sup>. Ils tournent majoritairement autour de personnages des films, et en particulier de personnages féminins. Ceux-ci représentent la totalité des deux premières sous-catégories, et la majeure partie de la troisième. Cette situation ne saurait nous étonner, car l'importance accordée aux personnages féminins est grande dans l'économie narrative et l'esthétique propre des films. Le fait que les titres des films renvoient explicitement à des référents féminins est en parfaite cohérence avec le contenu des films, et fait partie d'une stratégie de séduction : affirmer dès le titre la présence d'un personnage féminin, c'est donner un signe au spectateur quant au contenu du film.

Les titres « **connotatifs** » pointent vers l'univers de la féminité, à travers la « **sensualité** », ou les problèmes liés à la maternité et à la naissance. Le mélodrame dans les films du corpus se pose comme un genre essentiellement féminin dans les représentations engagées. C'est en tout cas ce que confirme l'omniprésence des références aux personnages féminins dès les titres des films.

Les prénoms féminins apparaissant dans les titres n'ont pas tous la même valeur, et sont divisés en deux catégories : celle des noms simples, et celle des noms accompagnés de précisions sur le personnage. Dans le premier cas, il s'agit de références à des personnages de l'histoire cubaine, et le titre établit d'entrée de jeu un lien avec Cuba, du

<sup>453</sup> Le terme est employé dans le sens étymologique que lui donne Gérard Genette : « L'éponymie d'une personne, c'est le fait qu'elle porte un surnom : *l'éponymie du nom*, c'est sa valeur de surnom, c'est l'accord de sa désignation et de sa signification, c'est sa motivation indirecte. », *Mimologiques*, Paris, Seuil, 1976, p. 25. Le surnom – ou « éponyme » – est doté d'une caractérisation lexicale l'accordant avec la personne qu'il désigne, contrairement au nom – ou « caractérisation officielle » – pour lequel ce lien est parfois plus flou. L'étude de la nomination dans les films permettra de mesurer si cette différence vaut dans leur cas.

<sup>454</sup> Les grandes catégories de titres renvoient à l'article de Jean-Claude Seguin intitulé « Les DVD de *Tout sur ma mère* », *Discours audiovisuels et mutations culturelles*, dirigé par Jean-Pierre Bertin-Maghit, Martine Joly, François Jost et Raphaëlle Moine, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 65-66. Il y pointe également les limites des distinctions genetiennes, et tente de les résoudre. Évacuant ainsi la catégorie « rhématique », trop peu représentée, il opte pour une distinction entre « caractères dénotatifs et/ou connotatifs des films ». Les « titres onomastiques » sont inclus dans le premier ensemble, dont ils deviennent les seuls représentants pour les films de notre corpus. Cela indique la relative simplicité des stratégies présidant à leur intitulation.

moins pour un public averti. Dans le deuxième cas, un prénom a une consonance plutôt exotique, tandis que le deuxième est plus courant. Les indications fournies sur les deux personnages permettent de les opposer clairement : Thaimí est désignée avant tout dans sa relation filiale, et dans son appartenance communautaire et spatiale. Fille de pêcheur, on peut supposer qu'elle n'a rien au départ de particulièrement sulfureux, contrairement à Sandra, désignée par son sexe, sa nature chaude et passionnée comme le souligne l'allusion au « feu ». Une telle présentation implique que les attentes créées par ces deux titres ne sont pas exactement les mêmes : si Thaimí n'a au départ rien de remarquable, on peut supposer que le film va mettre en scène l'évolution de ce personnage. Au contraire, le titre du deuxième film invite le spectateur à assister directement au spectacle d'une femme dont la désignation est de ce point de vue fort prometteuse. Les titres sont pourvus d'une certaine propension à la dramatisation puisqu'ils permettent, dans leur formulation même, de la suggérer.

La deuxième et la troisième sous-catégorie de titres identifiées sont relativement proches de la première, mais aussi entre elles. Elles se différencient toutefois par des nuances dans le rapport qu'entretient le titre avec la désignation des personnages. Dans le premier cas, il s'agit de surnoms donnés au personnage dans le film lui-même : pour les deux premiers, l'entourage désigne ainsi les jeunes femmes, et pour le troisième, il s'agit d'un nom de scène. L'importance de ces désignations apparaît d'autant plus essentielle que le surnom de « *ciclón del Caribe* » donné dans le film au personnage interprété par María Antonieta Pons finit par être appliqué à la *rumbera* elle-même, dans la presse de l'époque et les reportages qui lui sont consacrés, mais aussi dans des ouvrages plus récents, notamment celui de Fernando Muñoz Castillo où l'expression est utilisée à deux reprises comme sous-titre dans les trois pages qui lui sont consacrées<sup>455</sup>. De leur côté, *Mulata* et *Piel canela* se voient associées dès le titre du film à une certaine communauté ethnique, à laquelle elles sont rattachées par l'allusion à la couleur de leur peau. Il s'agit d'un élément dessinant d'emblée l'inspiration exotique ou « *tropicale* » du film, censé exercer une certaine fascination sur le public.

Dans la troisième sous-catégorie de titres, les surnoms ne sont plus donnés de façon aussi directe aux personnages, mais ils se rapportent davantage à la façon dont ils sont caractérisés dans les films. Dans ce cas, le champ sémantique du péché, de la faute, voire de la perversion est omniprésent. À ce premier élément de séduction, il convient d'associer un deuxième phénomène que l'on observe dans plusieurs titres. Dans *Aventurera* et *Hipócrita* par exemple, outre l'allusion plus ou moins scabreuse au personnage féminin, il faut souligner que les titres sont en même temps des titres de chansons entonnées dans les films, selon la triple logique de la musique dans les œuvres, à la fois esthétique, dramatique et commerciale. La popularité des chansons étant un élément parfois déterminant dans la promotion des films, il convenait d'en souligner les occurrences dans notre corpus.

La présence d'un article défini accompagnant la caractérisation des personnages en

---

<sup>455</sup> Fernando Muñoz Castillo, *op. cit.*, p. 22-24. Le titre même de l'ouvrage fait référence à un autre film de la même artiste, intitulé *La Reina del trópico* (Raúl de Anda, 1945). Cela montre l'importance des surnoms des personnages dans les titres des films, qui parviennent à sortir de leur contexte d'énonciation propre pour se diffuser dans la biographie des interprètes.

souligne la particularité, et donc l'intérêt potentiel. Au contraire, dans les cas forts nombreux du troisième groupe où le titre n'est constitué que d'un adjectif, la dimension universelle ou exemplaire du personnage ainsi désigné est revendiquée, ainsi que sa représentation sur le mode de l'archétype : le personnage cesse d'être individualisé pour atteindre le statut de représentant d'une catégorie morale.

Deux groupes de titres diffèrent radicalement des premiers. Ils ne concernent plus directement des personnages, mais des contenus plus généraux des films. Le fait qu'ils soient les plus rares en termes quantitatifs est révélateur. Cela montre en effet que la stratégie des titres des films se fonde davantage sur des promesses liées à un personnage – féminin en particulier – que sur des contenus, qu'ils soient thématiques ou dramatiques. S'ils sont très différents, on peut dire que leur point commun tient au rapport sémantique qu'ils entretiennent avec des notions liées au romantisme, ou à l'érotisme. Si *Sensualidad* affiche d'emblée un programme érotique chargé susceptible d'attirer le public, des titres comme *El Derecho de nacer* ou *La Rosa blanca* fonctionnent sur le mode référentiel, puisqu'ils font tous deux allusion à des œuvres qui les ont précédés. Il s'agit dans le premier cas d'un feuilleton radiophonique cubain à succès, et dans le deuxième d'un vers de José Martí, sans doute moins connu, mais qui porte les marques d'un certain sentimentalisme, la rose étant traditionnellement la fleur de l'amour, et le blanc la couleur de la pureté et de la virginité. Dans ce cas toutefois, le lien entre le titre et le contenu du film est moins évident que dans les autres, et c'est pourquoi nous l'avons qualifié de plus « **métaphorique** ». Enfin, *No me olvides nunca* pose d'emblée une situation dialogique, et joue sur la proximité avec le spectateur potentiel, à travers cette adresse d'un « **yo** » non identifié à un « **tú** », qui peut être le spectateur lui-même. Ce titre fonctionne ainsi à la fois comme une invitation et une promesse.

La stratégie fondamentale dans le mode d'intitulation des films repose sur la séduction que les titres doivent exercer sur le spectateur, incarnée dans divers motifs. Mais ils s'incarnent également dans les affiches des films, riches d'enseignements.

### I B. Dispositif des affiches

Dans le dispositif cinématographique, les affiches des films jouent un rôle fondamental. Elles sont le premier contact que le spectateur a avec le film, et sans doute un élément déterminant pour le convaincre de franchir les portes de la salle obscure. Dans le cas des films qui nous intéressent, ces affiches sont dotées d'une importance stratégique d'autant plus grande que la majorité des spectateurs qui fréquentent le cinéma de genres est analphabète. C'est du moins ce que l'on peut inférer de la nature des salles dans lesquelles ces films étaient projetés<sup>456</sup>. Ainsi, l'image que contient l'affiche devient un élément essentiel pour attirer le spectateur vers le film, en plus des informations délivrées par le texte que contiennent ces affiches. C'est sur cette double dimension de l'affiche – à la fois iconique et textuelle – que nous allons nous pencher.

Le mode de composition d'une affiche peut être très varié : selon le degré de proximité que l'affiche entretient avec le contenu du film, mais aussi selon les éléments qu'elle choisit de mettre en avant. Elle peut en effet insister sur les acteurs vedettes d'un

<sup>456</sup> Voir à ce sujet 3. 1.

film et se situer dans une situation de référentialité directe par rapport au film qu'elle annonce, ou au contraire rester plus mystérieuse et évasive. Si l'on parvient à mettre au jour, pour les films du corpus, un fonctionnement cohérent et homogène des affiches par rapport aux films, cela signifie que les affiches sont un élément dynamique dans l'élaboration du mode de figuration du genre. Une telle homogénéité est garante de l'existence de traits communs à tous les films, dès leur « **seuil** », pour reprendre l'expression de Gérard Genette fort utile ici. Dans le contexte des films, l'affiche fait donc partie du « **péritexte éditorial** », c'est-à-dire

**[...] toute cette zone du péritexte qui se trouve sous la responsabilité directe et principale (mais non exclusive) de l'éditeur, ou peut-être, plus abstraitement mais plus exactement, de l'édition, c'est-à-dire du fait qu'un livre est édité, et éventuellement réédité, et proposé au public sous une ou plusieurs présentations plus ou moins diverses**<sup>457</sup>.

Ces remarques, formulées dans le champ de la critique littéraire, peuvent être adaptées au cinéma, tout en conservant leur pertinence. En l'absence de réflexion d'ensemble sur le mode de fonctionnement des affiches au cinéma, on peut provisoirement considérer que l'affiche met en œuvre des stratégies relativement proches de celles de la couverture en littérature, en particulier à cause de la dimension commerciale – « **éditoriale** », dans les termes de Genette – qu'elles ont en partage, et qui prend sans doute d'autant plus d'importance dans le cas du cinéma que les enjeux financiers y sont considérables. Genette insiste d'ailleurs largement sur la dimension « **éditoriale** » de cet élément du péritexte, c'est-à-dire qu'il met en lumière non pas l'aspect lié à la création et à l'esthétique de l'œuvre, mais ce qui touche à sa vocation commerciale. La composition de la couverture, tout comme celle de l'affiche, propose une série de signes remplissant une fonction claire envers le public potentiel d'une œuvre. Dans les films, la vocation des affiches est fondamentalement commerciale, ce qui motive leur composition. Leur but est de séduire le public ; cette séduction se fonde sur plusieurs éléments mis au jour par Sara Vega et Alicia García dans le contexte cubain, où les modèles mexicains jouent un rôle déterminant :

**[...] la cartelística mexicana de la Época de Oro tenía su sello particular, reconocido perfectamente por el público cubano que se inclinaba por sus melodramas. Aquella propaganda, más cercana en términos de 'identidad' influyó a los diseñadores de la isla. Sus carteles comenzaron a diferenciarse un tanto de los códigos norteamericanos en la expresión de lo entendido como 'nacionalidad cubana'**<sup>458</sup>.

Les affiches proposent un mode de représentation autonome et original, qui fonde lui-même une esthétique particulière que nous pouvons rattacher à la notion de genre comme le font les auteurs en évoquant le « **mélodrame** » mexicain, et la séduction qu'il exerçait sur le public cubain. Ces remarques nous intéressent d'autant plus que toutes les affiches étudiées sont créées par des Mexicains, et nous pouvons donc nous interroger

---

<sup>457</sup> Gérard Genette, *Seuils.*, p. 20.

<sup>458</sup> Sara Vega et Alicia García, « *La Otra Imagen del cine cubano* », *La Otra Imagen del cine cubano, La Havane, Cinemateca de Cuba/ICAIC, 1997*, p. 7.

sur les informations qu'elles nous délivrent sur les films, mais aussi sur la vision de Cuba qu'elles véhiculent, lorsque le cas se présente.

L'analyse des affiches est donc fort intéressante, à plusieurs niveaux : par la poétique particulière qu'elles développent, mais aussi par les hypothèses qu'elles permettent de formuler sur les contenus génériques des films et leur mise en images, comme le signale Charles Ramírez Berg dans le cas mexicain :

***El entendimiento de la poética de los carteles de vela cómo fueron creados y proporciona las herramientas analíticas con las cuales desciframos sus múltiples mensajes. Como veremos, estos carteles presentan un tipo de información cinematográfica, sobre la narrativa de una película en particular, pero también acerca de la historia del cine mexicano, sus géneros, producción, promoción y star system***<sup>459</sup>.

Sur l'ensemble des films du corpus, nous disposons de treize affiches<sup>460</sup>, c'est-à-dire que les commentaires formulés s'appuient sur plus de la moitié des films. Ces analyses ne prétendent aucunement être exhaustives. D'ailleurs, la prise en compte d'un échantillon complet pourrait peut-être nous conduire à formuler des conclusions légèrement différentes. Toutefois, les éléments présents dans les affiches dont nous disposons permettent d'en dégager des lignes de force participant de leur cohérence générique.

Dans les règles de composition présidant à l'élaboration des affiches, quelques commentaires préliminaires s'imposent. Tout d'abord, elles sont toutes constituées d'une partie textuelle et d'une partie iconographique, la seconde occupant un espace plus important sur lequel vient se surimprimer la première. En ce qui concerne le texte mis en œuvre, il se réduit au strict minimum, et est révélateur des éléments sur lesquels se fonde la stratégie de séduction des films par rapport au public. L'image quant à elle peut se constituer d'une simple représentation par un dessin, figurant le plus souvent les personnages principaux du film ; ce dessin peut, dans certains cas, être accompagné d'une photographie dans un encart, mettant elle aussi le plus souvent en scène des personnages du film. Il peut s'agir soit d'un photogramme du film, soit d'une photographie de plateau, c'est-à-dire d'un cliché pris pendant le tournage mais qui n'apparaît pas dans le cours du film. L'articulation de ces deux sources d'images devra donc être prise en compte pour mener à bien l'analyse des affiches des films.

L'affiche est dotée de deux modes de fonctionnement distincts et complémentaires : d'une part, elle comporte un contenu thématique et narratif dans certains cas, lui permettant d'exposer les grandes lignes du contenu du film ; d'autre part, elle est également fortement esthétisée, en particulier dans sa façon de représenter les personnages féminins ou les décors dans lesquels ceux-ci se trouvent insérés. Sur le plan visuel, quelques éléments simples permettent au public éventuel de comprendre les conflits majeurs mis en scène dans le film. Ces indications sont parfois relayées par un texte dont la rhétorique promotionnelle, insistant sur la dimension spectaculaire du film,

<sup>459</sup> Charles Ramírez Berg, « *Carteles de la época de oro del cine mexicano* », *Carteles de la época de oro del cine mexicano, Guadalajara (Mex.), Universidad de Guadalajara, 1997, p. 24.*

<sup>460</sup> Celles-ci se trouvent reproduites en annexe, dans l'ordre alphabétique des titres des films.

sert à inciter le spectateur à aller le voir.

L'apparition et la fréquence de ces éléments ne sont pas les mêmes dans toutes les affiches, c'est pourquoi, avant de proposer des commentaires fondés sur leur observation dans le détail, nous souhaitons les regrouper, sous la forme d'un tableau synthétique, pour voir dans quels cas ils se présentent. Cela permet en outre d'observer quels sont ceux qui apparaissent le plus fréquemment, et contribuent ainsi à dessiner une esthétique particulière des affiches, tendant à faire des films du corpus une modulation générique autonome. Les catégories utilisées sont celles qui se sont imposées au fil des analyses thématiques et esthétiques élaborées dans notre deuxième partie, en particulier l'image de la femme, l'atmosphère tropicale, ou encore la musique et la danse.

**Tableau 12 : Contenu des affiches des films**



	Éléments descriptifs		Éléments thématiques		Éléments esthétiques	
	Texte	Photo	Contenu dramatique	Personnage féminin	Référence tropicale	Musique et danse
<i>María la O</i>	NON	NON		Visage	Décor	
<i>Mulata</i>	OUI	OUI	Amour	Tenue de cabaret	Personnages	
<i>Sandra, la mujer de fuego</i>	OUI	OUI	Amour Violence	Tenue de cabaret		Cabaret
<i>Piel canela</i>	NON	NON		Tenue de cabaret	Décor	
<i>Hipócrita</i>	NON	NON	Amour Mutilation	Visage + Tenue de cabaret		
<i>Coqueta</i>	OUI	OUI	Amour	Tenue de cabaret	Costume	Costume Piano
<i>Ambiciosa</i>	NON	OUI	Amour	Tenue de cabaret		Personnage
<i>El Ciclón del Caribe</i>	NON	OUI		Buste + Tenue de cabaret	Décor Costume	Costume Photo
<i>Sensualidad</i>	NON	OUI	Amour	Tenue de cabaret		Personnage
<i>Aventurera</i>	OUI	OUI	Violence Pègre	Tenue de cabaret		Décor
<i>Víctimas del Pecado</i>	OUI	OUI	Rivalité Maternité	Visage		Costume
<i>La Mesera del café del puerto</i>	NON	NON	Amour	Tenue de cabaret		Personnages
<i>El Derecho de nacer</i>	NON	NON	Maternité			

Ce tableau permet de formuler plusieurs remarques quant au contenu des affiches, et ce qu'elles donnent à voir des films. C'est ce à quoi nous allons à présent nous attacher.

### I C. Ce que les affiches donnent à voir des films

Deux éléments sont particulièrement mis en œuvre : l'image de la femme, et les références à la musique et à la danse. Dans la plupart des cas, ces images féminines sont le support de l'entreprise de séduction des affiches, comme c'était déjà le cas pour les titres : ces femmes s'offrent à la contemplation du spectateur bien avant qu'il ne pénètre dans la salle de cinéma, dans des tenues dévoilant largement leur anatomie. En ce sens, les affiches sont autant d'effets d'annonce sur le spectacle auquel on pourra

assister dans la salle obscure, d'autant que les personnages féminins se présentent majoritairement en « **Tenue de cabaret** », ce qui introduit à la fois l'esthétique et la thématique du film. La représentation des « **personnages féminins** » est à mi-chemin entre deux catégories, thématique et esthétique. Nous avons choisi de l'inclure dans la première, car dans la logique générique des films, la présence d'une danseuse de rumba dans l'affiche annonce une progression dramatique particulière, que la référence tropicale ou la musique et la danse ne suffiraient pas à suggérer.

L'élément musical, qui fait partie intégrante de la séduction exercée par les films, est également très présent. Il se traduit de deux façons principales sur l'affiche du film : soit en représentant le personnage féminin dans une tenue spécifique indiquant son statut de danseuse, comme c'est le cas par exemple dans *La Mesera del café del puerto*, où une jeune femme en justaucorps emplumé occupe la moitié de la surface de l'affiche ; soit en combinant une allusion à la danse avec l'illustration de la dimension musicale du film. C'est ce qui se passe pour *Coqueta*, où l'on voit, outre Ninón Sevilla dans son costume de scène, Agustín Lara derrière son piano. De même, dans l'affiche d'*Aventurera*, une portée avec des notes de musique s'enroule autour du personnage féminin dont la robe rouge et brillante, découvrant généreusement sa jambe, est sans ambiguïté quant à son activité professionnelle.

Le tableau élaboré permet de dégager les traits présents dans les différentes affiches qui permettent de les rapprocher. Elles engagent une certaine image de la femme, et insistent sur le contenu musical des œuvres : le spectateur qui se trouve face à de telles affiches sait, grâce à ces éléments, qu'il s'agit d'un film de cabaret. Par ailleurs, dans bien des cas, le texte contenu dans ces affiches se réduit au minimum. Quelques éléments sont particulièrement mis en valeur, notamment le titre, souvent présenté à travers des caractères spécifiques, et mis en relief à la fois par la couleur employée et son positionnement sur l'affiche. Le deuxième élément important dans le texte est la présence de comédiens de renom, dont on suppose qu'ils peuvent sans doute contribuer à attirer le public dans la salle. Le générique prestigieux d'un film comme *Mulata*, réunissant Ninón Sevilla et Pedro Armendáriz, met en valeur les noms des deux acteurs à la fois par le texte et par l'image, qui les montre tous les deux à la fois sur le dessin et sur la photo. Il peut s'agir là d'une stratégie promotionnelle invitant le spectateur à aller voir un film mettant en scène des comédiens prestigieux, mais cela peut aussi traduire des enjeux financiers non négligeables, et notamment la volonté des acteurs eux-mêmes d'être mis en valeur de cette façon<sup>461</sup>. À l'inverse, dans un film comme *El Derecho de nacer*, ne mettant pas en scène de danseuse de rumba mais un conflit familial et racial interprété par des acteurs de moindre renommée, si le titre est bien mis en valeur – il se détache en grosses capitales jaunes sur fond rouge – les noms des comédiens apparaissent de façon plus discrète, avec leurs prénoms en minuscules et leurs noms en capitales fines. Ainsi, le dispositif de l'affiche nous renseigne sur la « **cote** » que peuvent avoir les artistes intervenant dans le film.

Dans certains cas, le texte de l'affiche souligne l'importance de l'élément musical

---

<sup>461</sup> Il s'agit d'une pratique très courante dont on peut supposer qu'elle fonctionne également ici, même si nous ne disposons pas d'informations précises pour le confirmer.

dans le film. C'est le cas dans *Hipócrita* où, en plus de la mise en valeur du titre et des comédiens, un encart qui barre la partie supérieure gauche de l'affiche proclame « **Con el trío Los Panchos** », c'est-à-dire un groupe de joueurs de boléro mexicain prestigieux. Là encore, les éléments que l'affiche choisit de mettre en valeur montrent ce qui est censé être à l'origine du succès commercial du film.

Outre cette dimension informative, les affiches sont aussi des représentations de la dimension spectaculaire des films, elles en suggèrent souvent le contenu dramatique et narratif. Dans la plupart des cas, le dispositif des affiches est marqué par sa dramatisation, que ce soit sur le plan iconographique, ou dans la relation entre les images et le texte. Cela apparaît clairement dans les cas où une sorte de résumé de l'intrigue accompagne l'image proposée par l'affiche, notamment dans *Mulata*, *Sandra, la mujer de fuego*, *Coqueta*, *Aventurera*, *Víctimas del pecado* ou encore *La Mesera del café del puerto*, que nous avons rangé dans notre tableau dans la catégorie des films comportant un « **texte** ». Les visées commerciales et sensationnalistes de ces textes sont évidentes, nous les reproduisons pour faire apparaître ces stratégies.

Pour *Sandra, la mujer de fuego*, l'affiche n'hésite pas à proclamer : « **Una película audaz con el drama de amor más violento que se ha filmado** » ; dans *Coqueta*, le texte allie la mise en avant de la musique et de la danse en même temps que celle de l'intrigue amoureuse entre les deux personnages principaux représentés par l'image : « **Las más bellas canciones... Los bailes más excitantes !** » en-dessous du titre, et « **¿Quién dejó a quién? ¿María a Agustín o Agustín a María? ¿Cuál fue el motivo? ¿Los celos... otro hombre... otra mujer?...** », à côté d'une photographie du couple, où Ninón Sevilla regarde directement l'objectif d'un air résolu tandis que son amant l'embrasse ; en outre, l'affiche rapporte les propos du compositeur Agustín Lara : « **Ninón Sevilla posee el cuerpo más bello y sensual que jamás he visto y a ella dedico mi última canción 'Coqueta'** » ; la même référence à la musique et au contenu du film se trouve dans *Aventurera*, car le texte encadré comporte deux parties : tout d'abord, le premier couplet de la chanson « **Aventurera** », puis le commentaire suivant : « **Por qué los hombres casados abandonan esposa y hogar, en pos de las caricias y los besos de una aventurera...** » ; quant à *Víctimas del pecado*, le film propose « **el bajo mundo del vicio y del crimen presentado con honrada valentía !** ».

Les superlatifs ne manquent pas dans de telles présentations, ni les tournures interrogatives et exclamatives sans nul doute destinées à stimuler la curiosité du spectateur. Les affiches n'hésitent pas à en rajouter par rapport au film : dans le cas d'*Aventurera*, le texte suggère la mise en scène de l'adultère à travers l'allusion aux « **hombres casados** » quittant le foyer conjugal pour suivre une « **aventurera** ». Or, dans le film, une telle situation n'est pas représentée puisqu'Elena séduit un jeune homme célibataire, et non un homme marié comme elle le fera dans son film suivant *Sensualidad*. Le texte met ainsi volontairement en avant un élément scabreux pour attirer le public, même si cela n'a rien à voir avec le contenu réel du film. Nous attirons ici tout particulièrement l'attention sur l'exemplaire formulation en forme de dénégation du dernier exemple : si *Víctimas del pecado* propose de montrer une image des bas-fonds de la société, il le fait bien entendu en tout bien tout honneur... Un tel procédé rhétorique dévoile le mode de fonctionnement profond du mélodrame par rapport aux codes qu'il met

en scène : d'un côté il proclame son adhésion sans faille aux valeurs dominantes, et en même temps il met en images des personnages plongés dans des situations telles qu'ils sont amenés à vivre précisément le contraire. En ce sens, l'analyse des affiches rentre bien elle aussi stratégiquement au cœur du « **double discours** » du mélodrame.

Enfin, signalons le cas intéressant pour nous de *Mulata*, dont le commentaire fait de la situation géographique de l'intrigue à Cuba un argument promotionnel d'envergure. L'affiche précise en effet, juste avant de citer le nom du metteur en scène, c'est-à-dire à un endroit important du dispositif, que le film a été tourné dans les « **maravillosos escenarios naturales de Cuba** ». Cette affiche matérialise ainsi la vocation touristique et exotique des décors cubains, selon les stratégies commerciales des producteurs mexicains. Elle affirme explicitement ce que d'autres affiches suggèrent, en mettant en valeur une référence à l'atmosphère tropicale, en particulier dans la mise en œuvre de décors où les palmiers sont mis en valeur (*María la O*, *Piel canela...*) ou de costumes particuliers.

Outre ces éléments, les affiches permettent d'indiquer certaines thématiques à l'œuvre dans les films. Sur ce point, le tableau permet de constater que la plupart d'entre elles peuvent être reliées à la mise en place d'une histoire d'amour. Cela est suggéré la plupart du temps par l'image d'un couple, soit dans le dessin, soit sur la photographie, soit dans les deux. À cet égard, il est intéressant de prendre en compte l'affiche de *Coqueta*, car nous disposons de deux versions différentes, l'une avec photo et l'autre sans, ce qui montre que la plupart des affiches des films se déclinaient sous plusieurs versions. Dans le premier cas, le conflit amoureux est mis en place à travers différents éléments de l'affiche qui, en se répondant et en se complétant, configurent la situation des personnages : Lara et Sevilla sont dessinés, et les paroles prêtées au compositeur et citées dans un encart suggèrent la relation entre les deux personnages du film. Par ailleurs, la présence de la photographie introduit un autre personnage masculin, et le regard direct, presque provocateur, que l'actrice adresse à l'objectif, indique une possible rivalité entre les deux histoires.

Dans la version de l'affiche qui ne possède pas de photographie, la relation entre les personnages est suggérée par d'autres moyens, reposant sur le seul dessin. Ninón Sevilla occupe les deux tiers de l'espace de l'affiche, elle est debout sur le piano dans son costume de scène. Elle est représentée dans une gamme chromatique chaude sur un fond bleu, ce qui la met particulièrement en valeur. Au contraire, Agustín Lara est relégué à la partie inférieure de l'affiche, et il est représenté en gris sur un fond neutre. L'expression de ses yeux indique clairement sa cécité, et donc en quelque sorte son drame : l'impossibilité de contempler le spectacle du corps de la danseuse, que seul le petit garçon représenté en tout petit en bas de l'affiche peut lui faire partager en la lui décrivant.

Les affiches tendent à outrer certains éléments du film dans leur façon de les représenter, comme le cas des textes a déjà permis de le montrer. En ce qui concerne *Sensualidad* ou *Mulata*, la représentation du costume de Ninón Sevilla sur l'affiche en propose une version bien plus moulante et osée que celle que le film montre vraiment. Cela rejoint la réflexion sur les stratégies de séduction des affiches, qui s'incarnent dans un procédé analysé par Sara Vega et Alicia García :

***La misión del cartel de cine, como recurso indispensable en la predisposición favorable del espectador hacia el filme exhibido, llevó hasta la exageración aquellos rasgos que consideraban fundamentales para la taquilla. Así los héroes eran más duros de lo que serían en la pantalla, las mujeres más sexies y las escenas de erotismo o violencia – elementos esenciales para la taquilla – quedaban expuestas de manera explícita, muchas veces llegando a la exageración al poner en el cartel lo que nunca ocurriría en la pantalla***<sup>462</sup> .

Les affiches des films se constituent comme des invitations à assister à un certain spectacle cinématographique. Des éléments caractéristiques des mélodrames du corpus sont mis en avant, en particulier l'exploitation de l'image de la femme, la référence aux tropiques et à la musique. Toutefois, sur le plan esthétique, elles ne proposent pas de représentation véritablement originale des films, mais les présentent au contraire comme n'importe quel film de cabaret mexicain de l'époque. C'est du moins ce que nous pouvons observer en confrontant les descriptions proposées des éléments les plus significatifs de ces affiches à l'observation d'autres affiches mexicaines de l'époque. Dans ce cas comme dans celui de la mise en place des modèles génériques, c'est bien au Mexique que revient le premier rôle, ce qui pousse à penser que le dispositif de l'affiche est l'un des signes permettant d'identifier un genre. Cela apparaît d'autant plus clairement que les affiches mettent en place par rapport aux normes sociales et morales un système représentationnel à l'image de celui que proposent les films, que nous allons à présent étudier.

## II. Discours officiel du mélodrame

### II A. Vocation moralisatrice du mélodrame

Genre fondamentalement axiologique, le mélodrame affiche une volonté moralisatrice envers son public. Le spectacle mélodramatique s'offre comme une leçon, que l'exemplarité de l'histoire représentée doit contribuer à faire passer. Les mélodrames cinématographiques proposent la célébration des mêmes valeurs que celles prônées dans le mélodrame théâtral classique, selon Jean-Marie Thomasseau : « ***L'abnégation, le goût du devoir, l'aptitude à souffrir, la générosité, le dévouement, l'humanité sont les qualités les plus pratiquées, avec l'optimisme et une confiance inébranlable dans la Providence***<sup>463</sup> ». Si le message moral véhiculé par le mélodrame a connu un inflexionnement au cours du temps, cela ne remet pas en cause cette dimension du genre. Carlos Monsiváis va d'ailleurs jusqu'à considérer le mélodrame comme un nouveau catéchisme pour le public latino-américain, réaffirmant la filiation entre le mélodrame théâtral et cinématographique :

***En cierto sentido, el melodrama clásico (del teatro español y francés de fines del siglo XIX y principios del siglo XX) conduce al laicismo el mundo ideológico de los Catecismos, y anima y transforma en definitiva a los arquetipos. Allí, con la***

<sup>462</sup> Sara Vega et Alicia García, *op. cit.*, p. 7.

<sup>463</sup> Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame*, p. 41.

***idealidad que concretarán gritos y sollozos, el Alma ( la Familia, la Mujer, el Hombre) se enfrenta a sus enemigos: Mundo, Demonio y Carne***<sup>464</sup> .

L'équivalence posée entre catéchisme et mélodrame est intéressante : le catéchisme étant une forme d'instruction de valeurs religieuses et morales, c'est le mode de fonctionnement du mélodrame par rapport à son public qui est ainsi renvoyé du côté de l'apprentissage et de l'édification morale. En termes de contenus, l'analogie entre les deux formes d'instruction est pertinente, puisque les éléments mis en œuvre par le mélodrame renvoient aux mêmes catégories que ceux présentés dans le cadre du catéchisme, en particulier à travers l'opposition entre les forces du bien et du mal. Elles s'incarnent dans des catégories particulières présentes dans nos films, notamment la famille ou encore la femme.

La notion d'apprentissage est mise en avant par Silvia Oroz, qui intitule un chapitre de son étude consacrée au genre mélodramatique « *La didáctica sentimental* », et dans lequel elle écrit :

***El melodrama cinematográfico latinoamericano fue la educación sentimental de más de una generación, consolidando y sublimando, a través de su propia convención lingüística, las conductas y modelos motivados por el dicho popular: 'El amor lo puede todo.' Es entonces cuando, por vía indirecta, entra en juego el pecado. El melodrama constituirá un eficaz modelo de comunicación donde el inseparable binomio amor-pecado, fundamental en la escala de valores patriarcales, queda homologado. Este cine será un discurso didáctico sobre los sentimientos que la cultura occidental clasificó de universales y naturales [...]. Dicha producción, a través de las historias y alegorías presentadas y de sus prototipos correspondientes, ejemplificó la función social del melodrama como consultorio sentimental***<sup>465</sup> .

Le projet moral est au cœur de la représentation mélodramatique. Silvia Oroz rejoint les analyses de Carlos Monsiváis, tous deux voyant dans le mélodrame tel qu'il s'est développé sur les écrans latino-américains une authentique école des sentiments. Dans leur optique, le mélodrame a une fonction à la fois normative et régulatrice, il propose des modèles de comportements auxquels le spectateur est invité à s'identifier. Ainsi, le mélodrame communique à son public un code moral, qu'il met concrètement en place à travers son propre dispositif narratif.

Ce projet moralisateur est un élément important du genre mélodramatique, et il est également au cœur du projet de certains cinéastes. En effet, si Pixérécourt affirmait écrire des pièces de nature mélodramatique pour édifier le public, certains cinéastes du corpus adoptent la même attitude. Ainsi, faire des films est un moyen de faire passer certains messages. Cette dimension moralisatrice des films a été soulignée en particulier dans le cas de Juan Orol, dont Eduardo de la Vega écrit :

***Cualquier subgénero abarcado por don Juan (el melodrama de exaltación maternal, el cine de cabareteras o prostitutas, las películas de gánsters, etc.) lleva implícita la fábula, es decir, la invención de otra realidad para desembocar***

---

<sup>464</sup> Carlos Monsiváis, « *Se sufre, pero se aprende (el melodrama y las reglas de la falta de límites)* », p. 8.

<sup>465</sup> Silvia Oroz, *Melodrama*, p. 50-51.

***en el mensaje absolutamente edificante. La obra oroliana, plegada de personajes emblemáticos, de situaciones sencillas y de reminiscencias cinematográficas primitivas, es la de un hombre que esgrime la fábula para intentar corregir los defectos del mundo humano***<sup>466</sup>.

Cette visée didactique et moralisatrice des films d'Orol est présente dans les films du cinéaste faisant partie du corpus, et elle se donne à voir à travers des recours formels particuliers. Le premier d'entre eux, présent dès les débuts du cinéaste, consiste à faire précéder le film d'une adresse directe à la caméra, permettant au metteur en scène de donner quelques précisions sur le film à venir, et d'en orienter la réception. C'est notamment le cas de *Madre querida*, dont nous avons analysé le prologue. D'autres films proposent également des prologues, qui ne se présentent plus sous la forme d'un discours adressé à la caméra, mais d'un texte introductif en voix off accompagnant des images de paysages. Ces séquences permettent de situer l'action, mais surtout d'attirer l'attention du spectateur sur certains éléments particuliers du film : un personnage dans *Thaimí, la hija del pescador*, l'atmosphère fantastique dans *Pasiones tormentosas*, l'histoire d'amour dans *El Amor de mi bohío* et *Siboney*. Si le projet moral du film n'est pas annoncé de façon aussi directe que dans le premier cas, cette prise de parole du metteur en scène qui prononce lui-même ces discours introductifs montre l'implication particulière du cinéaste dans ses films, et sa volonté de transmettre quelque chose au spectateur. Orol utilise d'ailleurs la voix off non seulement dans le prologue mais dans le déroulement même du film : dans *Sandra, la mujer de fuego*, cela lui permet de commenter les situations dans lesquelles se trouvent les personnages, et en particulier Sandra et son époux.

Cette vocation moralisatrice du mélodrame n'est pas l'apanage du seul Juan Orol. En effet, un réalisateur comme Emilio Fernández considère également que les films doivent servir à délivrer des messages particuliers au public, comme le souligne Julia Tuñón, dans un récent ouvrage consacré au traitement des figures féminines dans l'œuvre de ce cinéaste :

***Emilio Fernández tiene pretensiones didácticas: quiere enseñar a sus audiencias a comportarse para construir el Mexicano nuevo, intenta transmitir un código de valores que rija las conductas y la arena es el territorio del amor [...]. Entender cómo la pantalla construye los modelos del afecto es importante: es parte fundamental de la educación sentimental del pueblo***<sup>467</sup>.

Autrement dit, il convient de mettre au jour dans les films la façon dont une morale est affirmée, non seulement du point de vue de metteur en scène et de ses principes, mais dans les relations concrètes qui s'établissent entre les personnages : la morale du mélodrame n'est pas seulement une pétition de principe, elle est également au fondement de l'esthétique du genre, et de son économie narrative et dramatique.

## II B. Les discours de la moralité dans les films

<sup>466</sup> Eduardo de la Vega, *El Cine de Juan Orol, Mexico, UNAM, 1985, p. 10.*

<sup>467</sup> Julia Tuñón, *Los Rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández, Mexico, Conaculta/IMCINE, 2000, p. 164.*

Les mélodrames étudiés se caractérisent par la duplicité du message qu'ils entendent délivrer. Cela apparaît en particulier dans la différence entre le traitement des problématiques morales par le discours et par les images. Si les premiers affirment la primauté des valeurs morales dominantes, les deuxièmes, par leur complaisance à mettre en scène les milieux du cabaret et les femmes qui les peuplent, participent d'une logique bien différente. Pour faire apparaître ces situations contrastées, nous allons nous attacher dans un premier temps à montrer comment les discours de la moralité se manifestent dans nos films, indépendamment de ce que donnent à voir les images.

Le premier élément remarquable est l'abondance des dialogues ou répliques faisant référence au thème de la *mala mujer*, c'est-à-dire de celle qui adopte vis-à-vis des codes moraux et sociaux un comportement considéré comme déviant. De tels jugements peuvent émaner aussi bien des personnages féminins ayant ce statut que d'autres personnages qui les jugent. Cette situation, qui se répète de film en film, illustre l'ambivalence des mélodrames à l'égard des codes moraux dont ils se réclament, car les personnages considérés comme marginaux par rapport à la norme y font largement référence. Nombre de films font, à un moment ou à un autre, un passage par le cabaret. En prenant l'exemple de quelques-uns d'entre eux, nous pouvons montrer que les *rumberas* et autres prostituées ont d'elles-mêmes une appréciation fort négative, reflet du regard que les autres portent sur elles, et qu'elles ont intériorisé.

Les femmes défigurées fournissent de bons exemples d'auto dépréciation, se justifiant par le contexte particulier dans lequel elles se trouvent. Leur physique défectueux se trouve en adéquation avec une intériorité présentée négativement. Cette correspondance entre les deux éléments – physique et moral – est d'autant plus frappante qu'elle se prolonge tout au long du film, surtout après l'opération qui leur permet de recouvrer d'un seul et même coup leur beauté extérieure et intérieure. Les répliques où ces personnages forment des jugements négatifs abondent dans la première partie des films. Dans *La Mujer marcada*, par exemple, Ana dit à Germán qui l'a nourrie et recueillie « **No soy bastante buena. Todavía no me importa más que lo mío** », ce qui indique, par l'utilisation d'adverbes de temps, la possibilité d'un changement à venir. Le même phénomène peut être observé dans *Piel canela* et *Hipócrita*. Une telle attitude peut dans une certaine mesure se comprendre de la part de personnages qui se retrouvent de fait exclus de la société, par des marques physiques considérées comme infamantes dont ils ne sont pas responsables. Mais en ce qui concerne les danseuses et prostituées qui ne connaissent pas cette souffrance physique, on constate que bien souvent la souffrance morale liée à leur situation est la même. De nombreuses répliques et dialogues permettent d'observer que, pour la plupart d'entre elles, elles reproduisent le discours que la morale dominante tient sur elles. Les seuls personnages féminins qui ne peuvent pas être identifiés avec ce type de discours appartiennent à deux catégories distinctes : soit il s'agit de personnages qui n'ont aucun lien avec les milieux du cabaret (María la O), soit ce sont des femmes de mauvaise vie qui assument pleinement leur condition (comme par exemple Sandra, ou Elena dans *Aventurera*). Dans ce deuxième cas toutefois, l'observation des leçons du dénouement permet de nuancer ce positionnement en marge des jugements moraux négatifs.

Si de telles condamnations morales peuvent venir des personnages féminins



eux-mêmes, leur entourage constitue sans nul doute le groupe le plus enclin à mettre en avant une telle caractérisation. Si les femmes de mœurs légères sont promptes à se considérer négativement elles-mêmes, les personnages masculins évoluant dans les mêmes milieux n'adoptent jamais une attitude similaire. Le poids des convenances repose entièrement sur les personnages féminins, et leurs homologues masculins sont comme exempts de toute remise en question en ce sens.

Au début de *Viajera*, une photo de Rosa Carmina en tenue de danseuse circule dans le cours de musique que donne Alfonso, et les commentaires qu'elle suscite sont révélateurs de la façon dont de tels personnages sont considérés par le monde extérieur : un groupe d'élèves est en train de contempler la photo de la danseuse, et le professeur s'en saisit. Les jeunes hommes pris en faute se rejettent mutuellement la responsabilité, aucun d'entre eux ne voulant assumer la possession de ce cliché. Alfonso le qualifie immédiatement de « **fotografía indecente** », tout en l'observant lui-même avec soin et en la brandissant à la cantonade, à l'attention du reste de la classe. Ainsi, il offre lui-même au regard de ses élèves ce qu'il désigne comme « **un anuncio muy inmoral para un espectáculo licencioso** ».

Dans *El Ciclón del Caribe*, José Luis, l'amant de María Elena qui avait disparu et provoqué son émigration à Mexico, lui reproche de gagner sa vie et d'être autonome. Il décide de se séparer d'elle, en lui laissant une lettre :

***Me voy convencido de que nuestras vidas han tomado rumbos distintos. Te quería como siempre te vi, sin exigencias, modesta. Comprendo que esto no puede ser y prefiero alejarme de ti para siempre. Pero me llevo en el corazón la imagen de aquella María Elena, la amante cariñosa, que me esperaba todas las tardes en nuestro rincón favorito de la playa.***

Ce petit texte est particulièrement révélateur. José Luis le prononce en voix off tandis qu'à l'image, María Elena apparaît cadrée en plan moyen. Le ton de la voix se fait de plus en plus doux, et finit dans un murmure, au fur et à mesure que José Luis fait référence à l'ancienne María Elena, celle qu'il a connue et aimée alors qu'elle était encore une jeune fille innocente de province. L'utilisation des marqueurs temporels dans la lettre est très clair sur ce point : c'est parce qu'elle a changé par rapport à celle qu'il avait connue qu'il décide finalement de s'en éloigner. Si les reproches adressés à la jeune femme ne sont pas aussi directs ici que ceux formulés dans le cas précédent, où le vocabulaire employé était beaucoup plus virulent, il apparaît toutefois que le statut de danseuse de cabaret auquel a accédé la jeune femme est, pour son ancien amant, parfaitement inacceptable. Le contraste entre les propos tenus et la réalité est flagrant : l'émotion se lit sur le visage de María Elena tandis qu'elle lit la lettre, ce qui montre que ses sentiments pour José Luis sont intacts, contrairement à ce que celui-ci prétend.

L'opposition entre ce qui est dit des personnages féminins et ce qu'ils sont réellement est exprimée par Barbarito, le *lazarillo* de Rubén dans *Coqueta*. Alors que le pianiste aveugle a recueilli Marta chez lui suite à une altercation dans le cabaret avec une danseuse, le petit demande au pianiste « **don Rubén, ¿por qué a las mujeres así, como ésta, les dicen malas, eh?** ». Il pose cette question alors qu'il est attablé, en train de faire ses devoirs sous la surveillance de Rubén. Marta dort dans un petit lit en face de son bureau, dans une attitude calme contrastant fortement avec son dynamisme nocturne

dans le cabaret. Le petit garçon pointe ainsi l'ambiguïté des personnages féminins, jugés en fonction d'une partie seulement de ce qu'ils sont. Le petit garçon, qui voit la jeune femme en train de dormir – d'où la multiplication de démonstratifs dans sa question, soulignant que ce qu'il a sous les yeux est en contradiction avec ce que l'on en dit habituellement –, ne parvient pas à comprendre les jugements généralement émis sur de telles femmes. Il s'agit d'un des recours particulièrement exploités dans les films : le décalage entre le discours et l'image est souligné par la présence à l'écran d'une image du personnage critiqué, qui vient formellement démentir tous les vices dont on l'accuse. Ce procédé permet de remettre en question la validité des jugements portés sur ces personnages, surtout dans le cas où ils sont émis par des tiers. L'interrogation de Barbarito met en lumière de façon éclatante ce contraste, qui rend le discours incompréhensible à l'épreuve des images.

Il convient d'ailleurs de montrer de quels personnages émanent ces jugements, car cela permet d'une certaine façon d'en relativiser la portée. Dans les films, les membres de ce qui est considéré comme la bonne société, et qui se permettent à ce titre de juger négativement les autres, c'est-à-dire tous les personnages n'appartenant pas à leur groupe, ne sont pas caractérisés de façon très positive. Les personnages masculins n'ont pas le monopole des jugements négatifs sur les danseuses. En effet, l'opposition entre les fiancées officielles et les femmes de mauvaise vie, qui écartent les hommes du droit chemin, fait sens. C'est le cas avec Alicia, la fiancée de Julio dans *Thaimí, la hija del pescador*, qui semble en réalité bien plus préoccupée par les apparences que par les sentiments de Julio à son égard ou les siens propres. Alors qu'elle multiplie les reproches envers lui, elle résume la situation en lui disant « **estoy siendo el hazmerreír de todas mis amistades** », ce qui indique qu'elle se préoccupe largement plus du qu'en dira-t-on que d'autre chose. En ce sens, son attitude contraste fortement avec celle de Thaimí qui n'agit qu'en fonction de ses sentiments pour le jeune homme, sans se préoccuper de considérations sociales qui lui sont totalement étrangères.

Une remise en question des codes dominants est à l'œuvre dans les films, de deux façons. Tout d'abord, parce que les émetteurs de jugements moraux qui condamnent les personnages déviants sont eux-mêmes fort critiquables dans leur comportement, ou bien parce que leurs paroles traduisent une profonde méconnaissance des personnages dont ils parlent ou auxquels ils s'adressent. En ce sens, la légitimité de l'ensemble de ces discours est mise en cause. Ce qui est dit des personnages féminins n'est absolument pas en adéquation avec leur vraie nature. Les cas de María Elena dans *El Ciclón del Caribe*, ou de Violeta dans *Víctimas del pecado* sont en ce sens exemplaires. En effet, ces personnages qui, par leur activité professionnelle, peuvent être rangés dans la catégorie des femmes de mauvaise vie, se montrent par ailleurs particulièrement généreux et attentionnés envers les autres. C'est le cas de María Elena qui refuse de quitter son travail de danseuse sans préavis au motif qu'elle est tombée sur un homme désintéressé qui lui a donné sa chance, qui a beaucoup investi pour elle, et qu'elle ne peut par conséquent pas abandonner du jour au lendemain ; c'est le cas aussi de Violeta qui, bien qu'elle travaille dans un cabaret, fait tout son possible pour donner à l'enfant qu'elle a recueilli les meilleures conditions d'éducation possibles.

Ainsi, la moralité se retrouve davantage du côté des personnages qui ont du cœur,

même si leur activité professionnelle semble a priori les condamner. Cela permet d'indiquer clairement que la perversion a ses limites, qui sont celles que lui imposent les personnages eux-mêmes, mais aussi le dénouement.

### II C. Dénouement et retour à l'ordre

Nous pouvons à présent reprendre, sur le plan thématique, le schéma élaboré à propos de la configuration du système des personnages dans les films. L'élément le plus important est la prise en compte du message délivré par le dénouement des films sur le plan moral. Une première constatation s'impose : deux trajectoires sont possibles pour les personnages occupant la place de la « **victime** ». Après avoir traversé diverses épreuves, ressenties de façon plus ou moins douloureuse selon le cas, deux solutions s'offrent au personnage. Dans le premier cas, il parvient à surmonter les difficultés auxquelles il a été confronté, en particulier dans ses relations avec l'univers de la morale dominante qui tendait à le rejeter. Alors, le personnage finit par être intégré de plein droit à la communauté. Nous sommes en présence de la forme la plus nette de « **happy end** », puisque le dénouement du conflit se caractérise par un retour à l'ordre paisible. Dans le deuxième cas au contraire, le personnage ne parvient pas à surmonter ces épreuves et finit par disparaître. Cette disparition peut prendre deux formes : soit elle se fait par un éloignement géographique du personnage qui s'exile volontairement ou subit une forme d'ostracisme, soit elle se traduit par la mort du personnage. Dans les deux cas, nous assistons à une explosion de souffrance, qu'elle soit uniquement morale dans le premier cas, ou en plus physique dans le deuxième. Il semble alors que l'on s'éloigne de ce que l'on peut raisonnablement considérer comme un « **happy end** ». Toutefois, une observation attentive du contenu de ces différentes catégories de dénouements conduit à relativiser une telle opposition, plus apparente que véritablement opérante.

Afin d'y voir plus clair, nous allons classer les films du corpus dans un tableau synthétique faisant apparaître le type de dénouement auquel ils correspondent.

Tableau 13 : Mélodrame et happy end

## Le mélodrame cinématographique mexicain dans ses rapports avec Cuba (1938-1958) : Enjeux esthétiques et critiques

Dénouement centripète	Dénouement centrifuge	
1) Intégration (mariage)	2) Eloignement	3) Mort
<i>Aventurera La Mesera del café del puerto Ambiciosa El Amor de mi bohío El Derecho de nacer Siboney</i> (mort d'un prétendant) <i>El Ciclón del Caribe Thaimí, la hija del pescador Sandra, la mujer de fuego</i> (mariage prévisible)	Suggéré <i>Víctimas del pecado María la O</i> (échappe à la mort)	<i>Sensualidad Coqueta Piel canela Mulata</i>
	Volontaire <i>Viajera No me olvides nunca</i> (c'est l'objet du désir qui part)	
	Contraint <i>Hipócrita</i> (convoi de prisonnières) <i>La Mujer marcada</i> (arrestation)	
	Retour au point de départ <i>El Ciclón del Caribe</i> (elle quitte Mexico) <i>Thaimí, la hija del pescador</i> (elle quitte La Havane) <i>Sandra, la mujer de fuego</i> (elle quitte la forêt)	

Ce tableau permet de formuler quelques hypothèses en ce qui concerne le message et la valeur du dénouement dans les films. La répartition des films dans les différentes catégories est relativement homogène. Toutefois, les dénouements « **mortels** » pour les victimes sont de loin les plus rares sur le plan quantitatif, puisqu'ils concernent seulement quatre films sur l'ensemble du corpus, si l'on excepte le cas de *La Rosa blanca* que nous avons volontairement laissé de côté dans la mesure où son dénouement est dicté par des impératifs biographiques. Pour le reste, neuf films se soldent par l'intégration de la victime à la société grâce à un mariage, et neuf sont résolus par un éloignement. Pourtant, malgré cette variété, les films font partie d'un même corpus, dont les lignes de cohérence sont sans doute à chercher ailleurs que dans la surface de leurs fins.

Si l'on peut considérer que ces films continuent de faire partie de la même catégorie générique, alors que leurs personnages principaux paraissent connaître des destins relativement contrastés, cela nous conduit à formuler deux hypothèses. Soit la trajectoire des personnages est sans conséquences dans la catégorisation générique des films, ce qui n'est pas le cas pour le corpus étudié ; soit on peut dégager, derrière une apparente variété, des lignes de force que tous les dénouements ont en partage. Nous penchons vers cette seconde solution, c'est pourquoi il faut revenir sur la notion de « **happy end** ». Du point de vue des personnages, certains connaissent des destins pathétiques, et d'autres des évolutions heureuses. Du point de vue de la norme sociale et morale au contraire, toutes ces trajectoires peuvent être considérées comme heureuses. En effet, que l'élément perturbateur soit intégré au monde des valeurs ou qu'il en soit définitivement chassé, le conflit tourne invariablement à l'avantage de celui-ci. Dans cette perspective, les différents dénouements correspondent tous à une forme de conclusion unique : le triomphe de la société et du monde des valeurs sur la transgression.

En ce qui concerne la catégorie des dénouements « **centripètes** », qui se traduisent invariablement par une « **intégration par le mariage** », elle ne pose pas de problème particulier, d'autant qu'elle parvient à réunir sous la bannière du « **happy end** » à la fois

le monde des valeurs et la victime qui finissent par se rejoindre et même par fusionner. De la même façon, dans la catégorie de la « *Disparition* » de la victime par la mort, un retour à l'ordre se produit. Dans tous les cas, le personnage féminin par qui le scandale était arrivé disparaît totalement, et ce type de dénouement peut dès lors être considéré comme un « *happy end* », à la fois du point de vue des autres personnages, et de la norme qu'ils incarnent. La catégorie qui porte le plus de nuances est celle des dénouements « *centrifuges* », affinée par des sous-catégories. Dans ce cas en effet, les situations sont plus diverses, mais sous cette apparente diversité se cache une grande cohérence. Les éloignements peuvent être rapprochés des deux catégories précédentes, selon le cas.

Dans les éloignements contraints, on se rapproche de la catégorie des issues mortelles des films. Dans *Hipócrita* ou dans *La Mujer marcada*, cet éloignement ressemble à une mort car la disparition du personnage se fait de façon coercitive, et le personnage ne quitte l'espace de l'intrigue que pour rejoindre celui de l'enfermement carcéral. Au contraire, les éloignements suggérés ou volontaires, le spectateur a la sensation que malgré son exil, le personnage pourra être appelé à continuer son existence, dans d'autres lieux. Ces nuances sont avant tout affaire d'interprétation, en fonction du rapport qu'entretient la victime avec le monde des valeurs à la fin du film. En effet, les images ne proposent pas de vision clairement différenciée selon le cas. Qu'il s'agisse de *Viajera*, dont le départ est volontaire, ou de *Hipócrita*, qui part enchaînée au milieu d'un convoi de prisonnières, l'image finale du film est la même : une femme sur le quai d'une gare, dont le départ se produit sous les yeux de son ancien amant. Deux plans strictement équivalents en termes de représentation sont donc convoqués pour signifier des dénouements divergents. C'est ici sans doute que se donne à voir la cohérence générique de la façon la plus claire, tant sur le plan de la forme (les images) que du fond (le message délivré par le dénouement).

Enfin, trois films occupent une place particulière, à mi-chemin entre deux catégories. Il s'agit de *El Ciclón del Caribe*, *Thaimí, la hija del pescador* et *Sandra, la mujer de fuego*. Dans les trois cas, le personnage s'intègre à un espace géographique et social en même temps qu'il en quitte un autre. L'émergence des structures génériques se fait jour derrière la diversité des situations. Dans les deux premiers cas, la trajectoire va de la campagne vers la ville, et dans le troisième le personnage se rend de la ville à la campagne. Dans tous les cas, le dénouement propose un retour du personnage à son lieu d'origine. Ainsi, l'originalité de *Sandra, la mujer de fuego*, si elle est bien réelle, ne remet pas en cause son appartenance au genre mélodramatique construit par les films du corpus.

Quelle que soit la solution finalement envisagée, la morale est sauvée, et les personnages fauteurs de trouble se retrouvent soit absous, soit définitivement exclus du monde des valeurs. En ce sens, les dénouements des films sont en parfaite adéquation avec leur projet moralisateur, et les propos que tiennent les personnages sur le caractère néfaste des comportements déviants. Mais malgré tout, les mélodrames proposent, dans l'intervalle de la projection, un espace de liberté et d'affranchissement par rapport aux codes sans cesse proclamés. Tout comme les personnages féminins parviennent pour un temps à s'extraire des pesanteurs sociales et morales, la projection du film apparaît comme un espace de liberté bien plus subversif que ce que laissent transparaître les

discours qui l'accompagnent.

### III. Le discours à l'épreuve des images

---

#### III A. Fascination du genre

S'il ne fait pas de doute que les mélodrames proposent la mise en place d'un discours fondamentalement moralisateur, il ne faut pas pour autant les réduire à ce seul aspect. En effet, si le genre est capable d'attirer dans les salles un public relativement nombreux, ce n'est sans doute pas uniquement à cause de la morale affichée. Dès lors se pose la question de la séduction opérée par le genre lui-même sur son public. Parce qu'il est particulièrement codé et qu'il met en œuvre des éléments invariants, le genre peut être considéré comme fortement répétitif, s'opposant dans cette perspective à la pratique artistique créative. La morale prônée par le mélodrame ferait ainsi partie des éléments que le genre répète d'une œuvre à l'autre. La dimension morale des œuvres fait pleinement partie du projet mélodramatique. Dès lors, si l'on considère le genre comme répétant inlassablement ces éléments invariants, comment expliquer son succès ?

Nous avons eu l'occasion d'amorcer ailleurs<sup>468</sup> une réflexion sur ce sujet, qui nous avait permis de recenser certains arguments. Reprenant l'idée selon laquelle le mélodrame peut être considéré comme une cérémonie, nous rapportons les réflexions de Julia Przybos :

***Si tout n'est qu'emprunt et redite, alors qu'est-ce qui fait l'attrait du mélodrame ? Qu'est-ce qui détermine son succès si les données de la pièce sont connues d'avance ? C'est bien le mélange subtil et l'agencement d'éléments plus ou moins familiers qui font la réussite du mélodrame***<sup>469</sup> .

Cette remarque suggère que le genre adopte une démarche double : son succès se fonde sur la répétition de certains éléments qui sont du goût du public, comme l'avait d'ailleurs montré Rick Altman en analysant la façon dont les genres se mettent en place ; en même temps, pour que le genre conserve malgré tout l'attrait de la nouveauté, il faut qu'il « **agence** » ces éléments familiers de façon originale. Autrement dit, la marge de créativité à l'intérieur d'un genre est avant tout une question de dosage entre différents éléments.

Raphaëlle Moine souligne cette ambivalence du genre, qui dessine une opposition entre deux conceptions antagoniques du fonctionnement du genre dans son rapport avec le public. Elle montre que le genre peut être considéré comme :

***[...] un instrument efficace d'encadrement idéologique qui impose aux spectateurs, à travers des récits stéréotypés et récurrents, des solutions, socialement normées. Le spectacle régulier des films de genre sert les intérêts des classes dominantes, dont l'industrie cinématographique est un représentant et un agent, en endormant le public, en l'amenant à partager ses propres***

---

<sup>468</sup> Julie Amiot, *Pratique et critique du mélodrame, quatre films cubains des années 1950*, Mémoire de DEA d'espagnol dirigé par Jean-Claude Seguin, université Lumière-Lyon II, juillet 1999, 168 p. .

<sup>469</sup> Julia Przybos, *L'Entreprise mélodramatique*, Paris, José Corti, 1987, p. 20.

**positions idéologiques**<sup>470</sup>.

Les remarques formulées sur la dimension moralisatrice du mélodrame montrent que cette perspective est valable, car le spectacle générique implique la mise en place d'un code social et moral particulièrement prégnant dans les films du corpus. Mais une conception diamétralement opposée à celle-ci considère au contraire les genres comme une « **forme d'expression collective permettant de mettre en scène les valeurs communes, les oppositions culturelles fondamentales et structurantes d'une communauté ainsi que ses conflits conjoncturels** »<sup>471</sup>. Ici, le genre est associé au mode de fonctionnement du « **rituel** », permettant à une communauté donnée de mettre en scène sa propre cohésion. Comme l'indique Raphaëlle Moine, cette conception implique une grande homogénéité de son public, bien difficile à vérifier dans les faits.

Afin de dépasser l'impasse théorique à laquelle conduit l'opposition entre ces deux conceptions du genre, Raphaëlle Moine fait appel aux réflexions de Rick Altman, qui propose une forme de synthèse entre ces deux pôles. Les conclusions auxquelles il parvient sont d'un grand intérêt, car si elles sont valables sur le plan générique, elles apparaissent particulièrement convaincantes si on les transpose aux films de notre corpus :

**On peut donc suivre la proposition de Rick Altman qui explique le succès d'un genre hollywoodien par une conjonction des intérêts idéologiques des studios et des attentes culturelles des spectateurs [...]. On comprend mieux alors que les films de genre autorisent leurs spectateurs à vivre par procuration, le temps du film, des transgressions culturelles et à y prendre plaisir. Le film de gangsters ou le film d'horreur permettent par exemple de jouir d'un plaisir générique et codifié, mais culturellement inadmissible, en assistant au spectacle de crimes et de meurtres, tout en rétablissant in extremis les valeurs culturelles, sociales et morales de la loi : le gangster ou le monstre sont allés un peu trop loin, ils commettent un forfait de trop et finissent par se perdre**<sup>472</sup>.

La stratégie commerciale du Mexique est la même qu'à Hollywood, ce qui permet de reprendre ces considérations dans le cadre particulier de notre corpus. Il suffit de substituer à la catégorie générique « **film de gangsters** » celle de « **mélodrame de cabaret** » pour mesurer à quel point les conclusions auxquelles parvient Altman sont utiles. Le « **loi du genre** » consiste à rétablir à la fin de la projection une morale et des valeurs largement bafouées pendant le film. Ce processus est à l'œuvre dans nos films, dont le dénouement illustre toujours le retour à l'ordre. Néanmoins, le spectacle générique constitue une forme de « **transgression** » par rapport aux valeurs et aux codes dominants. Il s'agit d'un élément fondamental pour comprendre comment s'exerce la fascination et la séduction que le genre peut exercer sur son public.

Dans le cas de nos films, la transgression est liée à l'érotisme mis en œuvre dans les films. Selon la classification des dénouements, même dans les cas où le personnage

<sup>470</sup> Raphaëlle Moine, *op. cit.*, p. 69.

<sup>471</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>472</sup> *Ibid.*, p. 78.

perturbateur finit par disparaître physiquement, il a malgré tout permis au spectateur de jouir du spectacle de lui-même pendant la projection. C'est une des spécificités de ce corpus filmique : si la morale est apparemment réaffirmée sans cesse, tant par les discours des personnages que par leurs trajectoires, elle est pourtant battue en brèche par le plaisir que le spectateur éprouve dans la contemplation de corps féminins offerts en spectacle. Dans une société où les valeurs morales sont largement pétries de références religieuses, de tels films proposent, par leur mise en images des personnages, une valorisation de la sphère du péché indéniable. Si les films sont moralisateurs, nous allons à présent illustrer leur dimension libératrice, dans les images qu'ils proposent et qui viennent remettre en cause les discours de la morale.

### III B. Images et discours : la grande ambivalence mélodramatique

Un écart fondamental sépare le déroulement de la diégèse du dénouement, en termes de discours moral. Nous y voyons une ambivalence, voire une contradiction qui peut contribuer à expliquer comment ce genre est lié à la notion de transgression. Pour le montrer, nous nous appuyons sur l'idée d'Altman selon laquelle la morale est réaffirmée « *in extremis* » dans les films. Cela suggère que, si le discours moralisateur est bien présent dans le film de genre, il fonctionne presque sur le mode de la dénégation : après avoir montré pendant plus d'une heure des images séduisantes de personnages incarnant la déviance par rapport aux normes sociales, celles-ci finissent par être réaffirmées, ce qui va à l'encontre de ce que le spectateur a été invité à contempler durant la projection.

Cette duplicité du genre apparaît de façon flagrante dans les mélodrames du corpus, en particulier si on la relie à la représentation de l'érotisme et des relations amoureuses dans les films. Sur ce point, l'image qu'il propose des relations entre les hommes et les femmes lui confère une certaine originalité par rapport à l'ensemble de la production mexicaine de l'époque. En effet, Julia Tuñón a mis en évidence les grandes caractéristiques du traitement de l'amour dans les films mexicains de l'époque classique :

***El cine mexicano transmite, bajo el rubro general de 'amor', una serie de formulismos precisos que supuestamente expresan los sentimientos. En la comedia ranchera el tema del amor hombre-mujer es común, pues permite, en las escenas de cortejo y serenata, cantar muchas canciones [...]. El melodrama, en cambio, se asocia a la familia y a los conflictos que ella representa y el amor entre hombre y mujer aparece en este género más bien como un tema complementario, porque el fundamental es el de la madre hacia el hijo y viceversa***<sup>473</sup> .

Cette analyse reprend un des traits fondamentaux du mélodrame mexicain : sa tendance à exalter la figure maternelle et à en faire le centre de ses préoccupations et représentations. Dans les films du corpus, l'image de la mère brille par son absence, ou du moins par sa rareté, tant en termes quantitatifs que qualitatifs<sup>474</sup> . Dans un tel contexte

---

<sup>473</sup> Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra*, p. 102.

<sup>474</sup> Voir 2. 1. 2. 3.



*El Derecho de nacer* apparaît comme une exception: le problème de l'enfant est plus largement abordé, ce qui mérite quelques commentaires. Ici, cette question est inscrite dans le titre même du film, et l'importance que revêt ce thème peut être rattachée au fait que ce film tire son origine d'un feuilleton radiophonique. En effet, dans le cadre d'une retransmission par la radio, il est impossible de faire reposer la narration sur des images, et en particulier celles des *rumberas* si abondamment mises en avant dans les films. Il faut donc privilégier les conflits entre les personnages, les rebondissements dans la narration. En ce sens, cette œuvre est une héritière directe du mélodrame théâtral traditionnel, où la narration se fonde largement sur des éléments cachés, puis révélés aux personnages et au public. L'histoire de l'enfant abandonné qui ignore ses propres origines est propice au développement de ce type d'intrigue, et à son étalement dans une série d'épisodes. C'est sans doute pourquoi ce film est relativement original sur ce point par rapport au reste du corpus.

Ce que nous montre la place occupée par les relations mère-enfant dans les films, c'est que leur intérêt se situe ailleurs. En ce sens, ils ne sont pas tout à fait conformes à la tradition mélodramatique mexicaine, qui valorise à l'extrême les figures maternelles. Dans tous nos films, y compris ceux qui mettent en scène des enfants, l'accent est porté sur les relations existant entre les adultes, et en particulier entre les hommes et les danseuses, que celles-ci s'inscrivent dans un cadre triangulaire faisant place à l'amour légitime ou non. Nous assistons ainsi à une forme de revanche de l'image du « *mal* » sur le « *bien* » auto-proclamé dans les films. L'observation des images proposées, sur le plan strictement physique, permet d'affirmer que les personnages les plus sulfureux sur le plan moral sont en même temps les plus valorisés en termes de représentation. En ce sens, les films mettent en images une réalité fort différente des discours à l'œuvre.

Ainsi apparaît un autre élément qui contribue à l'originalité des films du corpus par rapport à leur contexte de production. Nous citons une fois encore Julia Tuñón, qui décrit la façon dont fonctionnent les stéréotypes – en particulier sexuels – dans le cinéma mexicain :

***En este juego de funciones, hombres y mujeres juegan roles opuestos, que más que diferentes son contrarios entre sí. Se puede ser el 'bueno' o el 'malo', el avaro o el generoso, la madre sacrificada o la egoísta que se divierte [...]. Aparecen así una serie de tipos que cubren funciones más que representar psicologías. No accedemos a las historias de seres completos, con ambivalencias, contradicciones, complejidades y procesos, con una vida social y mental determinada, sino a la encarnación abstracta de las virtudes y las pulsiones esenciales: justicia, verdad, lealtad, amor de madre, amor de hijo, entendidas de manera diversa según el género***<sup>475</sup>.

En ce qui concerne nos films, il apparaît nécessaire de relativiser ces analyses. Les personnages féminins représentés dans le corpus sont dotés d'une « *ambivalence* » bien plus grande que ce que les réflexions de Julia Tuñón ne donnent à penser, du moins pour une partie d'entre eux. Ainsi, le stéréotype dans la représentation de la femme ne partage pas les personnages féminins entre « *bons* » et « *mauvais* » mais plutôt entre victimes « *passives* » et « *actives* », selon la répartition suivante :

<sup>475</sup> *Ibid.*, p. 79.

**Tableau 14 : Caractérisation des personnages féminins**

<b>Positive</b>	<b>Ambivalente</b>
Adelita ( <i>La Mesera...</i> ) Inés ( <i>El Amor de mi bohío</i> ) María Elena ( <i>El Ciclón...</i> ) Siboney	Elena ( <i>Aventurera</i> ) Aurora ( <i>Sensualidad</i> ) Violeta ( <i>Víctimas del pecado</i> ) Marta ( <i>Coqueta</i> ) Estela ( <i>Ambiciosa</i> ) Piel canela Ana ( <i>La Mujer marcada</i> ) Leticia ( <i>Hipócrita</i> ) Thaimí María la O Mulata Sandra <i>Viajera</i>

Ce tableau, qui classe les héroïnes des films en fonction de la manière dont s'élabore leur caractérisation sur le plan moral dans les films, fait apparaître deux éléments essentiels. Tout d'abord, l'opposition binaire entre les « **bonnes** » et les « **mauvaises** » est inexacte pour rendre compte de la réalité des situations. Une catégorie est en effet complètement absente de la classification proposée, celle des personnages féminins considérés comme intégralement « **négatifs** ». Une catégorie intermédiaire s'impose, celle des femmes « **ambivalentes** », sans laquelle on ne saurait rendre compte de la situation des personnages dans les films. Cette catégorie qui regroupe le plus de personnages, ce qui montre bien que l'on ne peut pas penser leur répartition en dehors d'elle.

Que nous apprend cette catégorisation ? En premier lieu, que les films du corpus traitent leurs personnages féminins avec une « **complexité** » plus grande que celle que Julia Tuñón considère comme emblématique du mélodrame mexicain traditionnel. Elle montre surtout que la séduction du genre émerge peut-être d'une adéquation profonde entre caractérisation physique et morale.

### **III C. Justifier la transgression : une récupération morale**

Les personnages féminins que l'on peut apparemment ranger sous la catégorie des « **malas** », du moins, si l'on en croit les discours portés sur eux dans les films, sont en réalité plus problématiques qu'il n'y paraît. C'est ce que suggère le fait que cette catégorie soit absente dans notre répartition des personnages féminins : les « **mauvaises** » sont de fait remplacées par les « **ambivalentes** », ce qui montre que les analystes du mélodrame sont sans doute allés un peu vite en besogne en décrétant que les personnages du genre étaient des archétypes, caractérisés de façon manichéenne et tout d'un bloc.

Le genre laisse une marge de liberté à son spectateur dans le décalage affiché entre ses discours et ses images, qui, si elle est bien réelle, ne doit pas pour autant être exagérée. Raphaëlle Moine parvient à cette conclusion, et nous la suivons sur ce point. Elle décrit les conséquences du dénouement dans la comédie musicale, permettant de relégitimer les valeurs sociales même si celles-ci ont été largement mises à mal au cours de la diégèse :

***La transgression du code de bienséance est nécessaire à la mise en place d'une confusion sur l'identité du protagoniste masculin [...]. Cette confusion permet au film de proposer plus d'une heure de qui-proquo sentimental, où le plaisir***

***générique l'emporte toujours sur le respect des conventions sociales [...]. Mais toutes ces transgressions sont effacées à la fin quand se lève le quiproquo. La morale est sauve, les entorses aux bonnes mœurs pardonnées, le plaisir générique culturellement innocenté, puisque l'affaire se conclut par le mariage des deux principaux protagonistes***<sup>476</sup> .

Ces considérations éclairent les réflexions sur le mélodrame. Le statut de la transgression dans les films de genre est avant tout fonctionnel : si la transgression des codes dominants apparaît nécessaire, c'est parce que sans elle, il ne saurait y avoir de récit. La fonction de la transgression correspond avant tout à une dynamique narrative et diégétique, exactement comme le déplacement des personnages dans les films. Dans une telle perspective, la portée de la transgression donnée à voir dans les films est donc doublement relativisée : tout d'abord parce qu'elle n'intervient que pour donner une indispensable impulsion à la narration, mais aussi parce que le dénouement va complètement à son encontre. Ce que Raphaëlle Moine nomme le « **plaisir générique** » ne trouve sa propre légitimation que dans le cadre de la représentation cinématographique, ce qui signifie que la transgression des modèles sociaux et moraux n'est opérante que dans le cadre d'un spectacle : ainsi, cette marge de liberté offerte par le film par rapport aux normes, si elle est bien réelle, ne franchit pas pour autant les portes de la salle obscure.

Cela nous conduit à nous interroger sur la portée réelle de la transgression. En effet, Georges Bataille, dans son célèbre essai sur l'érotisme, en arrive à la conclusion que la transgression fait partie des règles de fonctionnement du corps social, ce en quoi elle s'oppose complètement à la liberté :

***La transgression organisée forme avec l'interdit un ensemble qui définit la vie sociale. La fréquence – et la régularité – des transgressions n'infirme pas elle-même la fermeté intangible de l'interdit, dont elle est toujours le complément attendu [...]. Souvent la transgression de l'interdit n'est pas elle-même moins sujette à des règles que l'interdit. Il ne s'agit pas de liberté : à tel moment et jusque-là, ceci est possible est le sens de la transgression***<sup>477</sup> .

Dans le cadre d'une réflexion sur le statut de la transgression dans les films de genre, ces remarques sont fort intéressantes. En effet, quoi de plus « **sujet à des règles** » qu'un genre ? Dès lors, comment ne pas penser que les transgressions offertes à la contemplation – davantage qu'à la réflexion – du public, font, tout autant que les discours moralisateurs, partie du dispositif générique ? Cela permet de relativiser singulièrement la portée de ces transgressions, en montrant que celles-ci ne s'exercent que dans le cadre rigidement contrôlé du spectacle générique.

À la lumière de ces réflexions, nous pouvons interpréter le commentaire proposé par Julia Tuñón à propos de la fascination exercée sur le public féminin par le mélodrame :

***Partiendo de la información con que se cuenta, creo que el gusto de la mujer por el cine se debe, además de la fascinación que las imágenes procuran, al placer de vivir, así sea en luces y sombras, otras vidas posibles [...]. Se trata de mujeres***

<sup>476</sup> Raphaëlle Moine, *op. cit.*, p. 79.

<sup>477</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Les éditions de Minuit, 1957, p. 73-74.

***de los estratos populares o las clases medias que, en mayor o menor grado, viven una existencia en que la mojigatería no es lo usual y, sin embargo, atienden mensajes fílmicos que en gran medida sí lo son***<sup>478</sup>.

La notion de transgression permet de mieux comprendre comment fonctionne le rapport entre le mélodrame et son public, féminin en particulier. L'identification proposée le temps de la projection à des modèles radicalement autres ne remet pas en cause l'appartenance de la spectatrice au corps social, mais permet au contraire de relégitimer la valeur de celui-ci. Ainsi, le spectacle cinématographique contribue sans nul doute à faire évoluer les mentalités, en proposant des images qui remettent en cause les modèles sociaux dominants, mais les discours et cadres narratifs dans lesquels celles-ci se trouvent insérées ôtent à ce processus une grande part de sa dangerosité. Il s'agit d'une transgression autorisée, qui ne remet pas fondamentalement en cause les codes en vigueur. C'est pourquoi il convient de séparer ce qui se passe dans la salle de cinéma et en dehors d'elle : même si le spectateur peut être amené à s'identifier à des personnages déviants, il le fait dans le cadre de la représentation cinématographique, ce qui alimente son « ***plaisir générique*** ». Cela ne signifie pas pour autant qu'une fois les lumières rallumées il mettra en pratique ce qu'il a vu : la projection – cinématographique et identitaire – s'offre avant tout comme une fable, avec ses règles et ses limites.

---

<sup>478</sup> *Julia Tuñón, Mujeres de luz y sombra, p. 68-69.*

# 3<sup>ème</sup> Partie : Le mélodrame et la critique : une histoire passionnée

## Chapitre 1. Réception du mélodrame dans la critique contemporaine des films: le point de vue de leurs artisans

Les films soumis à notre analyse apparaissent conformes à la tradition mélodramatique classique dont ils apparaissent comme les dignes héritiers, non seulement sur le plan esthétique, mais aussi en ce qui concerne la réception dont ils sont l'objet. Une forme de critique négative visant à discréditer le mélodrame a longtemps prévalu, opérante dans le cas des films étudiés. Dès son apparition sur les scènes théâtrales, le mélodrame a été jugé de façon négative. Julia Przybos synthétise sur ce point les réflexions avancées dans notre première partie : « ***Sur ce point, les critiques sont tranchants : le mélodrame est un genre bâtard, un genre qui se moque du goût et du bon sens. On lui reproche de pratiquer le mélange des genres, considéré comme blâmable, sinon vicieux***<sup>479</sup> . »

<sup>479</sup> Julia Przybos, *op. cit.*, p. 19.

Ce point de vue trouve son prolongement dans le domaine cinématographique, puisque dans ce contexte, la critique ne s'est pas montrée plus favorable. Selon Silvia Oroz, le mélodrame cinématographique a été interprété en fonction de catégories d'analyse directement héritées du XIX<sup>e</sup> siècle, ce qui contribue à expliquer pourquoi la critique cinématographique s'est montrée sans pitié dans ses jugements envers le mélodrame :

***La interpretación del género melodramático fue caracterizada por un análisis valorativo con los patrones estéticos del siglo XIX, sin considerar su relación con el público ni la revolución que significó el surgimiento del folletín. La exclusión de dichos elementos fue la determinante del rechazo y del prejuicio con que fue visto el género a lo largo de todas sus mutaciones históricas. El melodrama cinematográfico latinoamericano no escapó a esa visión***<sup>480</sup> .

L'utilisation du terme de « **préjugé** » souligne à quel point la critique cinématographique a peiné avant de se débarrasser de traditions anciennes dans sa façon d'aborder le mélodrame. Afin de montrer comment s'est manifestée cette vision négative du genre, nous nous pencherons sur la façon dont les films étaient perçus par la critique contemporaine de leur sortie : si celle-ci ne recourait pas à des critères esthétiques ou spécifiquement cinématographiques pour juger les œuvres, la façon dont elle les abordait semble caractéristique du peu de sérieux qui leur était accordé. Par ailleurs, le fait de se pencher sur la façon dont les films étaient jugés par leurs contemporains permet de mettre au jour des stratégies commerciales plus profondes entre les deux pays, orientant fortement la manière de considérer les productions.

## **I. Questions de choix et de méthodes**

---

### **I A. Absence de données et d'archivage**

Afin d'aborder la question de la réception des films, il convient de procéder à l'évaluation de leur diffusion, tant sur le plan quantitatif – en ce qui concerne leur temps à l'affiche, notamment – que sur le plan qualitatif – ce qui implique de prendre en compte la nature des salles dans lesquelles ils sont diffusés, mais aussi le type de public qui les fréquente. De telles observations permettraient sans doute de formuler des remarques intéressantes sur le plan de la réception des films auprès de leur public, mais la difficulté majeure tient à l'absence de données dans ce domaine. En effet, tant au Mexique qu'à Cuba, nous n'avons pu que déplorer une telle lacune, et surtout l'inexistence de relevés systématiques concernant ces questions.

Cette situation pose de gros problèmes méthodologiques, que nous ne prétendons pas résoudre ici : les quelques remarques que nous pouvons formuler sur le public des films ne sont en quelque sorte que l'ébauche d'un travail restant à accomplir, et la tâche est grande dans ce domaine. La discontinuité des sources chiffrées, quand elles existent, implique un effort de reconstruction des données qui ne pourra sans doute se faire qu'au prix de recherches à la fois longues et collectives sur place. Autrement dit, il s'agit là d'une

---

<sup>480</sup> Silvia Oroz, *op. cit.*, p. 21.

entreprise qui excède largement le cadre de l'étude proposée.

Toutefois, s'il nous a été impossible, pour des raisons pratiques évidentes, de consacrer le temps de notre recherche à l'étranger à la consultation des archives de maisons de distribution <sup>481</sup>, nous avons pu trouver un certain nombre d'éléments d'analyse fournis par d'autres sources. Certains historiens de cinéma ont visiblement eu accès à des données quantitatives, mais aussi à certaines précisions quant au type de salles où étaient diffusés les films. C'est le cas en particulier d'Emilio García Riera qui, dans son *Historia documental del cine mexicano* précise, pour chaque film produit ou coproduit par des Mexicains et diffusé dans le pays la salle dans laquelle il est sorti, et le temps qu'il est resté à l'affiche. Il ne s'agit là que de données partielles et en quelque sorte indirectes sur la diffusion des films, et sur leur réception par un public concret, mais de telles observations permettent néanmoins, en dessinant des comparaisons, d'évaluer le succès éventuel des productions étudiées.

Dans le domaine mexicain, des données similaires sont fournies par des ouvrages recensant, tout comme le faisait García Riera, mais de façon plus systématique car cela inclut également les productions étrangères, les films diffusés au Mexique. Il s'agit des cinq volumes de *Cartelera Cinematográfica*, établis par María Luisa Amador et Jorge Ayala Blanco. Deux recouvrent la période de notre étude : les volumes consacrés aux années 1940-1949 <sup>482</sup> et 1950-1959 <sup>483</sup>. Il s'agit en fait d'ouvrages recensant tous les films sortis au Mexique : si les relevés sont exhaustifs, ils ne fournissent pas de détails véritablement exploitables dans le cadre d'une évaluation quantitative et qualitative du succès obtenu par les films.

Il existe à Cuba des ouvrages offrant des renseignements similaires, même s'ils ne fournissent pas de données aussi complètes, notamment sur le plan chronologique. La revue *Guía Cinematográfica*, qui paraît à partir de l'année 1955, est éditée par le Centre Catholique d'Orientation Cinématographique, également impliqué dans la revue *Cine-Guía*. Le guide est élaboré en fonction du public auquel il indique quels films sont dignes d'être visionnés, et lesquels sont « **condamnables** ». La perspective confessionnelle de cette publication implique l'évaluation des films selon des critères

<sup>481</sup> Au Mexique, ce travail était rendu particulièrement difficile par la grande diversité des maisons de distribution de films au cours des années 1950. Si ces entreprises possédaient des données chiffrées concernant la production qui nous intéressait, ce qui déjà n'est pas toujours le cas, celles-ci ne proposaient le plus souvent pas de panorama complet, et l'archivage n'était pas non plus satisfaisant. Si l'on y ajoute les distances géographiques, problème singulièrement compliqué dans la ville de Mexico, une telle entreprise nous est vite apparue impossible, davantage destinée à nous faire perdre du temps que trouver d'hypothétiques informations exploitables. Quant à Cuba, la Cinémathèque de La Havane n'a pendant longtemps témoigné qu'un intérêt pour le moins faible envers la production prérévolutionnaire, ce qui exclut tout archivage institutionnel des données. D'autre part, la majorité des professionnels du cinéma de l'époque qui nous intéresse a quitté l'île au moment de la Révolution, emportant ou détruisant les documents liés à leurs activités. Là encore, il était donc de fait exclu de mener une enquête sur la diffusion et l'exploitation commerciale des films.

<sup>482</sup> María Luisa Amador et Jorge Ayala Blanco, *Cartelera Cinematográfica*, Mexico, CUEC-UNAM, 1982, 596 p.

<sup>483</sup> María Luisa Amador et Jorge Ayala Blanco, *Cartelera Cinematográfica*, Mexico, CUEC-UNAM, 1985, 608 p.

souvent moraux, mais également esthétiques. De tels ouvrages permettent de percevoir selon quels critères les films étaient recommandés au public. Si nous ne pouvons aucunement extrapoler à partir de ces quelques éléments sur la réception elle-même, nous y trouvons des indications susceptibles de montrer quel était le degré d'acceptation ou même de prestige des films. Enfin, il convient de signaler la parution annuelle à Cuba d'un *Anuario Cinematográfico y radial cubano*, à partir des années 1941-1942, et jusqu'en 1960. Contrairement au cas de la *Cartelera Cinematográfica* mexicaine, il s'agit d'une publication contemporaine de la sortie et de l'exploitation des films, fournissant également des éléments intéressants. Mais comme son homologue, cette publication ne fournit que des indications sous forme de relevé des films diffusés, ce qui apporte finalement peu de renseignements sur le succès éventuel des films.

L'ouvrage permettant d'avancer quelques réflexions en ce sens reste l'*Historia documental del cine mexicano*, d'Emilio García Riera, qui n'a pas d'équivalent à Cuba. Il indique en effet à la fois le nom de la salle et le temps que chaque film évoqué est resté à l'affiche en exclusivité. En consultant les indications fournies pour les films du corpus, il apparaît que les films étudiés ne sont restés pour la plupart qu'une semaine à l'affiche. La seule exception à cette règle est *El Derecho de nacer*, dont le succès, attesté par la presse de l'époque, lui a valu de se maintenir durant sept semaines. Cette situation n'est pas sans conséquences sur la façon dont le film est considéré par la critique de cinéma au Mexique.

En ce qui concerne le type de salles dans lesquelles les films étudiés étaient projetés au moment de leur sortie, certains ont eu droit à d'authentiques « **palais du cinéma** », qui se multipliaient à l'époque :

***Desde el advenimiento del sonido, los exhibidores habían combinado de manera cada vez más decidida el aforo inmenso con un diseño arquitectónico que presagiara la grandeza de las películas que se proyectarían [...]. A las salas ya existentes se agregaron once en 1948, dotando así a una ciudad de menos de tres millones de habitantes con 83 foros, desde los 'piojitos' más proletarios hasta los palacios más deslumbrantes***<sup>484</sup>.

La description des salles de cinéma de Mexico proposée dans cet article souligne la dichotomie existant entre les cinémas les plus prestigieux d'une part, et les cinémas populaires, le plus souvent situés dans les faubourgs. L'absence de données précises sur les salles ne permet pas de tirer de conclusions sur la diffusion des films du corpus. Toutefois, on constate que certains d'entre eux sont sortis dans des salles de la première catégorie, notamment le cinéma « **Colonial** » ou le « **Palacio Chino** », ainsi décrits :

***Este gusto por los palacios escenográficos prevaleció en el Colonial (1940), que no se contentaba con taquilla de maderas labradas, candiles de herrería y, de nuevo, fachadas coloniales dentro de la sala, sino que incluía palmeras a los lados de la pantalla; también el Palacio Chino [...] llenó sus pasillos de Budas y esculturas de guerreros chinos, mosaicos con ideogramas y, en el interior, fachadas de una ciudad china y el Himalaya de fondo***<sup>485</sup>.

<sup>484</sup> « Los palacios populares », *Época de oro del cine mexicano*, p. 44-45.

<sup>485</sup> *Ibid.*, p. 44.



En ce qui concerne les films du corpus, le Palacio Chino a été le théâtre de la sortie de *Piel Canela*, *El Ciclón del Caribe*, *La Rosa blanca* et *Mulata*. Ne possédant pas d'éléments précis susceptibles de justifier cette situation, il est toutefois possible d'avancer quelques hypothèses. Le premier film a pour actrice principale l'Espagnole Sara Montiel, ce qui peut contribuer à en asseoir le prestige. De la même façon, le deuxième met en scène Mará Antonieta Pons, l'une des *rumberas* ayant rencontré le plus gros succès public à l'époque. Quant à *La Rosa blanca*, le caractère officiel de cette coproduction mexicano-cubaine peut avoir conduit les Mexicains à lui réserver une salle de prestige. Quant à *Mulata*, il est le seul film de cette série dont le temps à l'affiche a dépassé la semaine d'exploitation, puisqu'il a été projeté pendant cinq semaines.

Ainsi, même en ne disposant que d'informations très partielles quant au succès public des films, les éléments existant permettent de formuler une double conclusion, largement confirmée par l'analyse de la presse contemporaine : les films ne restent à l'affiche que pour des durées fort limitées. En outre, ils se contentent le plus souvent d'une diffusion dans des circuits peu prestigieux. Cela peut être confirmé par les déclarations de personnes contemporaines de leur sortie ; ainsi, dans *Las Reinas del trópico*, José Luis Cuevas rappelait que sa rencontre avec les films de cabaret s'est effectuée dans les cinémas de quartier. Des Cubains comme Walfredo Piñera, ou le cinéaste Julio García Espinosa confirment cette idée : en nous entretenant avec eux, nous avons appris que c'est en fréquentant les cinémas populaires de leurs quartiers qu'ils avaient pu voir – et aimer – ces films.

#### I B. Choix des supports

En l'absence de données concernant directement le succès public des films, la presse cinématographique contemporaine peut fournir de précieuses indications quant au degré de prestige dont ceux-ci jouissaient dans le milieu. Les observations formulées se trouvent limitées par les conditions dans lesquelles s'est effectuée notre recherche : il n'a bien entendu pas été possible de consulter l'ensemble de la presse cinématographique de l'époque, et nous avons dû opérer des choix, volontaires dans certains cas, et imposés par les circonstances pour d'autres. Pour l'étude de la presse comme pour celle de la réception par le public, les réflexions avancées ne sont que la première étape d'une vaste entreprise de consultation des archives périodiques, dont nous ne pouvons que souhaiter qu'elle sera menée à bien par des équipes de chercheurs dans les pays intéressés.

Le premier écueil rencontré tient à la difficulté à localiser certaines publications. Ainsi, l'ouvrage de Paulo Antonio Paranaguá indique l'existence à Cuba d'une revue corporatiste intitulée *Cinema*, parue à partir de 1935<sup>486</sup>. La présentation proposée laisse à penser que nous aurions sans doute pu y trouver d'intéressantes informations sur l'activité cinématographique cubaine, tant en termes de production que de distribution. Malheureusement, malgré des recherches à la Cinémathèque de La Havane et à la Bibliothèque Nationale José Martí, il a été impossible de retrouver la trace de cette

<sup>486</sup> « Enrique Perdices entreprend la publication de l'hebdomadaire *Cinema*, qui se veut l'organe de l'Union nationale des exploitants : ce journal corporatif comprend néanmoins des articles s'adressant à un public plus large et paraîtra pendant trente ans. » Paulo Antonio Paranaguá, « Cinéma, culture et société à Cuba : tableau synoptique », *Le Cinéma cubain*, p. 23.

publication.

Le matériel réuni à Cuba permet de classer la critique contemporaine des films dans deux sources principales que nous exploiterons. Tout d'abord, dans la revue culturelle généraliste *Carteles* une section consacrée au cinéma est régulièrement publiée, proposant des éléments de réflexion intéressants. Par ailleurs la revue strictement cinématographique *Cine-Guía* fournit elle aussi des indications quant aux critères d'appréciation des films dans la presse spécialisée. Sa parution s'étend de 1953 à 1961, c'est-à-dire sur la période correspondant à l'épanouissement des coproductions entre Cuba et le Mexique. Elle est publiée par le Centre Catholique d'Orientation Cinématographique, ce qui implique qu'elle envisage les films dans une perspective au départ confessionnelle et morale. Toutefois, cette tendance exprimée en particulier dans les sections de critique des films tend à laisser une large place dans les articles de la revue à des réflexions plus générales sur l'état de la production nationale. Elle apparaît donc intéressante à ce titre : en tant qu'espace d'expression de la critique cubaine contemporaine de la sortie des films, il est utile de la comparer aux publications mexicaines diffusant la perception que peuvent avoir des mêmes films les professionnels du cinéma mexicain.

Au Mexique, l'abondance et la variété des publications consacrées au cinéma invite à opérer une sélection, afin de privilégier des séries de lectures cohérentes et non pas une inévitable dispersion des recherches. Nous avons ainsi écarté toutes les publications éphémères, n'ayant paru que sur de courtes durées<sup>487</sup>. Contrairement à ce qui s'était passé à Cuba, nous avons pu consulter la revue corporatiste *Cinema Reporter*, proposant à une fréquence hebdomadaire des comptes rendus sur l'activité cinématographique au Mexique et à l'extérieur, des critiques de films, et des nouvelles du monde du cinéma. La revue a été fondée en 1938, et paraît jusqu'en 1965, ce qui englobe l'ensemble de la période concernée par notre étude. Il s'agit d'une publication où les chroniques occupent une large place, et où les producteurs mexicains trouvent un moyen privilégié de s'exprimer. En ce sens, la revue se faisant volontiers le véhicule de l'idée que se font les producteurs des films, il est intéressant d'observer quels sont leurs arguments, afin de les mettre en rapport avec ceux des Cubains. Toutefois, sur l'ensemble de la période de consultation dans les fonds de l'*Hemeroteca Nacional* de l'UNAM, nous n'avons pu que déplorer de grands « **trous** » dans la collection : ainsi, outre des lacunes ponctuelles observées pour presque toutes les années, 1947 était totalement manquante, 1948 particulièrement discontinuée, etc.

Malgré ces limitations inhérentes aux conditions de notre recherche, il est apparu que les revues consultées étaient assez significatives, tout au moins pour formuler des conclusions partielles sur la réception critique des films, qui demanderont à être complétées, voire amendées... Mais il s'agit là d'une autre entreprise.

---

<sup>487</sup> Les publications mexicaines consacrées au cinéma se caractérisent généralement par la grande brièveté de leur existence. Ainsi, beaucoup de revues ont disparu au bout d'un an, comme par exemple *Celuloide* (1946), *Cine Mundial* (1953), etc. D'autres ont eu une longévité à peine supérieure, comme *La Semana cinematográfica* (1948-1949), ou *Cine voz* (1948-1949). D'autres enfin apparaissent à la fin de la période envisagée, comme *Séptimo arte* (1957-1962), ou *Cine album* (1959-1965).

### I C. Éléments d'appréciation présents dans la presse

Si les informations fournies par la presse sont indirectes, et déjà médiatisées puisqu'il ne s'agit pas de données brutes, nous pouvons malgré tout en tirer certains enseignements. La nature des articles consacrés aux films, ainsi que la façon dont ils sont traités, peuvent être de bons indices pour mesurer la popularité dont ceux-ci jouissent auprès des professionnels du cinéma. L'observation de leurs arguments permet de mettre au jour la part de stratégie dans leurs commentaires, tant du côté cubain que mexicain. À la lecture des articles, il apparaît que les films de notre corpus se situent au cœur d'une bataille commerciale féroce entre les deux pays, ce qui permet de mieux comprendre le contenu des textes qui leur sont consacrés. La presse cinématographique de l'époque permet d'étayer la réflexion engagée par des données de nature contextuelle fort utiles pour mesurer l'importance accordée à ce cinéma.

La première observation qui se dégage de la lecture des revues est la place accordée au cinéma d'autres pays, et en particulier des États-Unis. Cela est très frappant au Mexique dans *Cinema Reporter* où, chaque semaine, la moitié de la publication environ est consacrée au pays voisin. Cette situation doit être mise en relation avec la position hégémonique des États-Unis en termes de diffusion, phénomène essentiel abordé dans notre première partie. Les « **Noticias de Hollywood** », pour reprendre le titre de la chronique permanente consacrée au voisin du nord, évoquent les productions en cours, et les films ayant remporté le plus grand succès au box office. Ce type d'article est également quantitativement très présent dans la revue cubaine *Carteles*. Mais, outre cette observation quantitative, la façon dont le cinéma américain est traité relève davantage de la gazette que de l'analyse cinématographique à proprement parler : des interviews de stars du cinéma nord-américain, des nouvelles de leur vie intime, mais aussi des conseils de beauté divulgués par les plus grandes vedettes sont publiés.

Mais le cinéma nord-américain n'est pas le seul à attirer l'attention des chroniqueurs. En effet, à côté de lui figurent en bonne place les grandes industries cinématographiques hispanophones, l'espagnole en particulier. Ainsi, dans la revue cubaine *Cine-Guía*, de nombreux articles de fond lui sont consacrés, proposant des analyses de l'industrie cinématographique espagnole fondées sur son évolution chronologique, mais faisant également une large place à des critères d'évaluation esthétique. En outre, de nombreux articles abordent d'autres cinémas nationaux latino-américains et même européens. La Colombie est très souvent évoquée dans *Cinema Reporter*, ainsi que Cuba, ce qui est remarquable car la petite île caribéenne ne possède pas une industrie cinématographique puissante. Il conviendra d'observer attentivement les centres d'intérêt que les Mexicains trouvent à Cuba.

Le grand sujet de préoccupation de ces revues reste bien entendu le cinéma national, qui figure lui aussi en bonne place. Dans ce domaine, les articles proposés peuvent être répartis en trois catégories principales. Tout d'abord, des articles se penchent concrètement sur des films particuliers. Cela recouvre les articles de critique, mais aussi ceux qui rendent compte de la sortie des films ou qui annoncent le début d'un tournage.

La deuxième catégorie est celle des réflexions plus ou moins poussées sur l'état de

l'industrie cinématographique nationale. Dans la plupart des cas, ces textes sont écrits afin de répondre à la crise que le cinéma est censé traverser : par exemple les articles « **Lo que le falta y lo que le sobra al cine mexicano**<sup>488</sup> », « **La 'tipología' monotoniza al cine nacional**<sup>489</sup> » dans *Cinema Reporter*. La revue publie même un article de Ramón Peón, cinéaste cubain proposant un bilan peu flatteur de l'industrie cinématographique dans son pays : « **Que mal se reinicia la industria cubana**<sup>490</sup> ». Autant d'articles attestant une authentique préoccupation pour l'amélioration des pratiques cinématographiques. En ce qui concerne *Cine-Guía* une « **Breve historia del cine cubano**<sup>491</sup> » figure dans son numéro de juillet 1955, ainsi que « **Panorámica sobre un año de cine en Cuba**<sup>492</sup> ». Comme le suggère son titre, l'article propose de brosser un « **panorama** », c'est-à-dire un bilan d'une année de cinéma dans l'île, afin d'en dégager les succès mais aussi les carences et limitations de tous ordres.

La dernière catégorie d'articles est constituée des textes que l'on peut qualifier d'anecdotiques ou de publicitaires, se focalisant davantage sur les personnalités des vedettes et les péripéties rencontrées lors de tournages. Dans ce cas, les tentatives d'appréciation critiques présentes dans les deux autres catégories disparaissent au profit de récits et de commentaires pour le moins superficiels, destinés sans aucun doute à assurer la promotion des vedettes du cinéma local auprès du public. Les articles qui prennent en compte en les jugeant positivement les films de notre corpus ou leurs vedettes se situent majoritairement dans cette troisième catégorie : cela montre le peu d'intérêt qui leur était accordé, ces productions n'étant envisagées que selon un traitement commercial et publicitaire dans la plupart des cas. Cette tendance doit être mise en relation avec la nature des revues qui se développent dans le domaine cinématographique au cours des années 1950. Analysant l'émergence et l'évolution de la critique de cinéma au Mexique, Veronica Camacho indique que les revues apparues au cours des années 1940 et 1950 sont :

**[...] pratiquement toutes consacrées au vedettariat, au star-système, et caractérisées par l'absence d'un point de vue critique sur le cinéma mexicain. En effet, pendant ce temps, les revues de cinéma étaient en réalité l'instrument de propagande directe des producteurs ou distributeurs. En conséquence tous les films y sont 'formidables' et les adjectifs manquent pour en faire l'éloge, on apprend des anecdotes – réelles ou inventées – sur la vie des acteurs pour préparer la publicité qui favorisera les productions prochaines où une 'star' apparaît<sup>493</sup>.**

---

<sup>488</sup> Alvaro Custodio, « Lo que le falta y lo que le sobra al cine mexicano », *Cinema Reporter*, 10 novembre 1944, n°330, p. 12-13. Cet article est d'ailleurs écrit par un cubain, ancien membre de l'ARTYC (Asociación de Redactores Teatrales Y Cinematográficos).

<sup>489</sup> Miguel Ángel Mendoza, « La 'tipología' monotoniza al cine nacional », *Cinema Reporter*, 11 juin 1949, n°569, p. 12-15.

<sup>490</sup> Ramón Peón, « Que mal se reinicia la industria cubana », *Cinema Reporter*, 5 mai 1945, p. 5.

<sup>491</sup> Manuel Fernández, « Breve historia del cine cubano », *Cine-Guía*, La Havane, juillet 1954, n°5, p. 8-11 et 19.

<sup>492</sup> Manuel Fernández, « Panorámica sobre un año de cine en Cuba », *Cine-Guía*, janvier-février 1956, n°10-11, p. 2-3 et 44.

Il convient de nuancer une telle analyse : les revues de l'époque proposent en effet bien souvent un traitement anecdotique et promotionnel du phénomène cinématographique, mais on observe qu'une autre forme de traitement de ces sujets se fait jour : en marge des articles les plus commerciaux, nombre de textes s'attachent à prendre en compte les problèmes rencontrés par l'industrie cinématographique, à tenter de les comprendre et de les résoudre. La dichotomie existant entre ces deux modes d'approche du cinéma dans les revues est en soi intéressante : selon le type d'articles dans lesquels les films étudiés sont envisagés, on peut mesurer si l'intérêt qui leur est accordé est réel, ou répond au contraire à des stratégies purement commerciales, visant à les encenser dans un but publicitaire.

L'observation des revues spécialisées permet de montrer que les films du corpus forment un groupe homogène en ce qui concerne leur qualité. Le traitement dont ils sont l'objet de la part de la critique permet de formuler une telle interprétation : c'est dans la place qui leur est accordée par rapport au reste de la production nationale et internationale, mais aussi dans la façon dont ils sont envisagés, que nous voyons comment ces films sont dans l'ensemble considérés comme quantité négligeable par ceux qui s'intéressent au cinéma, tant au Mexique qu'à Cuba.

## II. La grande offensive commerciale des Mexicains

---

### II A. Mise en avant de la stratégie des producteurs mexicains : Cuba comme enjeu commercial

Dans la revue cinématographique corporatiste *Cinema Reporter* au Mexique, deux éléments méritent particulièrement d'être signalés. Tout d'abord, dans les articles qui se penchent sur les productions en langue espagnole en dehors du Mexique, Cuba apparaît comme un sujet d'intérêt pour les Mexicains. Par ailleurs, la revue publie des interviews de professionnels du cinéma mexicain, et en particulier de producteurs, qui portent un intérêt non négligeable à la petite île, et ce de façon précoce.

Dès l'année 1942, les Mexicains réfléchissent à leurs relations avec Cuba en termes de diffusion, comme l'atteste l'article intitulé « *¿Por qué el ejemplo de Cuba no lo siguen otros exhibidores del continente?* »<sup>494</sup>, constituant le gros titre de la revue. Cela montre qu'il s'agit d'un sujet d'importance pour les professionnels du cinéma mexicain. Cet article est le compte rendu d'une visite effectuée par Octavio Gómez Castro à Cuba, où il distribue les films mexicains à travers la « *Continental Films* ». La question du lien entre Cuba et le Mexique est posée en termes de diffusion uniquement, mais les circonstances de la visite du distributeur mexicain dans l'île montrent que les productions mexicaines y occupent une bonne place, sur le plan quantitatif mais aussi qualitatif :

<sup>493</sup> Veronica Camacho, *La Critique de cinéma mexicaine, Paris, université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, mémoire dirigé par R. Odin, 1995, p. 47.*

<sup>494</sup> « ¿Por qué el ejemplo de Cuba no lo siguen otros exhibidores del continente? », *Cinema Reporter*, 27 novembre 1942, 5<sup>ème</sup> année, n°228, p. 1.

***Se encuentra en México el señor Octavio Gómez Castro, gerente de la casa distribuidora de películas Continental Films, de la ciudad de La Habana, Cuba, a cuya iniciativa se debe la celebración de la Semana de Homenaje al Cine Mexicano en la bullanguera ciudad, y que comprende del día 8 al 14 de diciembre. El hecho de que la Continental Films tan sólo maneje en esa región del planeta las cintas de Films Mudiales, SA y Filmex, no es motivo para que pasemos por alto el homenaje que se rinde al cine mexicano, beneficio que sin duda alguna alcanzará a otros distribuidores que manejan el resto de la producción mexicana.***

Cette présentation des activités de Gómez Castro à Cuba, où il s'efforce de promouvoir le cinéma mexicain, illustre les prétentions des Mexicains par rapport au pays voisin : l'implantation d'une maison de distribution dans l'île n'est envisagée que comme une étape dans la conquête du marché que représente Cuba aux yeux des Mexicains, avant de se tourner vers le « **reste de la planète** », comme le suggère le chroniqueur dans un accès d'enthousiasme sans doute quelque peu démesuré.

Quelques temps auparavant, dans « **Nuestro mercado en Cuba** <sup>495</sup> », ce n'est pas seulement la question de la distribution mais également celle de la production qui était abordée. L'article propose une analyse du marché cubain du cinéma selon deux professionnels mexicains cherchant à développer leurs intérêts dans le pays voisin. Le premier est Gregorio Walerstein, de la « **Filmadora mexicana** », et le second est Gonzalo Elvira, de la « **Iracheta y Elvira** ». Ces deux producteurs sont interviewés à leur retour de Cuba, où ils ont effectué un séjour « **con objeto de encauzar la mejor explotación de algunas películas, producidas o distribuidas, por las citadas entidades.** »

Selon eux, les films mexicains sont particulièrement appréciés dans l'île, ce qui leur offre d'intéressantes perspectives en termes de distribution de leurs propres productions. C'est ce qu'indique Elvira :

***La aceptación, para todas nuestras producciones, es absolutamente franca, desde los cines que, en Cuba, denominan del Primer Turno, hasta cualquier otra clase de salones, tanto de la capital como del resto de la isla [...]. Cuentan en La Habana, con unos buenos estudios, y disponen de excelentes elementos técnicos, de música formidable y de muy buenos artistas [...]. Sin embargo, la producción arrastra una vida un poco lánguida, a causa del reducido número de películas que se filman. Nosotros, en representación de nuestras respectivas firmas, hemos iniciado gestiones para rodar algunas cintas en aquella República, a base de diversos elementos del país, reforzados con algunos de aquí.***

L'image de l'industrie cinématographique cubaine donnée par le producteur et distributeur mexicain est éclairante. Il suggère tout d'abord que le cinéma mexicain est auréolé d'un certain prestige, puisque ses productions sont distribuées dans les meilleures salles du pays. Par ailleurs, parmi les « **très bons artistes** » auxquels il fait allusion, la comédienne Rosita Fornés, héroïne de *No me olvides nunca*, dont elle partage la vedette avec le Mexicain Luis Aguilar, est mentionnée.

Le deuxième paragraphe retient l'attention : une stratégie de pénétration du marché

---

<sup>495</sup> « Nuestro mercado en Cuba », interview de Gregorio Walerstein et Gonzalo Elvira par Rosello Clar, *Cinema Reporter*, juillet 1942, 5<sup>ème</sup> année, n°207, p. 12.

cubain s'y dessine non seulement sur le plan de la distribution, mais aussi de la production de cinéma. Après avoir rappelé l'existence d'infrastructures cinématographiques à Cuba, Gonzalo Elvira soulève certains problèmes de son point de vue de producteur. Le système qu'il préconise est bien celui des coproductions, devant se mettre en place à l'initiative des Mexicains, avec une intervention de Cuba dans plusieurs domaines. Sur le plan du personnel technique et artistique, mais également en ce qui concerne plus directement le contenu même des films, qui doivent mêler certains éléments réputés spécifiquement cubains, et d'autres, issus de la tradition mexicaine. Les premiers sont décrits de façon particulièrement floue, puisqu'il s'agit de mettre en œuvre « **divers éléments du pays** », sans davantage de précisions. Sans surprise, la musique figure en bonne place parmi ces « **éléments** » cubains à cultiver dans les films : les coproductions étudiées semblent bien se situer dans la droite ligne de ce projet. Il s'agit d'une volonté d'expansion des activités des producteurs mexicains en direction de Cuba, impliquant à la fois d'exporter et d'acclimater des produits à un nouvel environnement, d'où l'intérêt de mettre en œuvre des « **éléments cubains** » dans les films.

L'intérêt que suscite Cuba auprès des Mexicains est par ailleurs attesté dans cette revue par le fait que périodiquement, des articles proposent des comptes rendus de l'état de la production cubaine, mais aussi, plus largement, des panoramas de la culture cubaine, qui ne se cantonnent pas au seul champ cinématographique. Ainsi, au cours de l'année 1944<sup>496</sup>, un numéro entier de la revue est consacré à « **la República hermana de Cuba** ». L'existence de ce numéro spécial de *Cinema Reporter* est digne d'intérêt car c'est le seul exemple d'un numéro entier consacré à un autre pays que le Mexique, parmi tous les numéros consultés. Si d'autres pays de langue espagnole font l'objet d'articles réguliers – c'est le cas en particulier de pays comme la Colombie, le Venezuela ou l'Espagne – nous n'avons trouvé qu'un cas où la revue toute entière se consacre à un autre pays, et il s'agit de Cuba. Les éléments mis en avant montrent quels sont les centres d'intérêt que le Mexique trouve à Cuba. Ce numéro se présente d'emblée comme un hommage à l'indépendance cubaine, et propose à la fois un historique et un état des lieux de la culture cubaine. Le point de vue affiché se fonde sur une vision fondamentalement touristique de Cuba, comme l'attestent les lignes introductives de l'article « **Cuba a grandes rasgos** » :

***Hasta poco antes del traicionero ataque de Japón a Estados Unidos [...], Cuba era el centro turístico de más movimiento en toda la América. Por la hermosa y pintoresca bahía de La Habana desfilaban como caravanas o comboyes los más lujosos transatlánticos de recreo; las más vistosas embarcaciones turísticas.***

Le caractère « **pittoresque** » de la ville de La Havane est affirmé sans davantage de précisions, ce qui donne le ton de l'ensemble de ce numéro spécial consacré à Cuba : l'île est présentée sous son jour le plus favorable, c'est-à-dire le plus touristique, selon le même procédé que celui mis en œuvre dans sa représentation filmique, et la façon dont elle est décrite frôle le plus souvent le cliché. Cela apparaît très rapidement, notamment dans la façon dont les Cubains sont caractérisés. La ville de La Havane est en effet considérée comme « **cosmopolite** », du fait de l'influence nord-américaine qui s'y fait sentir : « **El cubano es liberal, comunicativo, inteligente, y es por eso que ha sabido**

---

<sup>496</sup> *Cinema Reporter*, 20 mai 1944, n°305, 66 p.

***amoldar su vida a un sistema modernísimo. Las mujeres son valientes, tenaces y excesivamente femeninas; femeninamente rebeldes***<sup>497</sup>. » Cette caractérisation des femmes cubaines n'est pas sans rappeler la façon dont Juan Orol les présente lui-même au début de certains de ses films, mais cela montre surtout que l'un des grands intérêts que trouvent les Mexicains à Cuba se trouve précisément dans sa population féminine, dont la représentation constitue un enjeu commercial fondamental dans les films étudiés.

L'autre élément très présent dans cette description générale de Cuba est la religion afro-cubaine, qui apparaît fascinante pour les Mexicains, à l'instar des images qu'en donnent les films du corpus. Mais là encore, cette fascination se traduit par une vision somme toute fort superficielle de ces phénomènes. C'est ce que donne à penser la description proposée des carnivals : « ***los negros [...] forman unas comparsas de vistosos trajes y se pasean por las calles con sus bailes rituales, adornando la ciudad con un espectáculo curioso y original para los mismos nativos***<sup>498</sup>. » Le vocabulaire employé montre que le commentateur se place d'un point de vue totalement extérieur au phénomène dont il rend compte, adoptant une attitude de simple spectateur. La façon dont il conclut sa description souligne également que la façon d'envisager Cuba n'est en fait que la confirmation des clichés touristiques les plus éculés, largement mis en œuvre dans les films : « ***Así, a grandes rasgos, es Cuba la Bella, la hija consentida del Caribe, la que el sol acaricia, besándola con sus rayos más ardientes y el mar quisiera aprisionar entre sus olas para convertirla en una concha.*** »

La vision de Cuba mise en place dans les films est largement relayée par la critique mexicaine, qui met en avant les éléments les plus touristiques de l'île, au moment où elle prétend s'y intéresser de la façon la plus sérieuse et la plus complète. Une telle représentation se situe dans la droite ligne de celle des producteurs mexicains, cherchant à inclure dans leurs films les éléments les plus amènes ou les plus « ***originaux*** » que Cuba peut leur offrir, et que l'analyse des films a permis de mettre en évidence : l'intérêt pour Cuba est avant tout fondé sur des critères d'appréciation d'ordre commercial, faisant largement appel au « ***pittoresque*** », au détriment d'une prise en compte plus profonde de la culture cubaine.

Cette prégnance du point de vue des producteurs mexicains dans la presse spécialisée est confirmée par le fait qu'une telle perspective commerciale ne s'exprime pas que sous leur plume. En effet, de nombreux articles procèdent de la même logique dans leur façon de présenter les films: il s'agit de textes clairement publicitaires, donnant de ces productions une image conforme à celle qui s'étale sur les écrans, en particulier grâce à ses interprètes féminines.

## II B. Traitement promotionnel des films

Le ton se fait plus enthousiaste par rapport aux films dans les articles dont la vocation publicitaire s'affiche le plus clairement, et ce, dès leurs titres. Ils font quasiment abstraction de toute appréciation artistique, pour s'intéresser aux anecdotes

<sup>497</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>498</sup> *Ibid.*, p. 9.



accompagnant les films et en particulier leurs interprètes. Ainsi, dans *Cinema Reporter*, de nombreux articles sont consacrés aux *rumberas*, pour en vanter les triomphes et les mérites, photos dédicacées à l'appui. La revue propose même une chronique intitulée « **Estrellas disímbolas** », mettant en balance des acteurs et actrices. L'une d'entre elles s'attache à faire ressortir les oppositions entre Ninón Sevilla et María Antonieta Pons. Le recul critique n'y est pas de mise, et le ton se fait volontiers familier dès l'introduction, comme pour créer une communion entre le chroniqueur, son lectorat et les deux vedettes, imitant au passage des intonations et expressions cubaines : « **Ahora sí que la cosa está que arde viejo. Imagínensela ustedes: nada menos que dos cubanas en escena, aquí las tenemos; salen acompañadas por golpes de bongó, y las dos, bailando y contorsionándose a cual más elástica**<sup>499</sup> . » Ninón Sevilla est décrite en premier comme « **la mujer tropical, fogosa y sensual. Rítmica y cadenciosa, por naturaleza.** » Sa « **rivale** » est présentée de la façon suivante :

**Con sus facciones de rosa fresca y tropical, con sus ojos de ensueño, donde los embrujos de la pasión tejen sus más fuertes poderes; en fin, María Antonieta Pons es el ideal del trópico, que se expresa a través de sus mujeres, como a través de un fruto opulento y mórbido.**

Les multiples occurrences de la référence aux « **tropiques** » montrent que de tels articles sont écrits dans la perspective ayant présidé au tournage des films, mettant en jeu une série de clichés au sujet de l'atmosphère tropicale, de ses femmes et même de ses mystères particuliers, comme le suggère l'allusion aux « **sortilèges** » accompagnant la description de María Antonieta Pons.

D'autres articles décrivent sous un jour particulièrement enthousiaste ces comédiennes, à l'occasion d'une tournée internationale ou tout simplement de la sortie d'un film dont ils contribuent sans aucun doute à assurer la promotion commerciale. Les titres suivants en sont de bons exemples « **La Poliédrica y fascinante personalidad de Ninón Sevilla**<sup>500</sup> », « **El cine en Colombia. Rosa Carmina causa gran sensación en Bogotá**<sup>501</sup> », ou encore « **Nos amenaza el ciclón Amalita**<sup>502</sup> ». Dans tous les cas, ces textes sont on ne peut plus flatteurs envers les *rumberas* qu'ils mettent en avant.

Ces articles visent avant tout à assurer la promotion des films, et toute considération critique en est évacuée. Ce mode de prise en charge des films fait apparaître de façon très claire la façon dont la critique contemporaine les considère : il s'agit de productions méprisables en termes esthétiques et artistiques, de simples divertissements destinés à la partie la moins cultivée du public de cinéma. Les articles de critique se penchant sur les films étudiés tendent à le prouver, car ils se montrent bien moins enthousiastes que les textes promotionnels cités. L'existence d'une prise en charge des films dans une

<sup>499</sup> Marta Elba, « Estrellas disímbolas : Ninón Sevilla vs María Antonieta Pons », *Cinema Reporter*, 6 février 1954, n°812, p. 28.

<sup>500</sup> « La Poliédrica y fascinante personalidad de Ninón Sevilla », *Cinema Reporter*, 7 mai 1949, n°564, p. 12.

<sup>501</sup> Raúl Urueta, « El Cine en Colombia. Rosa Carmina causa gran sensación en Bogotá », *Cinema Reporter*, Mexico, 24 septembre 1949, n°584, p. 14-17.

<sup>502</sup> Efraín Huerta, « Nos amenaza el ciclón Amalita », *Cinema Reporter*, 21 mars 1956, p. 6-8.

perspective dictée par des critères « **esthétiques** » et plus seulement commerciaux montre que de telles productions sont en fait méprisées en termes qualitatifs par les Mexicains, qui ne les vantent que pour en tirer des profits d'ordre commercial.

## II C. Des critiques négatives

Les films du corpus ne sont pas jugés favorablement par la critique, tout du moins quand elle prend le soin d'en rendre compte, ce qui est loin d'être toujours le cas<sup>503</sup>. Dans *Cinema Reporter*, trois films du corpus font l'objet d'une appréciation critique : *El Ciclón del Caribe*, *Víctimas del pecado* et *El Derecho de nacer*. La critique du premier<sup>504</sup>, est rapidement évacuée au profit de louanges relativement enthousiastes envers son actrice principale María Antonieta Pons :

***Realmente María Antonieta Pons merece unos renglones especiales. Creemos que es la 'rumbera' que mayores adelantos ha logrado en la actuación [...]. Claro es que las historias que tiene que interpretar no se prestan a grandes actuaciones. Siempre lo mismo: la niña buena enamorada de un galán en la lejanas playas del Trópico a quien la vida (esa vida tan convencional y retozona de esa clase de filmes) empuja a los escenarios frívolos, y a los cabarets [...]. Además de esta novedosa (?) e interesante (?) historia, María Antonieta luce en un sinnúmero de bailes tropicales de todas clases y calibres [...]. El día en que María Antonieta encuentre una historia y un director que la saque de eso que desgraciadamente es su mayor atractivo de taquilla, podrá llegar a mayores alturas. El arte no tiene mucho que ver con esta clase de cine. La taquilla responderá ampliamente sobre todo en los cines de barrio.***

Le ton et le vocabulaire employés pour décrire le film attestent tout le mépris que « **esa clase de filmes** » inspire au chroniqueur : ce sont les films fondés sur les *rumberas* dans leur ensemble qui proposent des intrigues « **conventionnelles** », et ne donnent pas d'opportunités à leurs comédiennes sur le plan artistique. Les deux dernières phrases sont très claires sur ce point : de telles productions n'ont rien à voir avec l'« **art** » cinématographique, et c'est pourquoi elles doivent se contenter des cinémas de quartier, ceux où s'affichent les productions les moins prestigieuses, et que fréquentent les publics les moins exigeants. Ainsi, il s'agit bien d'un cinéma considéré comme « **populaire** » dans le sens le plus péjoratif qu'un critique puisse accorder à ce terme, en l'opposant à celui d'art.

Quant aux remarques formulées à propos de María Antonieta Pons, elles semblent quelque peu ambiguës. Le critique souligne qu'elle est l'une des *rumberas* qui a les meilleures qualités d'actrice, ou qui du moins a fait le plus de progrès sur ce plan. Mais au moment de décrire son rôle, il s'appesantit davantage sur les passages chorégraphiés. Cela tient bien entendu à la nature du film dans lequel elle a tourné, mais cet aspect n'en reste pas moins « **su mayor atractivo de taquilla** », ce qui suggère que le chroniqueur

<sup>503</sup> Nous n'avons pas retrouvé la trace de tous les films du corpus dans les revues consultées. Cela ne signifie pas qu'ils en sont absents, puisque nous n'avons pu procéder à leur dépouillement systématique. Toutefois, nous avons remarqué que la critique s'appesantissait plus largement sur des films considérés comme plus prestigieux que sur ces productions jugées de second ordre.

<sup>504</sup> « Crítica », *Cinema Reporter*, 11 novembre 1950, p. 36 et 40.

s'exprime sous forme de dénégation : mettre en avant ce qu'elle pourrait faire en tant que comédienne si on lui offrait d'autres rôles, c'est oublier que l'intérêt majeur de María Antonieta Pons se situe justement dans le fait qu'elle est avant tout une danseuse de rumba<sup>505</sup> ... La lecture de cet article montre que le film est méprisé par son commentateur, qui en balaye l'intrigue d'un revers de plume pour mieux se focaliser sur son interprète principale.

Le deuxième film<sup>506</sup> ne s'attire pas davantage les éloges du critique, puisqu'il est qualifié de « *convencional* », en particulier à cause de son histoire dont les excès sont condamnés. Le critique confirme la destination de tels films en termes de salles : « *La taquilla responderá en el circuito. En el cine de estreno, desde luego, no respondi.* » La façon dont la différence entre les deux « *circuits* » est affirmée, sous forme d'évidence, montre que cette distinction matérielle implique également une forme de ségrégation culturelle en termes de public.

La critique de *El Derecho de nacer*<sup>507</sup> va dans le même sens, même si le critique se montre moins incisif à son égard :

***Es una película hecha con dedicataria especial a la taquilla [...]. El público acicateado por lo que ha escuchado en el radio y por la índole extremadamente melodramática, sentimental hasta el caramelo, ha concurrido al cine de estreno en verdaderas oleadas [...]. Es una cinta que batirá 'records' de entrada y con eso se apunta otro éxito nuestro cine, pues no sólo tiene que vivir de obras dignas de certámenes internacionales sino también de esa clase de productos.***

Il est difficile d'apprécier les raisons pour lesquelles cette critique est moins acerbe que les autres. Toutefois, l'allusion au type de cinéma dans lequel le film est sorti permet de formuler l'hypothèse suivante : le fait que le film ait connu un grand succès dans une salle d'exclusivité, où les productions plus « *artistiques* » remportent habituellement le plus de succès, conduit le critique à lui porter un certain intérêt dont ne font pas l'objet les films destinés aux cinémas de quartier. Le film lui-même n'est pas vraiment en cause dans ce jugement, qui s'intéresse finalement davantage à l'accueil reçu par le public. Ce dernier semble contraindre le critique à trouver des qualités au film, allant jusqu'à affirmer que ce cinéma est nécessaire, à côté des productions plus exigeantes. Cela reste bien une façon détournée de poser une hiérarchie entre les films.

Le même type d'appréciation peut d'ailleurs être trouvé dans les colonnes de la section critique de *Cinelandia*, une autre revue mexicaine consacrée au cinéma où nous avons pu trouver des appréciations critiques sur des films du corpus. Les films y sont classés selon leur qualité, dont les critères ne sont pourtant pas précisés. Six catégories

---

<sup>505</sup> Sa carrière a d'ailleurs rapidement décliné au début des années 1960, au moment où les films mettant en scène des *rumberas* ont disparu des écrans mexicains. Le même phénomène peut être observé pour les autres : Ninón Sevilla ne tourne aucun film entre 1958 et 1977, et le rythme des tournages de Rosa Carmina diminue sensiblement à partir du milieu des années 1960. Voir à ce sujet les filmographies proposées pour chacune d'elles, *Somos*, n°189.

<sup>506</sup> Juan Dieguito, « Crítica », *Cinema Reporter*, 10 février 1951, n°656, p. 32.

<sup>507</sup> Juan Dieguito, « Crítica », *Cinema Reporter*, 5 juillet 1952, p. 28.

apparaissent : « *Muy buena* », « *buena* », « *regular* », « *mala* », « *muy mala* » et « *pésima* ». Deux films du corpus sont mentionnés dans les numéros de la revue consultés, et la façon dont ils sont perçus confirme ce que *Cinema Reporter* laissait entendre : *No me olvides nunca* est classée comme « *mala* », avec le commentaire suivant : « *Sólo apta para públicos de circuitos*<sup>508</sup> . » *La Mesera del café del puerto* se voit attribuer le qualificatif de « *pésima* », assorti d'une mention toute particulière pour son metteur en scène : « *Cuando de hacer mal cine se trata, Juan Orol es el amo*<sup>509</sup> . »

Ainsi, même si ce panorama de la critique contemporaine ne prétend aucunement à l'exhaustivité, il permet du moins de montrer que les films du corpus font l'unanimité à leur endroit, et sont relégués aux cinémas de quartier, ce qui est visiblement, sous la plume des chroniqueurs, la plus haute forme de mépris.

Mais ces jugements négatifs ne sont pas seulement le fait de ces chroniques ponctuelles. Ils se font également jour dans la catégorie d'articles prenant en charge les productions du cinéma national dans une perspective historique, c'est-à-dire ceux où les critiques tentent d'expliquer les difficultés de leurs industries cinématographiques respectives, et d'y trouver des solutions. Dans *Cinema Reporter*, « *Lo que le falta y lo que le sobra al cine mexicano* » pose clairement les déficiences du cinéma national sur le terrain de ses choix génériques :

***Ante todo – y en su conjunto – la falta más grave de la producción cinematográfica nacional es su debilísima preocupación artística [...]. En la producción nacional se descubre fácilmente un supersticioso horror a la originalidad [...]. Y es que los productores no se atreven a salir de la rutina melodramática o de la consabida comedia musical.***

Cette perspective consiste à considérer la production générique comme fondamentalement routinière et peu inventive. Celle-ci est tenue pour responsable des menaces pesant sur la vigueur créatrice du cinéma mexicain.

L'article « *La 'tipología' monotoniza el cine nacional* » va dans le même sens, et met en avant :

***[...] una actividad postiza, a los que se han querido dar tufos de 'internacional' y ¡claro! para la mentalidad de nuestros productores, no hay nada tan internacional como el ambiente de un cabaret, y ya puestos aquí, lo que urge es una rumbera bien formada, que explote las esencias más bajas de la sensualidad y la sexualidad de los públicos cinéfilos, y que mientras menos materia gris tenga dentro de la cabeza mejor.***

Les personnages de *rumberas* se trouvent au cœur de la critique de la « *monotonie* » dans laquelle le cinéma mexicain est en train de s'embourber.

Ainsi, les films sont traités par les Mexicain dans une perspective double, et même relativement contradictoire. D'un côté, ils sont présentés sous un jour particulièrement favorable par des producteurs cherchant à développer leurs activités cinématographiques

---

<sup>508</sup> « Crítica de Cinelandia », *Cinelandia*, Mexico, septembre 1956, n°1, p. 62.

<sup>509</sup> « Crítica de Cinelandia », *Cinelandia*, février 1957, n°5, p. 63.

à Cuba. Cela suppose de mettre en avant dans leurs films les « **éléments** » de la culture cubaine leur semblant les plus à même d'engranger d'importants succès en termes de public. Mais par ailleurs, lorsque l'on s'éloigne de cette démarche commerciale pour aborder la façon dont les films sont traités sur le plan esthétique, les critiques mexicains ne sont pas tendres envers ces productions, les rendant même responsables de la médiocrité générale et du caractère routinier de la production cinématographique mexicaine.

La même hésitation s'exprime dans la presse cubaine: du point de vue des producteurs cubains, le développement des coproductions présente des avantages non négligeables, mais le caractère agressif de la politique commerciale des Mexicains envers Cuba est rapidement perçue, contribuant à expliquer pourquoi les Cubains ne tardent pas à critiquer vivement le système des coproductions, tant en termes commerciaux qu'esthétiques.

### III. Cuba vs. Mexique: je t'aime, moi non plus

---

#### III A. Intérêt des coproductions pour les Cubains

En abordant les différents articles rendant compte dans les revues spécialisées des films du corpus, nous avons montré que certains d'entre eux se situent dans une perspective historique, consistant à évaluer l'état de la production nationale, afin de trouver des solutions pour l'améliorer, tant sur le plan quantitatif que qualitatif. L'industrie cinématographique étant moins développée à Cuba qu'au Mexique, c'est dans l'île caribéenne que de tels problèmes se posent avec le plus d'acuité. Ces réflexions sont largement relayées par la revue *Cine-Guía* : dans ses colonnes, des journalistes, critiques et professionnels du cinéma cherchent à comprendre pourquoi le cinéma cubain ne parvient pas à atteindre un niveau de développement satisfaisant. Cette situation ne laisse pas de surprendre ceux qui s'intéressent à la question, étant donnée la précocité avec laquelle le cinématographe est apparu dans l'île, comme le suggère l'article « **El Desarrollo del cine cubano en los últimos diez años** » :

***Resulta incomprensible que habiéndose realizado en Cuba el primer intento fílmico en 1897, a menos de dos años de la primera función cinematográfica mundial, efectuada en Francia por los hermanos Lumière, aún no se haya consolidado una verdadera industria en nuestro país.***

À cette interrogation suscitée par la réalité chronologique, l'article ajoute une autre source d'étonnement, liée à la relative vigueur du cinéma cubain en ce qui concerne le nombre de ses productions :

***La incomprensión es mayor si se tiene en cuenta el promedio relativamente elevado de films realizados en Cuba al año. Contando con la co-producción cubano-mexicana, dicho promedio oscila entre tres películas y cuatro anuales. Y se eleva a la cifra de siete en la década de 1950 a 1960. Posiblemente el período más interesante en la cinematografía cubana.***

Ces remarques posent d'emblée l'existence des coproductions mexicano-cubaines comme un élément essentiel dans le développement du cinéma cubain sur le plan

quantitatif. En effet, lorsqu'il cherche à prouver que le nombre de films produits à Cuba chaque année est relativement important, le commentateur associe immédiatement à la production strictement cubaine les coproductions, ce qui montre qu'elles jouent un rôle considérable dans la production de cinéma à Cuba. Ce soutien apporté par le Mexique à Cuba à travers les coproductions se situe sur le plan technique et artistique, comme le montre l'exemple du tournage de *La Rosa blanca*, auquel il est fait allusion un peu plus loin. Après avoir rappelé la création par l'État cubain d'un organisme de production spécialement mis en place pour mener à bien ce projet dans le cadre des commémorations du centenaire de la naissance de José Martí, le commentateur précise les raisons pour lesquelles il a été fait appel à des Mexicains :

***Para su rodaje se contrataron a los realizadores de habla española que gozaban a la sazón de mayor prestigio internacional: Emilio Fernández (El Indio), Gabriel Figueroa y los guionistas Mauricio Magdaleno e Iñigo de Martino [...]. El director, que era respetado como algo superior pese a su evidente decadencia, impuso a uno de sus actores favoritos, Roberto Cañedo, en el rol de Martí.***

L'intérêt manifesté par les Cubains envers les coproductions avec le Mexique est lié à la fois aux conditions matérielles limitées dans lesquelles le cinéma doit se développer dans l'île, mais aussi à des raisons techniques et artistiques. La façon dont Manuel Fernández brosse un panorama historique du cinéma cubain dans *Cine-Guía* va d'ailleurs clairement dans ce sens. Le ton de son article, intitulé « Breve historia del cine cubano », se veut enthousiaste : s'il prend en considération les limites que connaît le développement du cinéma cubain, il s'attache néanmoins à en souligner les avantages, comme l'attestent les remarques avec lesquelles il conclut son historique du cinéma muet dans l'île :

***Las películas de la época silente no fueron mejores ni peores que muchas producciones de industrias mayores. Si no trascendieron los límites nacionales fue debido a que el sabor local las circunscribía al público cubano. No existían, además, los aparatos distributivos de hoy en día y los mercados de habla hispana estaban copados por el film norteamericano.***

Les arguments avancés pour expliquer la faiblesse relative du cinéma cubain tiennent d'une part aux infrastructures existantes, mais aussi à des éléments plus directement liés au contenu même des films, dont le caractère par trop « *local* » est considéré comme un frein à la diffusion des productions cubaines. Ainsi, abordant le cinéma parlant, il se tourne naturellement vers le Mexique. Celui-ci doit permettre à Cuba de dépasser cette situation, sur le double plan des infrastructures et de la qualité artistique et technique des films, améliorées par le nouveau système de production :

***Pero el futuro del cine cubano parece orientarse hacia la co-producción cubano-mexicana [...]. El reducido mercado interior, la escasez de recursos y de personal técnico y sobre todo la falta de directores y guionistas experimentados, recomiendan esta asociación con la industria de un país cercano al nuestro, geográfica y espiritualmente, que ya marcha con paso firme en el terreno de la cinematografía. A la veta de artistas y técnicos mejicanos, los cubanos pueden aprender mucho para lanzarse más tarde a la constitución de una industria propia, que tendrá éxito sólo a condición de que contemple otros públicos de habla hispana, ya que en los límites de sus playas, como lo demuestra su desarrollo histórico, el cine cubano no dejará de ser nunca una industria***

***eternamente balbuciente.***

Les coproductions avec le Mexique doivent permettre au cinéma cubain de sortir de l'ornière dans laquelle il se trouve, tant du point de vue de sa diffusion que de celui de sa qualité technique. Cet argument n'est pas formulé seulement par Manuel Fernández dans les colonnes de *Cine-Guía*, même si cette revue, qui entend adopter par rapport à l'activité cinématographique un point de vue critique, est naturellement le lieu où de telles réflexions trouvent leur place. Dans *Carteles*, abordant d'ordinaire les problèmes liés au cinéma de la façon la plus superficielle – pour ne pas dire que, dans la plupart des cas, elle ne pose même pas les « **problèmes** » liés à la production cinématographique, se cantonnant à ce qui touche au monde de la « **farándula** », selon la perspective promotionnelle déjà rencontrée dans l'étude des revues mexicaines – une intéressante enquête s'étend de novembre 1952 à mars 1953. Les journalistes y interrogent diverses personnalités du monde du cinéma, en leur posant la question : « **¿Qué medidas – artísticas, técnicas, económicas – considera indispensables para que el cine nacional se consolide y progrese, en su doble aspecto de fuente de trabajo y riqueza, y de manifestación de arte y cultura?** » Il s'agit de proposer des solutions efficaces pour le développement du cinéma cubain, comme cela est rappelé dans le premier numéro publiant cette enquête :

***Considerando que el momento es crucial para el cine cubano – su real consolidación, su progreso, puestos en juego por el interés gubernamental en propiciarlo, la producción y la inversión nacionales realizadas, la cooperación de otras industrias fílmicas, como la mexicana – iniciamos una encuesta [...] con el propósito de contribuir al esclarecimiento de los varios aspectos en que se plantea el problema de dar base firme a esta industria-arte***<sup>510</sup> .

Il existe une réelle convergence de vues entre les réflexions proposées dans *Cine-Guía* et celles développées ici. L'existence de coproductions avec le Mexique – le seul pays cité – est d'emblée posée comme l'un des éléments contribuant à l'affermissement de l'activité cinématographique cubaine.

D'une manière générale, l'importation de talents étrangers est préconisée par la plupart des sondés, qui y voient une opportunité de développement avant tout technique et artistique pour le cinéma cubain. Il s'agit d'une solution largement mise en avant, et le Mexique est cité à plusieurs reprises par les personnes amenées à s'exprimer sur le sujet.

Ainsi, dans la perspective cubaine, le recours aux coproductions n'est pas envisagé comme une fin en soi mais comme un moyen de faire progresser le cinéma national. À partir de là, des divergences de taille vont se faire jour : alors que les Mexicains s'intéressent à Cuba avant tout pour assurer la promotion de leurs propres films dans le pays voisin, le point de vue des Cubains sur cette question est sensiblement différent. S'ils ne rejettent pas le système des coproductions, dont ils pensent tirer des avantages non négligeables, ils le considèrent comme une étape nécessaire mais somme toute transitoire dans le développement d'un cinéma national authentique. C'est pourquoi, au fur et à mesure que les coproductions se développent, donnant les résultats techniques et artistiques que l'on sait, la façon dont les Cubains les perçoivent se modifie sensiblement.

---

<sup>510</sup> Arturo Ramírez, « De la farándula », *Carteles*, La Havane, 9 novembre 1952, année 33, n°45, p. 22.

### III B. Limites d'une collaboration

La stratégie de pénétration du marché cubain par les Mexicains a rapidement été perçue par les premiers. Ceux-ci ne tardent pas à dénoncer une forme de coopération bilatérale qui n'apparaît en fait que comme la manifestation d'un unilatéralisme visant à asseoir l'hégémonie du cinéma mexicain à Cuba. Le critique de cinéma cubain Walfredo Piñera donne le ton, en montrant que les Mexicains cherchent à implanter à Cuba un mode d'organisation de l'industrie cinématographique servant leurs propres intérêts, et en aucun cas ceux des Cubains eux-mêmes. Dans un article publié dans *Cine-Guía* et intitulé « **La Verdad del cine nacional** », il montre que l'activité cinématographique cubaine en général, et pas seulement à travers le cas particulier des coproductions, est volontairement bridée par les Mexicains. Selon lui, l'ensemble de l'activité cinématographique cubaine se trouve infiltrée et noyauté par le pays voisin. Le titre suggère d'ailleurs que les Mexicains avancent masqués dans ce domaine, faisant croire aux Cubains qu'ils les aident alors qu'ils font en réalité tout le contraire, protégeant leurs propres intérêts :

***En Cuba se dio el caso insólito de que se estableció el sindicato antes que la industria. Un sindicato de hierro (La Agrupación de Técnicos) ingenuamente copiado de la industria mexicana. Ingenuamente porque si hay una industria interesada en que no haya cine en Cuba es la mexicana [...]. En cuanto a los Estudios Nacionales, poco hay que decir de ellos. Son la estampa de la miseria de nuestro cine. Un solo foro destartado en medio de ruinas [...]. Estos Estudios están arrendados por el INFICC (Instituto Nacional Pro-Fomento de la Industria Cinematográfica Cubana), entidad burocrática e inoperante, a Pelimex de Cuba, representante de los intereses del cine mexicano en nuestra nación***<sup>511</sup> .

Selon le critique cubain, les Mexicains mettent en place à Cuba des structures de diffusion et de production susceptibles de protéger leurs propres productions au détriment du cinéma local. Cette appréciation est d'ailleurs relayée par Paulino Villanueva dans son article intitulé « **El Desarrollo del cine cubano en los últimos diez años** », puisqu'il affirme à son tour, à propos de la création de l'INFICC :

***Todo este juego de palabras y vocablos, que a la postre no obedecía más que al deseo imperioso de un pueblo de tener su propia industria cinematográfica, no produjo más que pasos en falso y frutos grises que concluyeron en la inoperancia y la entrega de los estudios a intereses mexicanos.***

Ainsi, les observateurs cubains se montrent particulièrement conscients des menaces que la proximité avec le Mexique fait peser sur le développement d'une industrie cubaine du cinéma : pour mener à bien leurs projets de tournage dans l'île, les Mexicains se sont en fait approprié les moyens de production des films, reléguant du même coup les possibilités d'accès du cinéma national à ces infrastructures à la portion congrue. Une telle argumentation, où se font de plus en plus jour les oppositions d'intérêts entre Cubains et Mexicains sur le plan de la production cinématographique gagne progressivement du terrain. À côté des articles cités, présentant les coproductions avec le Mexique comme une alternative et même une chance pour le cinéma cubain, les critiques

---

<sup>511</sup> Walfredo Piñera, « *La Verdad del cine nacional* », *Cine-Guía*, octobre 1958, p. 6-27.



envers ce système se font de plus en plus acerbes. Elles ne tiennent pas seulement à l'attitude hégémonique des Mexicains à Cuba, mais aussi au contenu et à la qualité des films produits selon ce système, qui est loin de donner les résultats initialement espérés. Dressant un bilan de la diffusion des films à Cuba pour l'année 1954, Mateo Jover critique fermement l'attitude délibérément commerciale adoptée par les Mexicains, après avoir rappelé que leur cinéma représente 80% des films diffusés à Cuba, ce qui montre l'emprise de l'industrie cinématographique mexicaine sur le terrain de la distribution :

***El cine azteca ha proseguido en este año su tarea de elaborar filmes comerciales encajados en algunos de los clásicos patrones taquilleros que todos conocemos [...]. Las características promediales saltan a la vista: mediocridad, comercialismo, insustancialidad en la elección de los temas y falta de sentido de las verdaderas posibilidades del cine como arte, medio de expresión y vehículo de difusión cultural***<sup>512</sup> .

Ce texte suggère un certain infléchissement dans la perspective : désormais, le cinéma est jugé en termes de qualité « **culturelle** », et ce qui était auparavant un élément parmi d'autres dans l'appréciation des films va devenir une question centrale, permettant d'expliquer le rejet par les Cubains des coproductions réalisées avec le Mexique. Cet argument est maintes fois repris dans l'enquête menée par la revue *Carteles* citée. Selon Francisco Pares, critique de cinéma dans le journal *Información*, le cinéma cubain doit cesser de suivre les yeux fermés le modèle imposé par le Mexique :

***No seguir la inspiración del cine español, argentino o mexicano. Todo arte es una función de la sociedad que lo produce, cuando es auténtico. Hay en Cuba cierta hipnosis ante el cine mexicano: podría ser fatal para el cine cubano en perspectiva [...]; el [cine] mexicano, generalmente, tiene dos variantes: o es localismo barato, pero no es arte, o es melodrama literario, y entonces tampoco es arte. El cine cubano debe constituirse con elementos más universales que, desde luego, no excluyen el tipismo. O es así, o será una manifestación encadenada de provincialismo***<sup>513</sup> .

L'imitation de modèles mexicains n'est pas considérée comme un moyen efficace pour faire progresser le cinéma cubain. Deux arguments présents dans ce texte vont inlassablement se répéter sous la plume des Cubains : d'une part, plaquer des éléments culturels venus de l'étranger sur le cinéma cubain n'est pas acceptable, et d'autre part, le cinéma mexicain lui-même est de plus en plus largement considéré comme basement commercial et routinier, ce qui exclut d'escompter obtenir des résultats satisfaisants si on applique ses recettes au cinéma cubain.

Les nouveaux arguments qui s'imposent progressivement dans la critique cubaine peuvent être illustrés par « ***El desarrollo del cine cubano en los últimos diez años*** », où les coproductions mexicano-cubaines dans leur ensemble jouissent de peu d'estime : après en avoir retracé les grandes étapes historiques, et avoir cité quelques titres de films, le chroniqueur propose le commentaire suivant :

---

<sup>512</sup> Mateo Jover, « *Presencia del cine hispano en las pantallas cubanas* », *Cine-Guía*, décembre 1953-janvier 1954, année 2, n°10-11, p. 10-11.

<sup>513</sup> Interview de Francisco Pares, *Carteles*, 14 décembre 1952, année 33, n°50, p. 17.

***Todas las películas antes mencionadas no podían ser básicamente un fracaso de taquilla por la razón de que México es el segundo monopolio mundial en la industria fílmica. Y representa el adversario más temido del cine norteamericano en América. Las películas aztecas, en su mayoría de escaso valor artístico, han ido ganando un público de ínfimo nivel cultural en salas de tercera categoría, arrendadas a la industria mexicana, factor éste de enorme consideración para el desarrollo de dicho cine en nuestro país***<sup>514</sup> .

L'hostilité des Cubains face aux coproductions avec le Mexique va grandissant, au nom de deux arguments principaux. D'une part, les prétentions commerciales hégémoniques des Mexicains sur Cuba sont clairement perçues comme une menace par les Cubains, ce qui les pousse à dénoncer les structures mêmes de production. Mais ils mettent aussi en avant des critères d'appréciation d'ordre esthétique : le cinéma cubain doit rejeter la facilité commerciale donnant de piètres résultats en termes qualitatifs, ce qui implique de s'écarter des modèles offerts par le cinéma mexicain.

Ces critiques dénoncent la façon dont un cinéma prétendument « **populaire** » a été mis en œuvre. De nombreux commentateurs soulignent que le public et la critique ne partagent généralement pas les mêmes enthousiasmes en matière de cinéma, comme le souligne Manuel Fernández dans « **Un año de cine en Cuba** » :

***El público cubano, como el de otras partes del mundo, suele no coincidir en sus preferencias con el gusto de los críticos cinematográficos más exigentes. El cine, que es arte multitudinaria, atrae a la gran masa de los espectadores con motivaciones muchas veces ajenas al arte. La propaganda, la adhesión sentimental a determinados temas, la simpatía por las 'estrellas', suelen ser los alicientes de la gran mayoría del público en las salas oscuras***<sup>515</sup> .

Ce n'est plus le noyautage de la diffusion par l'industrie cinématographique mexicaine qui est remis en cause, mais le contenu même des films, jugé complaisant envers le spectateur à cause de sa tendance à la facilité sentimentale et au spectaculaire. Le débat à Cuba se déplace peu à peu sur le terrain plus général des représentations culturelles mises en place dans les films, et la notion de « **cinéma populaire** » devient l'enjeu d'une véritable réflexion, parfaitement synthétisée par Franciso Pares, dans sa réponse à l'enquête de *Carteles* :

***Lo popular, en Cuba – música, paisaje, psicología – es una verdadera cantera. Pero a condición de que sea auténtico y que esté tratado inteligentemente. Desde luego, sólo un director cubano es susceptible de realizar films costumbristas cubanos. Los existentes – con rarísimas excepciones – han confundido lo popular con lo populachero.***

Le ton a bien changé par rapport à ce qu'exprimaient les critiques favorables à la mise en place des coproductions mexicano-cubaines. De plus en plus à Cuba, la question d'un cinéma authentiquement national, excluant l'artificialité des représentations mises en place par les Mexicains, se pose. Il convient à présent de montrer comment l'enthousiasme face aux films de notre corpus a été de courte durée, et n'a pas résisté à

---

<sup>514</sup> « *El Desarrollo del cine cubano en los últimos diez años* », p. 15.

<sup>515</sup> Manuel Fernández, « *Un año de cine en Cuba* », *Cine-Guía*, janvier-février 1956, année 3, n°10-11, p. 2.

l'épreuve du temps.

## Chapitre 2. Le mélodrame à la question dans les années 1960

La façon dont le mélodrame étudié est perçu dans la presse contemporaine fait apparaître les tensions grandissantes entre les visées hégémoniques des Mexicains sur la production et la distribution de films à Cuba d'une part, et la volonté d'indépendance de la petite île d'autre part. Ces points de vue antagoniques illustrent deux perspectives fort différentes en matière de cinéma, en particulier dans le contexte des coproductions : les Mexicains les envisagent avant tout comme des films à caractère commercial, tandis que de plus en plus de voix s'élèvent à Cuba pour dénoncer cette situation, et plaider pour une pratique cinématographique dictée par des critères esthétiques.

La nouvelle critique s'affirmant au cours des années 1950 trouve son point d'aboutissement dans la décennie suivante avec la création d'un organisme d'État pour gérer l'industrie cinématographique à Cuba, l'ICAIC, dirigé par Alfredo Guevara. Au Mexique, il s'agit davantage d'une transition que d'une rupture, mais la façon d'envisager le cinéma à partir du début des années 1960 rompt avec la tradition antérieure, pour exiger un renouvellement complet des canons esthétiques et même éthiques<sup>516</sup>. Cependant, le fait que Cuba ait connu une révolution, impliquant des bouleversements majeurs, y compris sur le plan cinématographique, ne doit pas faire oublier que l'avènement d'un « *nouveau* » cinéma ne s'est pas fait du jour au lendemain, mais a été préparé de longue date par quelques précurseurs dès les années 1950. Paulo Antonio Paranaguá parle, au sujet de l'éclosion de la nouvelle critique cubaine née de la révolution, d'« *histoire sous la table rase* », et précise :

***La dépendance indéniable de la cinématographie locale antérieure n'est pas seulement condamnée mais carrément niée, tenue pour quantité négligeable, voire inexistante. L'un des proches collaborateurs d'Alfredo Guevara parlera d'un cinéma sans histoire, sans reculer devant le paradoxe***<sup>517</sup>.

Il importe donc de souligner que le renouvellement complet des catégories esthétiques et éthiques en matière cinématographique revendiquées par les promoteurs du nouveau cinéma cubain doivent en réalité beaucoup à des personnalités qui les ont précédés et ont largement contribué à préparer leur apparition.

L'ampleur des changements impliqués par la révolution cubaine mérite toutefois

---

<sup>516</sup> La périodisation proposée par Veronica Camacho souligne cet infléchissement dans la critique mexicaine : « Dans une première étape, qui va des années 1930 aux années 1950 [...], nous voyons apparaître les revues destinées à promouvoir les films auprès du grand public et à entretenir le star-système. La deuxième phase, recouvrant grosso modo les années 1960-1970, coïncide avec la crise et la rénovation du cinéma mexicain, avec l'essor des revues spécialisées qui répondent aux demandes d'une nouvelle critique formulée par le mouvement des ciné-clubs. », *op. cit.*, p. 45.

<sup>517</sup> Paulo Antonio Paranaguá, *Le Cinéma en Amérique latine, le miroir éclaté*, p. 39.

d'être soulignée. Les membres de la communauté cinématographique semblent d'ailleurs ne pas en avoir perçu immédiatement les conséquences, comme le montrent des déclarations de Juan Orol et Rosa Carmina. Dans une interview accordée au quotidien cubain *Diario de la marina* le 28 juin 1958, juste après la fin du tournage de *Thaimí, la hija del pescador*, le premier déclare vouloir tourner un certain nombre de films à Cuba chaque année, ce qui sera rendu de fait impossible par la victoire des révolutionnaires à peine six mois plus tard<sup>518</sup>. De son côté, Rosa Carmina répond en septembre 1959 aux questions d'un journaliste de *Cinema Reporter* :

**– ¿Y mucho trabajo pendiente? – Gracias a Dios, sí, tres películas aquí [...] y una más en Cuba que haré, si todo va bien, a principios del mes entrante... – ¿No está Cuba muy revuelta? – Mi tierra está siempre dispuesta a la alegría, aún en momentos difíciles. Con esta película, hasta se olvida la gente de la revolución**<sup>519</sup>

...

La comédienne est bien loin de prendre ici la mesure de la situation dans son pays d'origine, et la désinvolture avec laquelle elle traite le phénomène révolutionnaire souligne le décalage existant entre la façon dont elle conçoit le cinéma et celle dont les jeunes cinéastes cubains l'envisagent. Carmina fait ici de l'industrie cinématographique une forme d'« **opium du peuple** », destiné à faire « **oublier** » à la population cubaine la révolution. Cette attitude est totalement en contradiction avec les missions assignées au cinéma par la nouvelle critique : nous allons donc à présent les mettre au jour, en montrant la continuité entre les précurseurs des années 1950 et la nouvelle génération.

## **I. Les précurseurs du renouveau à Cuba**

---

### **I A. Présentation de ses acteurs**

Si l'année 1959 marque, pour le cinéma cubain, une nette rupture, celle-ci est préparée dès la décennie précédente par un certain nombre de critiques dont les voix s'élèvent de plus en plus pour dénoncer le cinéma pratiqué dans l'île. Les articles de *Cine-Guía* qui, toujours plus nombreux, dénoncent l'attitude jugée néfaste des cinéastes et producteurs mexicains font à cet égard figure de précurseurs. Le faible développement du cinéma national apparaît au cours des années 1950 comme un mal endémique, aggravé par le système des coproductions dont le seul but est de contribuer à accroître la puissance de l'industrie cinématographique mexicaine dans l'île.

L'analyse des articles de presse montre l'importance du regard porté par les producteurs sur la production cinématographique, excluant toute prise en charge vraiment critique des films. Il s'agit en général davantage de donner une image aussi positive que possible de ce cinéma, sans jamais mettre au jour les problèmes soulevés par le système des coproductions. Les deux pays sont concernés, et le renouveau critique s'y opère

---

<sup>518</sup> Enrique Grau Esteban, « Juan Orol proyecta hacer cine en Cuba todo el año », *Diario de la marina*, La Havane, 29 juin 1958.

<sup>519</sup> « Rosa Carmina y la escala musical », interview de Rosa Carmina par Sergio A. Burquez, *Cinema Reporter*, 2 septembre 1959, n°1102, p. 25.

parallèlement : au Mexique, on commence à critiquer la propension des cinéastes à se contenter d'un cinéma rentable sur le plan commercial, mais routinier sur le plan générique. À Cuba, les critiques formulées à l'encontre des coproductions, et même de la production cinématographique nationale en général, sont d'autant plus virulentes que l'industrie y est peu développée : l'enjeu est de faire du cinéma une discipline artistique, pour le sortir de sa dépendance commerciale, notamment vis-à-vis des Mexicains. Deux personnalités, José Manuel Valdés Rodríguez et Mirta Aguirre, ont profondément marqué de leur empreinte ce renouveau critique, et il convient de s'y arrêter, car leur héritage sera par la suite revendiqué par les jeunes cinéastes et critiques de l'ICAIC et de *Cine Cubano*.

Le rôle joué par José Manuel Valdés Rodríguez dans l'émergence de nouveaux critères pour prendre en compte le cinéma est essentiel. Outre des fonctions journalistiques dans plusieurs périodiques où il critique les films selon des critères esthétiques originaux dans le contexte de l'époque, il se distingue surtout pour avoir introduit le cinéma à l'université de La Havane<sup>520</sup>. Dans son article consacré au cinéma cubain prérévolutionnaire, Walfredo Piñera montre la convergence entre les activités de Valdés Rodríguez au sein du Département de cinéma de l'université de La Havane, et celles de Mirta Aguirre dans la Société « *Nuestro Tiempo* » : il s'agit dans les deux cas de promouvoir une approche du cinéma en tant que production culturelle et pas seulement comme divertissement. Les considérations esthétiques générales rejoignent ainsi une réflexion plus concrète sur le cinéma cubain : la diffusion de critères esthétiques nouveaux permet de repenser l'activité cinématographique nationale<sup>521</sup>. La mise en place de cet espace cinématographique alternatif permet de compenser les défauts d'un système de distribution fondé sur le cinéma commercial.

Valdés Rodríguez considère le septième art comme un objet d'analyse et non comme un simple spectacle. Il s'attache à :

***Promover en el alumnado universitario y entre la juventud en general el interés serio en el cine de calidad por razón de contenido y de los valores formales específicos y estéticos, y desarrollar un conocimiento sistemático del film como hecho social y como fenómeno artístico***<sup>522</sup>.

Le cinéma est envisagé dans une double perspective, à la fois « **sociale** » et « **artistique** », et doit à ce titre être soumis à l'analyse des étudiants. Il propose pour cela des cycles de films composés d'œuvres du cinéma cubain muet et sonore, mais surtout de films d'autres pays, en particulier français, italiens, anglais et nord-américains. Les

<sup>520</sup> Selon María Eulalia Douglas : « En 1938 impartió, en la Escuela Libre de La Habana, el primer curso sobre cine que se ofreció en el país: 'El cine: industria y arte de nuestro tiempo'. Creó los cursos de cine en la Escuela de Verano de la Universidad de La Habana. En 1943 fundó la Filmoteca Universitaria y en 1949 el Departamento de Cinematografía de la Universidad de La Habana. En sus cursos se formaron muchos de los jóvenes que posteriormente serían los fundadores del nuevo cine cubano. », *La Tienda negra*, p. 247-248.

<sup>521</sup> « Les séances de cinéma d'art et d'essai organisées par le Département permirent de découvrir de nombreux films de valeur, non distribués dans les circuits commerciaux, et constituèrent un foyer de réflexion en faveur de l'existence d'un cinéma cubain de meilleure qualité. » Walfredo Piñera, « Le cinéma parlant prérévolutionnaire », *Le Cinéma cubain*, p. 76.

<sup>522</sup> José Manuel Valdés Rodríguez, *El Cine en la universidad de La Habana, La Havane, MINED, 1966*, p. XIV.

trois premiers pays évoqués seront au cœur du débat cinématographique des années 1960, quand le nouveau cinéma cubain en train de surgir se cherchera des modèles. Dans ce domaine, Valdés Rodríguez apparaît comme un précurseur de la façon dont le cinéma est envisagé au cours de la décennie suivante, c'est-à-dire précisément d'un point de vue qui mêle intimement les critères « **sociaux** » et « **artistiques** ».

La personnalité de Mirta Aguirre est tout aussi importante, car elle participe à des groupes de réflexion, notamment sur le cinéma, dont les membres joueront un rôle clé dans la mise en place des nouveaux critères de jugement des films dans les années 1960. Publiant un de ses textes, *Cine Cubano* propose à son sujet une petite notice biographique, soulignant la continuité entre ses activités antérieures et postérieures à la révolution<sup>523</sup>. La revue insiste sur le fait qu'Aguirre était, dès les années 1930, une militante communiste. Cette appartenance politique contribue également à dessiner une ligne de continuité entre ses positions en matière de politique culturelle, et celles des révolutionnaires.

Mais l'élément le plus notable est sans doute lié à l'activité dirigeante d'Aguirre au sein de la Société « **Nuestro Tiempo** ». Il s'agit en effet d'une communauté d'artistes et d'intellectuels dont la vocation principale était : « **Traer el Pueblo al Arte** », comme le rappelle Arturo Agramonte dans son histoire du cinéma cubain, en abordant « **El movimiento cultural cinematográfico** »<sup>524</sup>. » L'activité culturelle de ce groupe consistait à montrer des films, mais aussi à en produire, comme dans le cas de *El Mégano*, de Tomás Gutiérrez Alea et Julio García Espinosa, dont l'inspiration néoréaliste est tout à fait exceptionnelle pour l'époque.

Valdés Rodríguez et Aguirre, deux personnages emblématiques de l'élaboration d'un mode d'approche alternatif du cinéma et de la culture en général, ont largement contribué à mettre en place, dès les années 1950, de nouveaux critères dans l'appréciation des films. Cette critique se veut véritablement exigeante, et cherche à rompre avec les pratiques promotionnelles et anecdotiques de la presse majoritaire à l'époque. Il ne s'agit plus désormais de considérer le moindre film tourné à Cuba comme un succès ouvrant de nouvelles voies à l'émergence d'une industrie nationale du cinéma : le ton adopté est plus critique, et ils s'interrogent avant tout sur la question de la représentation au cinéma de la réalité nationale. Il convient à présent de s'y arrêter, car ces problématiques identitaires

---

<sup>523</sup> « Mirta Aguirre: una mujer de letras y mujer de revolución. La doctora Mirta Aguirre nació en La Habana en 1912. Militante comunista hasta su muerte, había ingresado en 1932, a los veinte años de edad, en las filas del primer Partido marxista-leninista de Cuba. Fue fundadora de la Sociedad Nuestro Tiempo y como intelectual tuvo una destacada posición revolucionaria en los años de la pseudorepública. » Notice placée en exergue de l'article d'Aguirre « Hollywood y el entretenimiento cinematográfico », *Cine Cubano*, La Havane, 1980, n°98, p. 1.

<sup>524</sup> « La Sociedad 'Nuestro Tiempo' fue una de las primeras que trabajó por la superación cultural en todos los órdenes y de manera especial por la cinematografía. Desde su inicio su labor fue vigilada. Después del 10 de marzo de 1952 [date du coup d'État du général Batista], se agudizó esta situación y sus miembros fueron considerados agentes subversivos. Su lema 'Traer el Pueblo al Arte' dio sorprendentes resultados en poco tiempo. Por una cuota anual muy módica se ofrecían sesiones de cine, funciones de teatro, ballet, música, exposiciones de arte clásico y moderno e interesantes conferencias », *Cronología del cine cubano*, p. 159.

sont au fondement de la remise en cause du vieux cinéma et de la mise en place du nouveau dans la décennie suivante.

### I B. Le problème de la « réalité » nationale, enjeu éthique et esthétique

Dans la pensée de Valdés Rodríguez, les questions esthétiques et éthiques sont inséparables. Les termes par lesquels il condamne les productions cinématographiques cubaines antérieures à la création de l'ICAIC indiquent clairement la part d'idéologie à l'œuvre dans ses jugements. Si les choix esthétiques des réalisateurs sont critiqués, c'est au nom de leur manque de « **profondeur** » dans la prise en charge de la réalité nationale, présentée sous un jour particulier :

***Y de los conflictos humanos de rango mayor, con las peculiaridades esenciales, o siquiera adjetivas, determinadas por nuestra condición de país semicolonial, subdesarrollado, compelido económica y políticamente por intereses financieros insaciables apoyados en una poderosa maquinaria bélica; de todo eso, de la verdad de Cuba factoría yanqui, nada, ¡absolutamente nada!***<sup>525</sup>

Le terme de « **vérité** » mérite d'être commenté, car il annonce le point de vue déterminant la façon de juger le vieux cinéma cubain dans les années suivantes. La façon dont le critique l'emploie suggère que seule la représentation de l'identité nationale qu'il propose est légitime. Cela lui permet de rejeter toutes les formes de mise en scène de la « **réalité** » cubaine par le vieux cinéma comme « **fausses** », parce qu'elles éludent les questions sociales. Or, celles-ci sont fondamentales pour Valdés Rodríguez.

Le rejet du vieux cinéma s'effectue dans une perspective éminemment idéologique, puisque le problème de la représentation d'une « **réalité** » nationale est avant tout une question de point de vue. Benedict Anderson décrit la mise en place de l'idée de « **nation** » en des termes justifiant cette interprétation, comme « **une communauté politique imaginaire, et imaginée comme intrinsèquement limitée et souveraine** »<sup>526</sup>. Cette définition remet en cause toute prétention à détenir une « **vérité** » en termes de représentation nationale : dans le cadre de la réflexion identitaire, l'impression et le sentiment d'appartenance jouent un rôle essentiel, et peuvent connaître des modifications dans le temps.

Dans le cas de Cuba, Jean Lamore a montré comment l'image que la nation se fait d'elle-même a changé au gré des événements historiques. Il prend l'exemple de l'intégration progressive des Noirs à la nation cubaine, d'autant plus éclairant que certains des films étudiés proposent une représentation de la communauté afro-cubaine :

***[...] la masse esclave noire importée par la contrainte ne présente certes pas au départ les caractères d'une composante nationale. En revanche, c'est le développement historique qui va voir s'opérer des processus d'intégration [...], et qui va voir aussi le rôle actif joué par les anciens esclaves dans les guerres de libération nationale. Le mouvement historique du XIX<sup>e</sup> siècle opère une transformation du groupe national : de la conception créole du début du siècle***

<sup>525</sup> José Manuel Valdés Rodríguez, *Ojeada al cine cubano (1906-1958)*, La Havane, université de La Havane, 1963, p. 13.

<sup>526</sup> Benedict Anderson, *L'Imaginaire national*, Paris, Editions La Découverte, 1996, p. 19.

***d'un groupe national blanc, on en viendra avec José Martí et les révolutionnaires de 1895 à la réalité d'un groupe national inter-racial*<sup>527</sup> .**

La description du changement de statut de la communauté noire dans la nation cubaine contribue à expliquer le rejet par des critiques comme Valdés Rodríguez ou Mirta Aguirre des représentations proposées dans le vieux cinéma. Celui-ci tend en effet à opérer sur le plan social des cloisonnements entre Blancs et Noirs, se traduisant visuellement par un montage particulier où alternent des images des deux communautés sans qu'elles parviennent à se rencontrer. Dans le cas de la population afro-cubaine, la façon dont les films la mettent en scène peut être considérée comme une régression par rapport au statut acquis au sortir des guerres d'indépendance. Une telle modification n'a pu se faire spontanément : elle implique un regard porté par les groupes dominants sur d'autres, que les films constituent clairement comme les dominés.

S'agissant d'une « **communauté politique imaginaire** », tout changement dans les conditions politiques à partir desquelles est appréhendée une réalité nationale détermine la norme en la matière. Or, Valdés Rodríguez se présente comme un partisan de la révolution : cela explique pourquoi il rejette aussi catégoriquement la façon dont Cuba était auparavant représentée. Selon l'extrait cité, le reproche majeur adressé au vieux cinéma est sa propension à masquer les injustices infligées à Cuba par les États-Unis, sujet de préoccupation mis en avant par les nouvelles autorités politiques mais pas par les anciennes. Le point de vue exprimé par Valdés Rodríguez est avant tout politique, car il dénonce implicitement la façon dont les films relaient la vision dominante de Cuba. Or, le lien entre le pouvoir et la formation d'une identité nationale, en particulier sur le plan culturel, est mis en avant par Jean Leca :

***Dans la théorie sociologique dominante, la nation est caractérisée par les processus de superposition des systèmes culturels, économiques et politiques sur une même aire écologique (une culture, un marché, une souveraineté), et d'intégration des 'basses cultures' par une 'haute culture' standardisée, homogène et soutenue par le pouvoir central*<sup>528</sup> .**

La collusion entre le pouvoir et la mise en place d'une culture nationale est directement visée par les critiques adressées par Valdés Rodríguez au vieux cinéma cubain.

Mirta Aguirre adopte le même point de vue mais à rebours, dans une critique de 1947 où elle justifie l'intervention de la censure cubaine contre un film nord-américain donnant une « **mauvaise** » image de La Havane et de Cuba :

***Violencia, cinta de Artistas Unidos estrenada en días pasados, ha sido retirada de las carteleras por orden gubernamental. La decisión ha sido rápida y justa. No porque Violencia amerite censuras moralistas y pudibundos enrojecimientos, sino porque en ella se presenta a La Habana como muchos yanquis productores y directores cinematográficos se imaginan que es [...]*<sup>529</sup> .**

---

<sup>527</sup> Jean Lamore, « Criollismo blanco et conscience nationale à Cuba (1820-1868) », *Esprit créole et conscience nationale (Coll.)*, Paris, CNRS, 1980, p. 115.

<sup>528</sup> Jean Leca, « De quoi parle-t-on ? », *Nations et nationalismes (Coll.)*, Paris, Editions La Découverte, 1995, p. 19.

<sup>529</sup> Mirta Aguirre, « Violencia y Cuba », *Crónicas de cine, La Havane, Letras cubanas*, 1988, p. 165.



Aguirre se fait complice de la censure étatique, non pas en fonction de principes moraux mais au nom de la représentation du pays véhiculée par le film mis en cause. L'action de la censure officielle confirme le lien entre l'État et la gestion des images de la nation acceptables ou non. La justification de cet acte de censure porte en germe l'attitude particulièrement radicale qu'adopteront les promoteurs du nouveau cinéma dans les années 1960. Elle permet surtout de comprendre au nom de quels principes, à la fois esthétiques et éthiques, les coproductions mexican-cubaines sont violemment rejetées parce qu'elles proposent une image trompeuse de la réalité nationale.

### I C. Condamnation sans appel des coproductions

Les critiques formulées par José Manuel Valdés Rodríguez envers le système des coproductions ne touchent pas seulement l'esthétique ou la vocation commerciale des films. Il prend également en compte les conditions dans lesquelles ce cinéma s'est développé, rappelant que l'essor des coproductions dans les années 1950 était avant tout fondé sur une stratégie de distribution des films liée à l'étroitesse du marché intérieur cubain :

***Esa circunstancia exigía el mercado exterior, lograble en casos semejantes sólo a través de la coproducción. Por eso hubo una incesante coproducción cubano-mexicana. Esas cintas no merecían consideración mayor ni por los temas y asuntos, ni por la realización fílmica, pero tuvieron éxito mercantil según ocurría, y ocurre, con la casi totalidad de las películas de esa zona productora tanto en el propio México como en el resto de Hispanoamérica***<sup>530</sup> .

L'évocation des conditions historiques du surgissement des coproductions ne lui fait pas pour autant passer sous silence la piètre qualité des réalisations issues de ce système. La description proposée des films reprend les arguments avancés par certains critiques dans les colonnes de *Cine-Guía* et de *Carteles*. Selon le critique, les films de la période 1906-1958 comportent les caractéristiques suivantes :

***Los realizadores buscaron asuntos con posibilidades para la música, el baile y las canciones, acumuladas éstas en número abrumador, combinadas en escenas con frecuencia salaces, en tanto que las cámaras no trascendían las tomas de la fronda criolla y penachos de palmas a contraluz del horizonte despejado, o cargado de nubes; olas cariciosas sobre la arena, o batiendo el acantilado***<sup>531</sup> .

Le point de vue est radical, et Valdés Rodríguez n'hésite pas à affirmer : « ***no constituyen tales cintas la expresión de un cine nacional con un mínimo estimable de valores de contenido y de forma***<sup>532</sup> . » Les nouveaux principes esthétiques et éthiques sont érigés en dogme, et le critique oublie que, malgré leur piètre qualité générale, ces films ont néanmoins contribué à véhiculer une certaine image culturelle de Cuba. Même si celle-ci est très touristique, et met complaisamment en scène les milieux du cabaret, elle fait des musiques et des danses cubaines ainsi que des paysages autant

<sup>530</sup> José Manuel Valdés Rodríguez, *Ojeada al cine cubano*, p. 14.

<sup>531</sup> *Ibid.*, p. 12-13.

<sup>532</sup> *Ibid.*, p. 15.

d'éléments fondamentaux dans le mode de représentation du pays.

Dans la lutte pour le monopole de la représentation, le problème de la légitimité se pose de façon aiguë au moment d'aborder la façon dont Cuba est mise en scène dans les coproductions. Cela explique en partie pourquoi on s'attache à dénoncer la façon dont sont représentés les membres de la communauté afro-cubaine : là où les films mettent l'accent sur les rythmes et les croyances, en les traitant comme objets d'étonnement, les critiques souhaitent voir émerger un cinéma capable de prendre en compte la réalité « **sociale** » de cette communauté. Cette attitude se traduit dans leur propension à appeler de leurs vœux une prise en charge des phénomènes afro-cubains dépassant les stéréotypes touristiques, pour s'intéresser aux véritables problèmes de cette population longtemps réprimée sur le plan social et religieux. L'analyse de deux articles de Mirta Aguirre permet de montrer comment ce point de vue sur les coproductions s'exprime, d'abord à travers le cas particulier d'un film, puis sur les coproductions en général.

Elle a rédigé un article de critique cinématographique pour le quotidien communiste *Hoy* dont l'objet est *María la O*. Sa lecture montre comment s'appliquent concrètement les critères d'appréciation à la fois éthiques et esthétiques mis en place, utilisés ensuite pour critiquer les coproductions de façon systématique. Aguirre reproche au film son traitement anecdotique de la réalité cubaine, et critique son manque de profondeur dans le traitement et la mise en images de la culture afro-cubaine :

***Lo afro es, pues, un recurso ornamental, seudofolklorico, expuesto sin vigor alguno, concebido desde el más falso y epidérmico de los puntos de vista. Sólo así, por ejemplo, se explica el baile que tiene lugar en la Plaza de la Catedral [...]. Ninguna razón justifica el episodio coreográfico turístico a más no poder, excepto la de entretener al público un tiempo prudencial: el que se supone que demora el matrimonio***<sup>533</sup> .

La critique des coproductions va bien au-delà de leurs conséquences néfastes pour l'activité cinématographique cubaine. L'argument culturel est mis en avant pour souligner que le film donne de Cuba une image mensongère et superficielle. Les critiques esthétiques, ajoutées à celles concernant le contenu du film, permettent à Aguirre de formuler une conclusion sans appel : « ***En suma, una cinta de bajísima calidad que nada puede enseñar a nuestros incipientes cinematografistas***<sup>534</sup> . » L'article date de 1948, et la mention des jeunes cinéastes cubains montre à quel point Aguirre aspire à un authentique renouvellement du cinéma dans son pays.

Proposant un bilan de l'activité cinématographique cubaine, son point de comparaison reste l'industrie mexicaine du cinéma. Pour sortir de l'impasse commerciale et esthétique dans laquelle se trouve le cinéma cubain, celui-ci doit s'intéresser à l'histoire cubaine. Les éléments mis en avant suggèrent que seules les tragédies sociales sont dignes d'être portées à l'écran :

***Un país que tiene la esclavitud negra y las guerras de independencia todavía al alcance de la mano, casi no tendría necesidad de asomarse a otras cosas para***

---

<sup>533</sup> Mirta Aguirre, « *María la O* », *Crónicas de cine*, p. 215-216.

<sup>534</sup> *Ibid.*, p. 216.

***obtener riquísimos y muy movidos jugos históricos para su cinematografía. Y no se sabe hasta dónde podría llegarse en ímpetu y en frescura si los productores cinematográficos entendieran que un cañaveral incendiado puede ser, a la vez que un estupendo material plástico de fotografía, un hecho enraizable en hondas causas humanas y sociales***<sup>535</sup> .

Outre les critères historiques mis en avant, ce paragraphe fait d'Aguirre une critique visionnaire sur le cinéma cubain à venir. Rejetant les anciennes productions, les thèmes qu'elle propose de traiter renvoient aux aspects les plus terribles de la réalité cubaine. Or, qu'il s'agisse de l'esclavage, des guerres d'indépendance ou des champs de canne à sucre en feu, chacun des éléments mentionnés fera l'objet d'un film – ou au moins d'une partie de film – dans le cinéma de l'ICAIC : l'esclavage est le thème central du film de Tomás Gutiérrez Alea *La Última cena* (1976) ; les guerres d'indépendance sont le théâtre de *La Primera carga al machete* (Manuel Octavio Gómez, 1969) pour la première, et de *Lucía 1895* (Humberto Solás, 1968) pour la seconde. En ce qui concerne le motif du champ de canne en flammes, il est filmé exactement dans la perspective prônée par Aguirre dans le deuxième épisode de *Soy Cuba* (Mikhail Kalatozov, 1964). Aux antipodes des coproductions dans le traitement des phénomènes sociaux et historiques cubains, les films du nouveau cinéma se situent dans la lignée des critiques cités. Les membres de l'ICAIC et de *Cine Cubano* ne font que radicaliser et systématiser des points de vue qui leur préexistent.

## II. Le grand tournant de 1959

---

### II A. Avènement de l'idéologie

Le renouvellement complet de l'activité cinématographique à Cuba au début des années 1960 s'inscrit dans un projet idéologique et politique de rupture, dont les conséquences sont considérables sur le cinéma continental. Le premier numéro de *Cine Cubano* se situe clairement dans la perspective d'un renouveau du cinéma impulsé par les nouvelles autorités politiques du pays, à travers la création de l'ICAIC, dont la revue est l'organe de diffusion :

***El 23 de marzo de 1959, tres meses después de la liberación, el Gobierno Revolucionario promulgó con la firma de Fidel Castro la Ley que establece el ICAIC, no para consolidar una situación existente o entregar la industria a los cineastas, sino para crear a partir de un punto cero***<sup>536</sup> .

Ce texte rédigé par Alfredo Guevara, directeur de l'ICAIC et fondateur de la revue, est tout un programme, au sens politique du terme, tant à travers la référence à la loi qui a officiellement créé l'Institut que par la mention du dirigeant révolutionnaire Fidel Castro, présenté comme le principal artisan de cette loi. Cette situation n'est pas sans conséquences quant à la conception du cinéma développée dans les colonnes de la revue et dans l'Institut lui-même. La loi de création de l'ICAIC fait du cinéma un «

<sup>535</sup> « *Cinematografía cubana* », *Ibid.*, p. 79.

<sup>536</sup> Alfredo Guevara, « *Realidades y perspectivas de un nuevo cine* », *Cine Cubano*, 1960, n°1, p. 4.

*instrument* » de poids dans la bataille idéologique opposant révolutionnaires et impérialistes. Cette loi fondatrice donne les grandes lignes débattues dans la communauté cinématographique cubaine :

**[...] El cine constituye por virtud de sus características un instrumento de opinión y formación de la conciencia individual y colectiva y puede contribuir a hacer más profundo y diáfano el espíritu revolucionario y a sostener su aliento creador. [...] El desarrollo de la industria cinematográfica cubana supone [...] una labor de publicidad y reeducación del gusto medio, seriamente lastrado por la producción y exhibición de films concebidos con criterio mercantilista, dramática y éticamente repudiables y técnica y artísticamente insulsos. [...] El cine debe conservar su condición de arte y, liberado de ataduras mezquinas e inútiles servidumbres, contribuir naturalmente y con todos sus recursos técnicos y prácticos al desarrollo y enriquecimiento del nuevo humanismo que inspira nuestra Revolución**<sup>537</sup> .

Le cinéma cubain a désormais une mission, étroitement liée au contexte révolutionnaire. Le vocabulaire employé montre qu'il doit être pensé en termes d'éducation populaire révolutionnaire, et pas seulement en tant qu'édification moralisatrice des foules, comme c'était le cas auparavant. Une telle conception du cinéma implique un rejet complet de celui désigné comme le « *vieux* » cinéma, dont on dénonce le traitement inadapté de la réalité cubaine. Mais les fondateurs de l'ICAIC et de *Cine Cubano* vont plus loin et remettent en question l'existence même d'un cinéma cubain avant la révolution.

Guevara affirme sans ambages qu'il ne s'agit pas de rendre les outils de production cinématographique aux cinéastes, mais de « *créer à partir de zéro* », comme si le cinéma n'avait jamais existé dans l'île. À partir de là, toute une lecture très particulière de l'histoire du cinéma cubain se développe, et la place occupée par le vieux cinéma s'y trouve pour le moins réduite. Les modèles cinématographiques se trouvent profondément renouvelés, et la façon dont les anciennes pratiques sont présentées est pour le moins abrupte :

**Los films realizados en nuestro país durante una veintena de años no son otra cosa que dramones, que arman su trama entre canciones y shows de cabaret o televisión y co-producción de calidad ínfima en las que Cuba aporta el 'sabor tropical' con cuatro paisajes, un hotel de lujo, dos rumberas y un villano de jipi y retorcido bigotillo**<sup>538</sup> .

Une telle description du vieux cinéma cubain vise directement les films étudiés : « *coproductions de qualité infime* », dont les caractéristiques sont la mise en scène de *rumberas* sur des scènes de cabaret, à grands renforts de chansons à la mode. La formule restrictive montre que ce cinéma est envisagé comme un phénomène limité, en particulier sur le plan qualitatif, donnant une image tronquée de Cuba. Or, dans la perspective des tenants du nouveau cinéma cubain, les modèles sont à rechercher ailleurs que dans les formules à succès du cinéma commercial. Guevara écrit en effet : « *'La nouvelle vague' nos brinda caminos, nos ofrece pruebas, nos inspira rechazos,*

---

<sup>537</sup> « Ley de creación del ICAIC », reproduite dans *La Tienda negra*, p. 341.

<sup>538</sup> *Ibid.*, p. 5.

***pero con el neorrealismo, es una de las lecciones que debemos tener en cuenta. »***

Le programme esthétique assigné au nouveau cinéma cubain permet en grande partie de comprendre le rejet qu'inspirent les vieilles productions à ces jeunes critiques. Leur point de vue est parfaitement synthétisé à la fin de l'article :

***Los viejos clichés del melodrama llorón, los amores de almíbar y los musicales de ocasión no nos interesan. Realizando un cine de calidad, inspirado en las grandes cinematografías y apoyados en los realizadores más significativos, no sólo encontraremos nuestra propia fisonomía y expresión, sino que además, estaremos creando las condiciones para la superación del público y la extensión de los mercados.***

Le rejet du vieux cinéma s'opère non seulement en fonction de critères esthétiques sans cesse proclamés, mais aussi en prenant en compte le « **public** », qu'il s'agit désormais de tirer vers le haut grâce à des productions ne se fondant pas sur des considérations exclusivement commerciales. La rupture entre l'ancien cinéma et le nouveau est donc au cœur du projet cinématographique de l'ICAIC et de *Cine Cubano*. Cela se traduit de façon privilégiée dans la façon qu'ont leurs promoteurs de considérer le vieux cinéma cubain, mais aussi dans leur présentation du cinéma comme un enjeu fondamental dans la bataille idéologique opposant capitalistes et socialistes. Face à un cinéma commercial jugé mystificateur, l'ICAIC doit, grâce à des mesures politiques concrètes et radicales comme la nationalisation des moyens de production, mettre le cinéma au service du public, et non l'inverse. Il s'agit de passer d'une conception commerciale du cinéma à une autre, fondée sur une représentation authentique de la culture nationale – au centre de la réflexion critique dès les années 1950 : « **En ese sentido la nacionalización de los grandes circuitos cinematográficos y su conversión en instrumento del pueblo al servicio de la cultura y de la Revolución, tiene tan grande importancia como la creación de nuestra industria**<sup>539</sup> . » Le projet esthétique et culturel est inséparable de sa vocation idéologique puisque servir le peuple revient à servir la révolution. La création artistique est replacée dans la perspective d'un bouleversement social, permettant à Guevara d'opposer de façon très tranchée deux formes de pratique cinématographique : d'un côté, les films au service de l'« **impérialisme** », cherchant à en camoufler les visées et se constituant en authentique « **opium des peuples** » ; de l'autre côté, l'art revendiqué par les révolutionnaires, dont la vocation est clairement définie : « **un llamado a la conciencia, y una voz de alerta capaz de despertar dormidas fuerzas e incalculables potencias**<sup>540</sup> . » Le cinéma s'inscrit dans un vaste programme d'éducation du peuple cubain, il a pour tâche de contribuer à asseoir les principes révolutionnaires dans les consciences.

De son côté, la critique de cinéma doit également se renouveler, et participer à cette mission pédagogique, comme l'indique clairement Guevara :

***Esto supone en nuestros críticos cinematográficos un nivel y un grado de responsabilidad, y una formación ideológica de primerísimo orden, incompatible por demás con el espíritu gacetillero y mercantilista o de capilla de ciertas***

<sup>539</sup> Alfredo Guevara, « Una nueva etapa del cine en Cuba », *Cine Cubano*, novembre 1960, n°3, p. 4.

<sup>540</sup> *Ibid.*, p. 6.

***columnas a las que habrá que dar la dignidad y el sentido a que está obligada la prensa revolucionaria cuando del arte se trata***<sup>541</sup> .

Cette adéquation complète entre les pratiques cinématographiques et les présupposés idéologiques pose le problème du sectarisme. Les tenants du nouveau cinéma et de la nouvelle critique cubaine dénoncent à juste titre l'emprise de la censure sur le vieux cinéma commercial, soulignant au passage son hypocrisie : il s'agissait d'empêcher la diffusion de certaines images jugées choquantes selon les critères de la morale dominante, véhiculant elle-même des représentations sociales et même morales jugées condamnables par les critiques de *Cine Cubano*, tels Alfredo Guevara : « ***Moralistas de todas las 'ligas' cortaban morbosamente torneadas piernas o intensas escenas amorosas mientras dejaban pasar, y aún más, estimulaban, los films dedicados a cantar el gangsterismo y el crimen, o a justificar el colonialismo*** »<sup>542</sup> . »

La façon dont le film *Mulata* a été censuré illustre parfaitement cette situation<sup>543</sup> . Le distributeur Octavio Gómez Castro ayant sollicité l'autorisation du film, il obtient pour réponse l'interdiction de le diffuser, au motif suivant :

***[...] en la trama de la película existen múltiples escenas que ofenden al pudor y atacan las buenas costumbres y algunas tienden a fomentar odios de clases. En resumen, que la película en sí es nociva a la moral pública y contribuye grandemente al descrédito de nuestro país como pueblo civilizado, ya que propaga ejemplos o doctrinas que están ya erradicadas de nuestras costumbres***

544 .

L'argument principal dans le refus d'autoriser la diffusion du film sur les écrans cubains consiste à souligner qu'il propose une image dégradante de la nation cubaine, à travers la mise en scène de pratiques rituelles afro-cubaines, en particulier au cours de la scène où Ninón Sevilla exécute un *bembé* en public. Les autorités vont d'ailleurs jusqu'à prétendre qu'il s'agit de pratiques sauvages n'existant plus, et elles reçoivent, par l'intermédiaire de télégrammes, le soutien de représentants de nombreuses organisations catholiques et de protection de la famille. Afin de défendre le film, Gómez Castro fait valoir qu'il a été tourné à Cuba, et qu'il contribue ainsi au développement de l'industrie cinématographique nationale<sup>545</sup> . La commission se réunit donc à nouveau, afin de supprimer les scènes les plus litigieuses, c'est-à-dire une scène mettant en scène des rites afro-cubains, les

<sup>541</sup> *Ibid.*, p. 11. Ce qui vaut pour les moyens de production cinématographique vaut également en ce qui concerne la presse : l'importance des nationalisations est en ce sens très grande, tant du point de vue idéologique que pratique. En effet, pour que des critiques sérieux puissent s'exprimer et être entendus, encore faut-il qu'ils aient des supports dignes de ce nom, ce qui n'était pas le cas avant la création de *Cine Cubano*, selon José Antonio González : « [...] para ellos generalmente no había revistas cromadas, con buenas fotografías y colores, ni jefes de redacción, ni editores interesados. Eso 'no interesaba', eso 'no atraía', eso 'no vendía'. » « *Viejas revistas para el viejo cine latinoamericano* », *Cine Cubano*, 1981, n°100, p. 47. Un point de vue sur la presse prérévolutionnaire non dénué de fondement, mais qui mériterait une analyse systématique.

<sup>542</sup> Alfredo Guevara, *op. cit.*, p. 3.

<sup>543</sup> Les documents réunis à ce sujet proviennent d'un dossier de la Cinémathèque de La Havane concernant le film.

<sup>544</sup> Lettre : « *Ministerio de Gobernación a Octavio Gómez Castro* », 28 juin 1954.

images de la protagoniste en train de se dévêtir au cours du *bembé*, et les dialogues faisant apparaître des conflits de nature ethnique.

Ce débat à propos de *Mulata* illustre la bataille existant pour la légitimité des représentations nationales. En 1954, les autorités censurent toutes les images qui, dans le film, rappellent que Cuba abrite une importante communauté afro-cubaine ayant su maintenir ses traditions culturelles et religieuses. Autant d'éléments qui tendent à éloigner le pays des modèles de « *civilisation* » recherchés. Cette attitude est dénoncée par Guevara, qui voit dans la façon d'exercer la censure avant 1959 un moyen de répression idéologique, fondé sur de fallacieux prétextes. C'est le cas lorsque les atteintes à la décence sont évoquées, alors que le fond du problème réside davantage dans la question des relations inter-ethniques existant à Cuba que dans la nudité de la protagoniste.

Si Guevara combat la censure sévissant dans le pays avant l'avènement de l'ICAIC, ses propres positions indiquent une tendance à substituer une nouvelle forme de censure à celle qui existait auparavant. L'ICAIC doit opérer une sélection dans les films soumis au public cubain, et les critères retenus sont liés à l'idéologie révolutionnaire dominante, censée stimuler de nouvelles attentes populaires :

**[...] tenemos primero que arrancar de raíz todo este cine podrido y venenoso que es la negación de nuestra cultura y Revolución [...]. En este sentido la nueva Distribuidora Cubana de Películas, ICAIC, la producción nacional y el control de las importaciones con un criterio financiero y selectivo harán el papel de filtro [...].**

Construire un nouveau cinéma sur de nouvelles bases implique de faire préalablement « *table rase* » du système antérieur : avant d'aborder cette perspective historiographique, nous allons mettre en évidence les nouvelles formes esthétiques et éthiques dont se réclame le cinéma révolutionné.

## II B. Le cinéma comme art: influences extérieures

La rupture avec les pratiques cinématographiques antérieures est clairement affichée, mais l'émergence d'un nouveau cinéma se fait par le biais de références à d'autres esthétiques cinématographiques pouvant apparaître comme des modèles alternatifs. Les exemples extérieurs alimentent la réflexion sur la façon dont il convient de faire du cinéma à Cuba. Ainsi, le tiers des articles du premier numéro de *Cine Cubano* est consacré à la « *Nouvelle vague* ». La concordance des dates permet d'expliquer ce phénomène, puisqu'au moment de l'apparition de la revue cubaine, ce mouvement est en plein essor en France, mais une telle analyse est réductrice. Il est nécessaire de relier cet intérêt pour les nouveaux cinéastes français au projet de *Cine Cubano* et de l'ICAIC dans son ensemble : produire un cinéma s'opposant aux modèles antérieurs, en particulier celui des coproductions mexicano-cubaines commerciales. Dans cette perspective, les jeunes cinéastes et critiques cubains se proposent de recourir à tous les modèles étrangers susceptibles de les aider à imaginer un nouveau cinéma cubain n'existant pas encore.

Telle est la voie proposée par Alfredo Guevara dans son article inaugural :

***Realizando un cine de calidad, inspirado en las grandes cinematografías y***

---

<sup>545</sup> Recurso de Octavio Gómez Castro, 19 juillet 1954.

***apoyados en los realizadores más significativos, no sólo encontraremos nuestra propia fisonomía y medios de expresión, sino que además, estaremos creando las condiciones para la superación del público y la extensión de los mercados.***

Les arguments avancés frappent par leur ressemblance avec ceux des promoteurs des coproductions mexicano-cubaines pendant les années 1950. Eux aussi cherchaient bien à recourir aux meilleurs réalisateurs étrangers, afin de faire progresser l'industrie cinématographique nationale en termes esthétiques et commerciaux. Cette ligne de conduite de l'ICAIC est l'aboutissement d'une réflexion sur le cinéma national amorcée au cours de la décennie précédente : après avoir constaté les insuffisances du cinéma cubain, les critiques et cinéastes peuvent à présent mettre sur pied de nouvelles stratégies, d'autant qu'ils bénéficient du soutien de l'État. La production de films à Cuba ne dépend plus de bonnes volontés individuelles mais peut au contraire s'inscrire dans des projets d'envergure, sans être tributaire d'impératifs commerciaux et génériques.

Battre en brèche le conformisme cinématographique dominant, telle est la mission que s'assignent les instigateurs du nouveau cinéma cubain. Dans cet effort pour dépasser un cinéma limité par ses préoccupations exagérément commerciales, les modèles européens – nouvelle vague, néoréalisme, *free cinema* – apparaissent comme de bons outils. Aller vers l'Europe, c'est également tourner résolument le dos au vieux cinéma inspiré de modèles hollywoodiens dénoncés par les tenants du nouveau cinéma recherchant avant tout une esthétique « **humaniste** » et « **progressiste** »<sup>546</sup>. Mais ces modèles doivent être adaptés plus que directement adoptés par les nouveaux cinéastes cubains. L'attitude des Cubains peut être qualifiée de pragmatique, comme le montre Alfredo Guevara : « **Será necesario estudiar la trayectoria del neorrealismo, incluir sus grandes realizaciones en nuestra cinemateca, apreciar sus logros, rechazar sus fallos, tomar lo que pueda senos útil** »<sup>547</sup>. Eduardo Manet exprime de la façon la plus claire la nécessité de créer un cinéma cubain « **authentique** » et original à partir de ces modèles. Le rejet du *star system* ou des films de genre produits en série par des individus plus intéressés par les rendements commerciaux potentiels du cinéma que par sa vocation artistique – autant de principes attribués entre autres à la nouvelle vague – doivent permettre de produire des films originaux et variés, où chaque cinéaste puisse s'exprimer selon ses propres aspirations et inspirations :

***En esa fuente de ideas, de estéticas, de personalidades diversas, las películas que saldrán obedecerán forzosamente a impulsos diferentes. Esto es lo sano, es justo que así sea ya que nuestra aspiración debe basarse no en hacer un cine neorrealista a la italiana o nouvelle vague a la francesa o free cinema a la inglesa sino un cine cubano, intrínsecamente cubano atento a nuestras realidades, a nuestras expresiones más propias, pero siempre cuidadoso de lo que se hace 'afuera', vigilante de las expresiones de los otros y de lo que de bueno y positivo podemos tomar en ellos***<sup>548</sup>.

---

<sup>546</sup> Les termes sont de Michael Chanan. Selon lui, « Ils considérèrent le néoréalisme comme le modèle d'un cinéma approprié – une esthétique humaniste et progressiste qui offrait une réelle alternative face aux modèles dominants de Hollywood et de la production latino-américaine commerciale. », *The Cuban image*, p. 128. La traduction est de nous.

<sup>547</sup> Alfredo Guevara, « Realidades y perspectivas de un nuevo cine », p. 5



Le cinéaste Tomás Gutiérrez Alea participe lui aussi à l'aventure de la naissance de l'ICAIC et de *Cine Cubano*. Un article publié dans le deuxième numéro de la revue montre que le cinéma cubain doit partir sur de nouvelles bases. L'important est de trouver des moyens d'expression permettant de porter à l'écran la réalité cubaine, dont on comprend rapidement qu'elle doit être traitée avant tout dans sa dimension sociale. L'argument culturel et national, au fondement de la nouvelle esthétique cinématographique, permet également de critiquer les anciennes productions. Alea souligne à son tour la vocation commerciale et touristique des anciens films, avant de proposer au cinéma cubain de nouveaux horizons :

***Quando el cine ha querido hablar en cubano sólo ha podido expresarse en el mismo lenguaje de los fabricantes de recuerdos para turistas tontos. No se ha logrado nunca penetrar en nuestros más hondos problemas, que por hondos y humanos alcanzarían verdadera resonancia universal [...]. El cine cubano será una realidad como industria estable. Con la revolución pueden ser eliminados los obstáculos económicos que hacían abortar todo esfuerzo para llevar a cabo esta inspiración. Pero, además, en este momento el cine en nuestro país puede llegar a ser algo más que una simple industria del espectáculo. Puede y debe ser un reflejo de nuestra cultura y nuestra personalidad en su más hondo significado***<sup>549</sup>

Sur le plan esthétique, il s'agit de cinémas ne proposant pas de modèles génériques à proprement parler, mais au contraire des formes d'expression laissant toute leur place à l'originalité d'un point de vue personnel pour les cinéastes. Par ailleurs, qu'il s'agisse du néoréalisme, de la nouvelle vague française ou du *free cinema*, ces courants permettent – en particulier par le rejet du *star system* – de tourner des films à peu de frais, du moins en intention. Or, pour de jeunes cinéastes débutants, une telle perspective est prometteuse.

Sur le plan idéologique, le recours à l'Europe permet de s'affranchir des modèles nord-américains honnis. L'esthétique rejoint l'idéologie : si le cinéma cubain se doit de trouver de nouvelles formes et de nouveaux moyens d'expression, c'est précisément parce qu'il a pour tâche de montrer ce que le cinéma commercial cherche au contraire à éluder. En termes de représentation, les éléments les plus fréquemment mis en avant concernent l'histoire et les problématiques sociales. Autant de phénomènes pris en charge de façon pour le moins superficielle dans les films étudiés.

La nouvelle critique cubaine, d'inspiration clairement marxiste, est la digne héritière de ses prédécesseurs des années 1950. Le cinéma cubain ne définit pas clairement une école puisqu'il est en train de se construire, mais il sait à tout le moins ce qu'il doit éviter, pour atteindre une représentation « **authentiquement cubaine** » : les anciens modèles mensongers ne servant qu'à mystifier un public à qui l'on ment sur la réalité par l'entremise de sensations fortes et de grands sentiments.

## II C. Conséquences dans le mode de prise en charge des films

<sup>548</sup> Eduardo Manet, « La nueva ola, su mito y su realidad », *Cine Cubano*, n°1, p. 25.

<sup>549</sup> Tomás Gutiérrez Alea, « El cine y la cultura », *Cine Cubano*, n°2, p. 6-9.

*Cine Cubano* se charge de diffuser l'historiographie officielle du cinéma cubain dans une perspective idéologique qui n'est pas favorable au cinéma prérévolutionnaire. La revue ne se consacre que ponctuellement à l'analyse du « **vieux cinéma** », lui préférant naturellement le « **nouveau** » ou les expériences étrangères allant dans le même sens. Le sujet est néanmoins traité dans quelques articles. D'une manière générale, le vieux cinéma apparaît comme « **sans histoire** », si l'on en croit le titre d'un article de Juan Antonio González<sup>550</sup>. L'argumentation est dictée par une rhétorique marxiste de la plus belle eau :

***Los melodramas mexicanos y argentinos, las rancheras, la chanchada, las películas de tiros, las comedias y otros géneros 'populares' han sido y son el resultado inequívoco de un mercantilismo que explota 'lo nacional-popular' en función de intereses que nada tienen que ver ni con lo nacional, ni con lo popular, ni, en consecuencia, con la cultura. Son, en todo caso, la expresión de un oportunismo cultural, tanto más dañino, en cuanto se aprovecha de la indefensión crítica de amplios sectores populares, educacional y culturalmente subdesarrollados como consecuencia de estructuras sociales que vetan sus posibilidades de acceso a la cultura. El cine pasa entonces a convertirse en instrumento legitimador de una estructura social incuestionada, contribuyendo a reconstruirla con su práctica***<sup>551</sup>.

Parmi les types de films mentionnés comme contribuant à la diffusion d'une idéologie « **réactionnaire** », seuls les films de genre apparaissent. González s'exprime au nom de la théorie des genres inspirée des « **réflexions marxistes sur l'idéologie** », décrite par Raphaëlle Moine<sup>552</sup>. Dans la perspective des critiques cubains, la création générique n'en est pas une, du moins sur le plan culturel : il s'agit d'une vaste entreprise de répression idéologique, comme le soulignent d'ailleurs fermement les dernières lignes de l'extrait cité. Par ailleurs, les remarques sur les fonctions idéologiques du cinéma sont toujours reliées au contexte socio-économique de la production des films, pour souligner là encore le « **sous-développement** » du public auquel ces films s'adressent : les spectateurs de ces films sont en fait les victimes d'un impérialisme culturel et idéologique face auquel ils sont démunis et ne peuvent pas se défendre. L'idée que les productions commerciales sont en fait davantage une forme d'endoctrinement qu'un inoffensif divertissement avait déjà été développée par Mirta Aguirre, dans un article publié en 1951 réédité dans *Cine Cubano* :

***Ese 'punto de moralidad' es el que Hollywood no tomará nunca en consideración en toda su existencia. Porque ganar millones de dólares y pervertir con su reaccionario veneno imperialista la mente de millones y millones de seres en el mundo es la finalidad central de su maquiavélico 'entretenimiento'***<sup>553</sup>.

Si le propos de Mirta Aguirre est particulièrement virulent à l'encontre du cinéma

---

<sup>550</sup> Juan Antonio González, « Apuntes para la historia de un cine sin historia », *Cine Cubano*, 1980, n°86, p. 37-45.

<sup>551</sup> *Ibid.*, p. 37-38.

<sup>552</sup> Raphaëlle Moine, *Les Genres du cinéma*, p. 69.

<sup>553</sup> Mirta Aguirre, « *Hollywood y el entretenimiento cinematográfico* », p. 23.

nord-américain, celui des autres Cubains se penchant sur le « *vieux* » cinéma latino-américain ne l'est pas moins, et une forte continuité apparaît entre le texte d'Aguirre et celui de González. Il est donc naturel que la perspective adoptée conduise le second à formuler des jugements catégoriques sur la mise en place des coproductions mexicano-cubaines au cours des années 1950 :

***Estas co-producciones, además de dar trabajo a unos pocos técnicos cubanos y a algunos artistas, utilizaban las locaciones más rebuscadas y exóticas de la Isla, poniendo toda esta mezcla al servicio de guiones de pesadilla o de risa, según el caso. Casi siempre la conjunción de esos elementos estaba precedida por un título chillón que sugería la promesa de buenas dosis eróticas y de sensualidad. De esta forma México se garantizaba un buen mercado y mano de obra barata***<sup>554</sup>

Il s'agit de critiques dont le fondement est indéniable, en particulier à travers l'intérêt essentiellement touristique ou exotique que les Mexicains portaient à Cuba. De plus, González reprend une critique largement répandue envers les Mexicains : leur tendance à ne s'intéresser à Cuba que pour promouvoir leurs propres intérêts dans le domaine de la production et de la distribution.

Outre cet article de José Antonio González, montrant à quel point le cinéma prérévolutionnaire en général, et les films du corpus en particulier, sont considérés comme méprisables, un autre texte de Enrique Colina et Daniel Díaz Torres<sup>555</sup>, paru lui aussi dans *Cine Cubano*, mérite d'être cité, car il constitue l'une des rares réflexions approfondies sur le mélodrame. Le titre de l'article, faisant explicitement référence au contenu « *idéologique* » du mélodrame, montre qu'il se situe d'emblée dans la même perspective que les autres textes cités. La même rhétorique préside à l'analyse de ce phénomène culturel, et les deux auteurs n'y vont pas par quatre chemins, affirmant dès leur introduction :

***La penetración colonial y neocolonial en América Latina determinó una bifurcación antagónica en el terreno de su cultura. Por una parte, la adopción de un credo de sumisión e impotencia, conducente a la despersonalización nacional de nuestros pueblos y la resignada aceptación de su supuesta inferioridad; por otra, la expresión de una cultura desalienada y soberana, instrumento revolucionario de combate en la confrontación ideológica y expresión artística por la autenticidad y originalidad mismas de su proyección humanista***<sup>556</sup>.

L'ensemble de l'article s'attache à dénoncer le « *sentimentalisme* » des mélodrames, les messages sociaux dont ils sont porteurs ainsi que la rhétorique particulière mise en place afin de s'attirer les faveurs du public, abusé par le recours à certains éléments assurant aux films un succès massif :

***El costumbrismo desnaturalizado de estos filmes halla en el empleo del***

<sup>554</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>555</sup> Enrique Colina et Daniel Díaz Torres, « Ideología del melodrama en el viejo cine latinoamericano », *Cine Cubano*, 1971, n°73-74-75, p. 14-26.

<sup>556</sup> *Ibid.*, p. 14.

***vocabulario popular y de la música, fundamentalmente, la patente de garantía para el favor del público [...]. En general, este lenguaje ha limitado la adaptabilidad receptiva del público 'educando' sus hábitos de percepción de tal modo que para la gran mayoría el cine se ha convertido en un camino de salida y no de entrada a la realidad***<sup>557</sup> .

La question de la représentation de la « *réalité* » dans les films est centrale dans tous les textes de *Cine Cubano* abordant le vieux cinéma cubain, où les coproductions avec le Mexique figurent en bonne place. Dans le nouveau contexte révolutionnaire, le seul cinéma considéré comme légitime se met au service de la révolution. Dans cette perspective, les anciennes productions sont dénoncées parce qu'elles contribuent à alimenter chez un public dépourvu d'armes intellectuelles une vision trompeuse de la réalité. Toute l'entreprise du nouveau cinéma cubain consiste à battre en brèche ces anciennes pratiques, tant dans ses textes critiques que dans ses réalisations cinématographiques.

Le procès intenté au vieux cinéma cubain se situe sur un terrain que celui-ci ne prétendait nullement occuper : celui d'une représentation réaliste de la réalité, largement remise en cause dans nos analyses. Ainsi, on peut suggérer que la critique cubaine nous en apprend par ses textes davantage sur elle-même que sur les films : cet indispensable bilan historiographique, tant du côté cubain que mexicain, sera l'objet de notre prochain chapitre. En attendant, il convient de montrer comment ces arguments se font également jour chez les critiques et cinéastes mexicains.

### III. Au Mexique: une transition marquée

---

#### III A. Des aspirations cinématographiques renouvelées

Au Mexique, la situation est moins tranchée pour des raisons politiques évidentes : il ne s'agit pas de rupture mais plutôt de transition entre d'anciennes pratiques cinématographiques dont la validité est remise en cause et les nouvelles, ressemblant fort à celles que les Cubains appellent de leurs vœux. Le programme mexicain, sous forme de manifeste, est d'emblée annoncé dans le premier numéro de *Nuevo Cine*. Cette revue s'inscrit dans le contexte d'un rejet généralisé du cinéma commercial produit massivement au Mexique. Emilio García Riera, l'un des membres fondateurs du groupe publiant la revue, souligne qu'elle n'est pas un élément isolé mais participe d'une logique contestataire plus large dans le champ culturel et cinématographique :

***Crecía la aversión a los 'churros'. Desde publicaciones culturales como la Revista de la Universidad y el suplemento México en la cultura, del diario Novedades, una nueva crítica ya no se sentía obligada como casi toda la anterior a defender al cine mexicano por el simple hecho de serlo***<sup>558</sup> .

García Riera présente les activités de ce groupe comme des héritières de la critique

<sup>557</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>558</sup> Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, p. 235.

étrangère, française en particulier. La parenté entre la position énoncée et celle de la nouvelle critique cubaine, qui s'épanouit au même moment, est toutefois frappante. Les deux projets apparaissent fort similaires, puisque tant au Mexique qu'à Cuba, ceux qui se penchent sur les questions cinématographiques sont à la fois critiques et praticiens du cinéma. Ainsi, Luis Buñuel fait partie des membres fondateurs du groupe Nuevo Cine, et le moins que l'on puisse dire est qu'il n'est pas favorable au mélodrame.

Le projet cinématographique proprement dit affiche pour principales ambitions les points suivants :

***Al constituir el grupo Nuevo Cine, los firmantes: cineastas, aspirantes a cineastas, críticos y responsables de cine-clubes, declaramos que nuestros objetivos son los siguientes : 1. la superación del deprimente estado del cine mexicano [...] 2. Afirmar que el cineasta creador tiene tanto derecho como el literato, el pintor o el músico a expresarse con libertad [...] 3. La producción y libre exhibición de un cine independiente realizado al margen de las convenciones y limitaciones impuestas por los círculos que, de hecho, monopolizan la producción de películas [...] 4. El desarrollo en México de la cultura cinematográfica [...] 5. La superación de la torpeza que rige el criterio calitativo de los exhibidores de películas extranjeras en México [...] 6. La defensa de la Reseña de Festivales***

Les critères d'appréciation retenus pour faire et juger les films sont emblématiques de l'argumentation développée par la nouvelle critique mise en place au cours des années 1950 et dominant le débat cinématographique ensuite. Ce renouveau part d'un constat d'échec ou tout du moins d'enlisement de la production cinématographique nationale. Il s'agit pour ce groupe de créateurs et de critiques de trouver des solutions pour sortir le cinéma d'une crise, touchant avant tout à la qualité des films. Les jeunes gens intégrant ce groupe opposent clairement en ce sens un cinéma indépendant et de qualité dont ils appellent le développement de leurs vœux, et un cinéma « **conventionnel** », qui s'est imposé sur les écrans, ne laissant plus de place pour le reste.

Dans cette perspective, les cinéastes sont considérés avant tout comme des créateurs et des artistes, et mis sur le même plan que d'autres, appartenant à des domaines plus volontiers reconnus comme « **artistiques** » : ils sont cités aux côtés des « **hommes de lettres** », « **peintres** » ou « **musiciens** ». Le fait d'intégrer le cinéma aux « **beaux arts** » traditionnels est une façon de le revaloriser en tant qu'activité authentiquement artistique. D'autre part, sous la plume de jeunes critiques et cinéastes revendiquant le modèle critique français comme source d'inspiration, une telle conception de l'activité du cinéaste fait inévitablement penser à la « **politique des auteurs** » mise en place en France dans *Les Cahiers du cinéma*<sup>559</sup>.

Cette démarche va de paire avec la volonté affichée de favoriser l'émergence d'une « **culture cinématographique** » fondée sur des démarches scientifiques<sup>560</sup>. La façon

---

<sup>559</sup> Celle-ci est définie par Antoine de Baecque comme « cette manière d'aimer et de défendre le travail de certains cinéastes au nom d'une vision et d'une compréhension de leur talent de metteurs en scène ». Toutefois, il convient d'en relativiser la portée dans le contexte critique latino-américain, qui s'éloigne de ce « désengagement formel de la critique des années 1950 » au nom de l'idéologie prônée. *La Politique des auteurs*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, p. 7-9.

d'envisager le cinéma a profondément changé : il ne s'agit plus désormais de vanter n'importe quel film selon des critères plus ou moins hésitants dictés par des impératifs commerciaux, mais au contraire de fonder une démarche à la fois esthétique et critique cohérente, afin de mener à bien le renouveau du cinéma national. La critique cinématographique doit être assumée par des personnes aptes, maîtrisant bien leur sujet et en rendant compte sérieusement. Elle s'oppose ainsi aux articles traitant le cinéma sur le mode anecdotique dans les années 1950. Cette attitude nouvelle est érigée en principe par Emilio García Riera :

***Quando se consiga que la crítica de cine en México la hagan los críticos (mejores o peores, pero críticos), cuando los cronistas de las estrellas se concreten a lo suyo, entonces ya será otro cantar. Entonces, en lugar de clamar airadamente contra los fariseos, quizá podamos polemizar en serio sobre cine con quienes tengan la autoridad suficiente para hacerlo***<sup>561</sup> .

Le ton se veut polémique, et indique que l'émergence de cette nouvelle critique au Mexique ne s'est pas faite sans de vastes débats dans le monde cinématographique. Deux groupes s'opposent dans un antagonisme irréductible : les chroniqueurs liés au cinéma commercial mexicain, et les créateurs de Nuevo Cine, s'efforçant de faire du cinéma un objet d'analyse et pas seulement de contemplation. Des années plus tard, proposant un bilan des activités du groupe, García Riera insiste sur le fait que la courte durée de vie de la revue a été largement compensée par l'écho rencontré auprès d'un certain public, rappelant au passage que de prestigieux intellectuels et artistes mexicains – Carlos Fuentes, José Luis Cueva ou encore Luis Alcoriza – ont participé à cette aventure :

***[La revista] sólo llegó a siete números, pero logró llamar la atención y provocar el encono de los defensores interesados del cine mexicano convencional [...]. El clima cultural creado por Nuevo Cine, las actividades de la UNAM y la Reseña influyó en un considerable sector de la clase media ilustrada mexicana, y aun en los medios oficiales***<sup>562</sup> .

En termes de contenu, le vieux cinéma est condamné au nom de son conformisme. José María Ascot lui reproche d'être « *conformiste* » dans le choix des thèmes, mais surtout dans sa façon de porter les relations sociales à l'écran :

***Respecto a los problemas sociales casi ni es necesario hablar. El cine los ha eliminado casi totalmente de su expresión. Podría aducirse que siendo la mayor parte de la producción cinematográfica producto de sociedades de estructura capitalista es evidente que los problemas sociales (esencialmente de tipo socialista) quedan marginados***<sup>563</sup> .

Cette critique concerne le cinéma commercial mexicain en général, et la place occupée

---

<sup>560</sup> Le groupe cite en effet six points sur lesquels doit se fonder cette nouvelle « culture » : création d'un centre de formation pour les professionnels du cinéma, multiplication des ciné-clubs, formation d'une cinémathèque, publication de revues spécialisées, soutien à la recherche sur le cinéma, appui à des groupes expérimentaux.

<sup>561</sup> Emilio García Riera, « *La crítica y los picapedreros* », *Nuevo Cine, Mexico*, mars 1962, n°6, p. 3.

<sup>562</sup> Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, p. 235.

par les coproductions mexicano-cubaines est bien moins importante sous la plume des Mexicains que sous celle des Cubains. Cela s'explique par l'importance relative que ces films occupaient dans la production nationale : très importante à Cuba, elle est minoritaire – pour ne pas dire négligeable – en comparaison avec la grande quantité de films produits au Mexique chaque année. Cette situation différenciée est significative : du côté mexicain, les coproductions s'inscrivent dans les patrons génériques du mélodrame mexicain commercial ; de leur côté, les Cubains les font apparaître comme un ensemble de films à part, dont l'esthétique particulière est liée à un mode de production précis. Cette double perspective confirme en quelque sorte la validité de la perspective adoptée dans ce travail, visant à analyser les films à partir des modèles génériques mexicains, tout en montrant de quelle façon ils possèdent des traits spécifiques qui en font une modulation générique particulière.

Si le Mexique n'a pas connu la même révolution que Cuba, le vocabulaire employé replace la production cinématographique dans une perspective idéologique proche de la ligne cubaine, proclamant une opposition entre capitalisme et socialisme qui doit trouver sa traduction à l'écran. Les films du corpus, lorsqu'ils font l'objet d'analyses de la part des nouveaux critiques, sont perçus de façon particulièrement négative, accusés d'alimenter un système visant à imposer aux pays « **sous-développés** » des modes de production directement inspirés des structures capitalistes à vocation commerciale. C'est le cas en particulier dans un article de Salvador Elizondo dénonçant le système de production élaboré par les Mexicains contribuant à standardiser la production cinématographique. Cette logique de production correspond à celle décrite par Altman pour définir l'émergence des genres cinématographiques par la réutilisation systématique d'une formule à succès (liée au type d'intrigue ou aux interprètes, les deux éléments étant inséparables dans le cas des films de *rumberas*). L'exemple pris par Elizondo montre l'importance de ce mécanisme dans la production des films étudiés :

**[...] los anticipos [...] se conceden de acuerdo con una tabulación que sólo tiene en cuenta a los valores perfectamente establecidos. Digamos por ejemplo: Director Manuel [sic] Morayta (valor establecido 3) + María Antonieta Pons (valor establecido 5) = Anticipo A [...]. Comoquiera que sea, todos estos montos de anticipos están perfectamente definidos de acuerdo con las exigencias de los mercados subdesarrollados; es así por ejemplo que Rosa Carmina o Mary Esquiuel pueden tener en Santo Domingo una tabulación de 10 mientras Irasema Dilian, en la misma plaza, sólo tiene una de 2, aunque esta última tenga en Chile tabulación de 10 y las otras dos sólo tengan una de 5. Este sistema minimiza el riesgo y establece cierta seguridad en la inversión** <sup>564</sup> .

Le système de production décrit apparaît dicté par des lois bien établies. Il explique également pourquoi des films appartenant au genre spécifique du cinéma de *rumberas* ont été produits à Cuba : pour les producteurs et distributeurs mexicains, le succès des interprètes féminines de ces films dans la région caraïbe est en soi un gage de succès

---

<sup>563</sup> José María García Ascot, « Sobre el anticonformismo y el conformismo en el cine », *Nuevo Cine, Mexico*, août 1961, année 1, n°3, p. 11.

<sup>564</sup> Salvador Elizondo, « El cine mexicano y la crisis », *Nuevo Cine, Mexico*, août 1962, n°7, p. 6.

commercial, les poussant à exploiter le filon ainsi découvert. Il s'agit d'une attitude dénoncée par Salvador Elizondo : cette démarche justifiée en termes de production est inacceptable pour un critique refusant la tendance la plus commerciale du cinéma mexicain. Pour lui, ce système permet de minimiser les risques financiers au moment de produire un film, mais il conduit en même temps le cinéma mexicain à s'enliser dans une production génériquement marquée, monotone et de qualité médiocre.

Dans un autre article, il condamne la tendance moralisatrice du cinéma mexicain. Les arguments avancés soulignent la proximité établie entre une perspective esthétique et idéologique. Soulignant l'apport des surréalistes dans le domaine moral, ce qui le conduit à poser Luis Buñuel comme modèle pour le cinéma mexicain, il indique que celle-ci doit avoir pour but de « **justifier** » les actions humaines au lieu de les « **condamner** ». Elizondo établit un lien très clair entre l'apparition d'un cinéma moralisateur honni, et ses conditions sociales et économiques de production :

***La temática del cine mexicano oscila entre dos polos: la prostituta y la madre [...]. La moraleja ha irrumpido con éxito y ha terminado por absorber todo el aspecto crítico [...]. El público, desgraciadamente, ha respondido entusiastamente y los mitos creados en torno a la capacidad moralizante del cine [...] han permitido que la visión cinematográfica se vuelva hacia las dudosas costumbres de la clase media hipócrita [...] <sup>565</sup>.***

La ligne éthique et esthétique du groupe Nuevo Cine apparaît ainsi proche de celle des créateurs de *Cine Cubano*. Au Mexique comme à Cuba, les années 1960 sont marquées par l'avènement de l'idéologie et de critères esthétiques plus stricts pour définir un cinéma de qualité. Si l'expérience mexicaine a été de courte durée en tant qu'œuvre collective, le groupe a toutefois été un espace privilégié d'expression pour de futurs historiens et critiques de cinéma qui se sont, de façons diverses, intéressés au mélodrame. Il convient à présent de les présenter et d'indiquer les fondements de leur démarche critique.

### **III B. Importance de *Nuevo Cine* dans l'historiographie du cinéma mexicain**

Nombre des signataires du manifeste inaugural du groupe, outre leurs fonctions de critiques de cinéma, s'exerceront également à l'histoire du septième art dans leur pays. Leurs points de vue sur les missions du cinéma, tant sur le plan esthétique que commercial, ont une grande influence sur leur façon d'évaluer la part du vieux cinéma au sein de leur production nationale d'une manière générale, et des films du corpus ainsi que de certains de leurs metteurs en scène en particulier.

Parmi ces quelques personnages se trouvent des auteurs dont le travail a profondément marqué l'histoire du cinéma mexicain et la façon de l'appréhender. Des plumes telles que celles d'Emilio García Riera ou Carlos Monsiváis se trouvent intégrées à ce projet de rénovation du cinéma mexicain. Emilio García Riera est sans nul doute le plus grand représentant du versant encyclopédique de l'histoire du cinéma mexicain, avec la rédaction d'une *Historia documental del cine mexicano*. À sa mort à l'automne 2002, sa gigantesque entreprise était encore inachevée, sa publication n'ayant pas dépassé la production des années 1970. Le titre de l'ouvrage indique toute son ambition : faire une

---

<sup>565</sup> Salvador Elizondo, « *Moral sexual y moraleja en el cine mexicano* », *Nuevo Cine, Mexico*, avril 1961, n°1, p. 10.



histoire totale du cinéma mexicain, qui en recouvre toutes les périodes et tous les genres.

L'ampleur du projet, sa volonté de s'intéresser au cinéma mexicain de façon globale, sans privilégier certaines productions au détriment d'autres, en font un objet fort utile pour le chercheur. Cette qualité de l'ouvrage a été justement remarquée et soulignée par Paulo Antonio Paranaguá :

***La monumentale Historia documental est en fait la moins autarcique des recherches consacrées jusqu'alors au cinéma latino-américain, celle qui souffre le moins d'un esprit de système. C'est la première fois qu'un historien du cinéma ne retient pas seulement ce qui peut servir son propos, mais absolument tout ce qui pourrait éventuellement servir à d'autres***<sup>566</sup> .

Les introductions au début de chaque période tentent de replacer l'ensemble des phénomènes cinématographiques d'une année dans une perspective plus large, celle de l'évolution de l'industrie cinématographique en général, tant du point de vue de la production que de la distribution. L'historien focalise son attention sur cet aspect du cinéma national, et en néglige d'autres, comme le signale Paranaguá : « ***Les genres ne sont pas ignorés, même si manifestement ils restent à l'étroit, entre le début des chapitres annuels et les fiches individuelles des films***<sup>567</sup> . »

Les critères d'appréciation des films mis en place par Nuevo Cine exercent une grande influence sur García Riera au moment où il entreprend la rédaction de son histoire du cinéma national dont « ***les jugements péremptoires n'ont pas disparu*** », comme le rappelle à juste titre Paulo Antonio Paranaguá. Le mode de prise en charge des films en atteste.

Le deuxième critique cité est Carlos Monsiváis. La perspective dans laquelle il aborde le mélodrame et les films de cabaret mérite quelques commentaires. La comparaison du mode d'approche de García Riera et de Monsiváis montre que le groupe Nuevo Cine ne peut pas être considéré comme une école, mais plutôt comme un courant novateur dans sa façon de penser le cinéma. Les jugements de García Riera se montrent peu enclins à considérer les films étudiés sous un jour favorable. Au contraire, ceux de Monsiváis visent à faire du genre mélodramatique en général, et des films de cabaret en particulier, une forme d'école de la vie, ayant contribué à l'émancipation de la société mexicaine. Monsiváis est un esprit libre dont la démarche particulière, personnelle et originale, a été décrite par Paulo Antonio Paranaguá, dans le chapitre de son ouvrage sur l'historiographie du cinéma en Amérique latine intitulé « ***Mémoire et histoire, une passion dévorante***<sup>568</sup> ».

Dans la perspective de Monsiváis, le cinéma n'est pas considéré comme un champ d'investigation théorique, mais comme l'espace culturel où des bouleversements sociaux se manifestent, et même se créent. C'est pourquoi il prend largement en compte la question du public et de son rapport avec le genre, comme le souligne Paranaguá :

***Les films ne prennent leur sens que dans le dialogue avec les spectateurs, le cinéma réintègre un processus social caractérisé par l'extension de la culture***

<sup>566</sup> Paulo Antonio Paranaguá, *Le Miroir éclaté*, p. 30.

<sup>567</sup> *Ibid.*, p. 29.

**urbaine. Alors que les études cinématographiques tendent à la spécialisation et parfois à l'abstraction, Carlos Monsiváis les réintroduit dans un continuum culturel et social qui élargit la notion de récepteur et de public aux dimensions de la société toute entière. Le cinéma devient ainsi un aspect du processus d'urbanisation et de modernisation**<sup>569</sup>.

Monsiváis prend en quelque sorte le contre-pied de la critique traditionnelle. S'intéressant au rôle social joué par le mélodrame, il s'attache à montrer comment celui-ci a pu contribuer à faire évoluer les mentalités, et non à les brider et à les aliéner. Il s'agit d'une approche originale, et la façon dont Monsiváis envisage le genre montre qu'il a su prendre ses distances par rapport à ses camarades critiques, pour proposer un mode d'analyse novateur. Il construit, conformément au projet initial du groupe, une authentique réflexion sur le cinéma et les messages qu'il véhicule. Selon lui, le septième art, même dans ses réalisations les plus populaires, est susceptible de modifier les rapports sociaux :

**Gracias al cine la vida moderna y la vida tradicional modifican y mezclan sus señales. Así sea de modo superficial, habitúa a los cambios, que se inician desde la sensación de estar frente a la verdad de las imágenes, algo distinto a la realidad o la mentira de los relatos. El cine atenúa e intensifica las sensaciones que provienen de lo irremediable: la destrucción y el abandono de la vida agraria, las opresiones y las ventajas relativas de la industrialización y, de manera destacadísima, las modificaciones graduales de la moral a través del vuelco de las costumbres**<sup>570</sup>.

Monsiváis accorde une grande importance au lien entre le cinéma et son public. Le cinéma accompagne un processus de changement des rapports sociaux, comme le montre l'allusion à l'urbanisation. L'arrivée massive à la ville de populations hier encore paysannes implique d'acquérir rapidement de nouveaux codes, pour comprendre le monde dans lequel ces hommes et ces femmes sont désormais appelés à évoluer, tant sur le plan social que moral. Dans cette perspective, le mélodrame est considéré comme un support de savoir, où le public vient massivement puiser des références nouvelles :

**En todo el continente la escena es la misma: se acude al cine a enterarse de los temas de conversación de la siguiente semana, a ratificar y rectificar la nueva cultura familiar, a memorizar las atmósferas indispensables. Los obreros que**

<sup>568</sup> *Ibid.*, p. 150-157. Paulo Antonio Paranaguá écrit notamment : « Si on veut cerner tout de même le travail accompli par l'écrivain, disons d'abord qu'il semblerait relever d'une archéologie de la mémoire [...]. Mémorialiste dans un certain sens, il ne refoule pas la part autobiographique d'une telle démarche, tout en portant son attention aux objets créés par d'autres. Il s'ensuit une deuxième caractéristique, qui est la dimension fortement affective qu'il inflige à ses matériaux. Monsiváis ne refuse pas les jugements, sauf que l'échelle de valeurs qui semble l'inspirer est essentiellement celle des valeurs sentimentales. La troisième caractéristique – après le poids de la mémoire et de l'affect – est le refus absolu des frontières entre les diverses formes d'expression. Il n'y a pas de séparation entre haute et basse culture, pas plus qu'entre le public et le privé [...]. La quatrième caractéristique, sans doute fondamentale, est que Monsiváis ne procède pas ainsi à un niveau analytique ou conceptuel, mais à travers une écriture qui échappe elle-même aux catégories étanches. », p. 151-152.

<sup>569</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>570</sup> Carlos Monsiváis, « *Vino todo el público y no cupo en la pantalla* », *A través del espejo, el cine mexicano y su público*, de Carlos Monsiváis et Carlos Bonfil, Mexico, El Milagro/IMCINE, 1994., p. 62.

***hace un año eran campesinos se asombran ante lo que nunca soñaron ver, y al amparo de las insuficiencias reconocidas, emiten fantasías que son demandas, quieren poseer a la rumbera, desposarse con la ingenua, imitar al galán, transitar por las dóciles aventuras sin salirse del barrio***<sup>571</sup> .

La famille, où se mêlent réalités individuelles et codes sociaux et moraux dominants, est soumise à des variations considérables dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Monsiváis n'hésite pas à affirmer que les mélodrames de cabaret, ou de *rumberas*, ont accompagné ces bouleversements en même temps qu'ils les ont largement suscités. La perspective se veut alors historique, et refuse de sortir le phénomène cinématographique de son contexte socio-culturel de production. À propos de l'« *école-dans-le-noir*<sup>572</sup> » qu'est le cinéma, Monsiváis formule les observations suivantes à propos des films de *rumberas* et du rôle qu'ils jouent par rapport à la sensibilité de leur public :

***Transmis par la technologie, les messages ancestraux se modifient : l'obscurité cache la réponse physique des spectateurs, l'écran décuple les tentations du péché [...]. Quand s'use le charme de la vulnérabilité et de la fragilité de la femme, s'accélère la ronde des corps désirables et des visages qui les complètent, l'abandon du comportement angélique au profit des plaisirs de la femme-objet et de la femme dominatrice***<sup>573</sup> .

Monsiváis place au centre de ses réflexions la façon dont le public vient puiser à la source cinématographique de nouvelles normes comportementales, en même temps que des grilles d'interprétation de la réalité. Il souligne la grande proximité unissant créateurs et spectateurs de cinéma, contribuant selon lui à expliquer le succès des cinéma autochtones en Amérique latine :

***Las condiciones de producción y la improvisación extrema obligan en América Latina a un 'cine de pobres', donde la escasez es signo de sinceridad y espontaneísmo. Por lo mismo, el arraigo de las cinematografías nacionales muy probablemente se debe a la contigüidad social y cultural de las industrias y los espectadores, lo que obliga a los segundos a considerarse, literalmente, parte de los acontecimientos de la pantalla***<sup>574</sup> .

Si le traitement proposé par Monsiváis du cinéma mexicain classique diverge sensiblement de celui de García Riera, tous deux ont néanmoins en commun de considérer le cinéma comme un objet d'analyse sérieux, dont on peut tirer des enseignements excédant de loin son statut de divertissement. Cette orientation générale est directement liée à la démarche du groupe Nuevo Cine dans son ensemble, mais la diversité des résultats obtenus fait de ce cinéma un enjeu dans l'historiographie du cinéma mexicain qu'il convient à présent d'analyser. Chapitre 3. Les films étudiés : un révélateur historiographique

---

<sup>571</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>572</sup> L'expression est de Monsiváis, dans l'introduction de son chapitre « Mythologies », *Le Cinéma mexicain*, p. 143-153.

<sup>573</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>574</sup> Carlos Monsiváis, *Aires de familia*, Barcelone, Anagrama, 2000, p. 64-65.

## Chapitre 3. Les films étudiés : un révélateur historiographique

Le précédent chapitre a permis de montrer comment la perception des films se modifie au cours des années 1950 et 1960, évoluant vers une radicalisation de la critique envers les films étudiés. Ceux-ci sont dénoncés pour deux raisons principales, l'une tenant aux conditions dans lesquelles se trouve l'industrie cinématographique à Cuba et au Mexique, l'autre se fondant sur des arguments formulés dans une perspective culturelle au sens large. Dans le premier cas, les films sont accusés d'alimenter une production routinière, entrant progressivement en crise. Dans le second, les critiques s'attachent à souligner que ces productions proposent une image mensongère de la réalité nationale. Selon le pays envisagé, l'un ou l'autre de ces points de vue remporte davantage d'écho, ce qui contribue à expliquer pourquoi les films ne jouissent pas du même traitement sous la plume des critiques, mais également au sein de l'historiographie nationale du cinéma. Ainsi, après avoir présenté l'émergence et le contenu des arguments en présence, il convient à présent de montrer comment la façon dont les films sont évalués constitue un bon indicateur de la façon dont les historiens du cinéma considèrent leur production nationale.

Paranaguá synthétise les bouleversements qu'ont connus à la fois la critique et la pratique du cinéma :

***La quinzaine d'années qui va de la fin de la seconde guerre mondiale à 1959 représente une période d'accumulation et de lente modification des mentalités, une mutation de l'attitude et du regard face au cinéma [...], l'âge d'or des studios de Buenos Aires, comme ceux de Mexico, est derrière eux, une réorientation ou un nouveau modèle s'imposent***<sup>575</sup>.

La modification dans la façon de traiter le cinéma qui se fait jour progressivement dans les années 1959 pour culminer dans la décennie suivante n'implique pas une prise en charge équivalente des films selon le pays envisagé. Relier les évolutions de l'historiographie du cinéma au contexte de production existant dans chaque pays apparaît utile afin de comprendre les raisons pour lesquelles un même corpus de films peut être traité de façon contrastée, en fonction du pays d'origine des critiques et historiens qui l'abordent.

Si les films bénéficient d'un traitement relativement favorable au Mexique, tel n'est pas le cas à Cuba. Le fait que l'industrie cinématographique mexicaine soit considérée comme « *en crise* » à partir des années 1960 contribue sans aucun doute à considérer sous un jour positif les films assimilés à la période de « *l'âge d'or* » du cinéma national. À Cuba au contraire, le cinéma national le plus prestigieux étant produit après 1959, selon des présupposés esthétiques et idéologiques marqués, les mêmes films ne peuvent être que dénoncés comme représentant une époque révolue de l'histoire cubaine, tant sur le plan cinématographique que culturel ou politique au sens large.

---

<sup>575</sup> Paulo Antonio Paranaguá, *Le Miroir éclaté*, p. 16.

## I. Au Mexique : un corpus intégré à l'âge d'or du cinéma

---

### I A. La crise des années 1960: un renouveau plus théorique qu'effectif

Au Mexique, après un « *âge d'or* » du cinéma mexicain s'étendant du début des années 1940 au milieu des années 1950 environ, on assiste à un déclin de la puissante industrie cinématographique mexicaine à partir des années 1960. Selon Eduardo de la Vega, cette crise endémique de l'industrie cinématographique mexicaine est liée à trois facteurs principaux : la concurrence de la télévision de plus en plus forte au cours de la période ; la concentration des moyens de production entre les mains d'un nombre très restreint de producteurs et réalisateurs ; enfin, conséquence directe de cette situation, la qualité médiocre des films produits<sup>576</sup>. De son côté, García Riera indique le poids du contenu des films dans la détérioration générale de l'état du cinéma mexicain : « *A fines de los años cincuenta, la crisis del cine mexicano no era sólo advertible para quienes conocían sus problemas económicos: la delataba el tono mismo de un cine cansado, rutinario y vulgar, carente de inventiva e imaginación*<sup>577</sup>. » Cette situation lui permet d'opposer le cinéma mexicain à celui d'autres pays qui se sont lancés dans la voie d'une profonde rénovation esthétique.

Dans la description de cette crise par l'historien du cinéma mexicain, outre ses conditions générales d'apparition, un élément retient particulièrement notre attention : il cite la disparition du marché cubain comme l'un des facteurs déterminants – avec la disparition de vedettes comme Pedro Infante, ou la fermeture de nombreux studios – du déclin du cinéma mexicain au début des années 1960<sup>578</sup>. Le « *filtre* » imposé par les Cubains dans le domaine de la production et de la distribution de films sur le territoire national apparaît comme l'un des éléments déclencheurs de la grave traversée du désert du cinéma mexicain. Cette situation confirme l'importance du marché cubain pour les exportations mexicaines de cinéma, et justifie la production d'un certain nombre de films en adéquation avec la demande de ce marché. Dans un mémoire consacré à l'industrie du cinéma mexicain, Felipe Mier Miranda souligne le rôle clé joué par la disparition du marché cubain pour les Mexicains, à cause d'un revirement brutal de la politique cubaine en matière d'importations, mais aussi des difficultés économiques que connaît le pays :

***Cuba representaba el 10% de los ingresos de Latino América. Su moneda era sólida y el mercado era bueno, con mejores perspectivas [...]. En los primeros meses después de que Batista abandonó el poder a Castro, las entradas subieron notoriamente; sin embargo, pronto se vio el país en serias dificultades económicas, por lo que se suspendieron las remesas a México [...]. Por este***

<sup>576</sup> Voir le paragraphe intitulé « Le spectre de la crise (1955-1964) » : Eduardo de la Vega, « Origines, développement et crise du cinéma parlant », *Le Cinéma mexicain*, p. 111-115.

<sup>577</sup> Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, p. 210.

<sup>578</sup> « La revolución cubana de 1958 [sic] significaría la pérdida para el cine nacional de uno de sus 'mercados naturales' más importantes. », *Ibid.*

***motivo, en febrero de 1960 se suspendió todo envío a Cuba [...]. Esto se debe principalmente a que aquel país sólo importa películas de propaganda [...]***<sup>579</sup> .

La raison invoquée pour expliquer la rupture des relations commerciales entre Cuba et le Mexique dans le domaine cinématographique est liée à des raisons économiques – le fait que Cuba cesse de payer aux Mexicains l'envoi de films prive l'île caribéenne de son statut privilégié dans le système de production et de distribution mis en place par le Mexique – mais aussi idéologiques. L'auteur fait allusion à l'importation par les Cubains de films de « **propagande** » : la référence au changement politique dans le pays voisin est évidente, et explique pourquoi les films mexicains autrefois populaires n'ont désormais plus accès à ce marché.

Cette situation contribue à expliquer pourquoi les chercheurs mexicains ont été plus enclins que leurs homologues cubains à s'intéresser à leur « **vieux** » cinéma : d'une part, les enjeux idéologiques ne sont pas les mêmes, et d'autre part, le cinéma considéré comme de bonne qualité ne couvre pas la même période selon le pays envisagé. Paulo Antonio Paranaguá décrit, à propos du développement de nouvelles formes d'expression cinématographique en Amérique latine au cours des années 1960, comment le Mexique semble s'être tenu à l'écart des innovations qui touchaient d'autres pays du continent :

***Contrairement à l'Argentine, le Brésil ou Cuba, le cinéma mexicain ne connaîtra pas de renouveau durable pendant les années soixante [...]. Peut-être est-ce encore à cause des pesanteurs de l'industrie : lorsque l'influence néoréaliste se fait sensible, vers le milieu des années cinquante, en Argentine et au Brésil, l'organisation industrielle de la production est pratiquement liquidée. Au Mexique, en revanche, la structure traditionnelle tournait à plein, même si la sclérose a été fatale, après vingt ans de politique de portes fermées pratiquée depuis 1946***<sup>580</sup> .

Paranaguá suggère que le caractère industriel de la production cinématographique mexicaine a sans doute constitué un frein à l'éclosion de nouvelles pratiques, et surtout à l'avènement d'une esthétique nouvelle sur les écrans. Cet argument souligne la différence existant sur ce plan entre le Mexique et Cuba : là où l'activité cinématographique est puissamment structurée dans le premier cas, la situation est bien plus précaire dans le deuxième. Ainsi, les conditions mêmes de développement du cinéma en tant qu'industrie dans les deux pays permettent de comprendre le degré de pénétration de nouvelles influences. Le cinéma mexicain semble en quelque sorte, à la fin des années 1950, verrouillé par l'emprise des genres, tandis que le cinéma cubain, pour lequel tout est pratiquement à inventer, saura se montrer bien plus perméable à de nouvelles pratiques.

Dans ce contexte, l'originalité qui se fait jour au Mexique tient donc moins à son cinéma lui-même qu'à la façon dont celui-ci est traité par les critiques et chercheurs qui se penchent sur la production nationale, comme le souligne Paranaguá<sup>581</sup> .

<sup>579</sup> Felipe Mier Miranda, *La industria cinematográfica mexicana, Mexico, UNAM, Tesis, 1963, p. 64.*

<sup>580</sup> Paulo Antonio Paranaguá, *Le Cinéma mexicain, p. 19.*

<sup>581</sup> « Le groupe *Nuevo Cine* aura au moins réussi à imposer une approche différente du phénomène filmique, à défaut de transformer la création elle-même dans les proportions souhaitées. » *Ibid.*, p. 21-22.

Nous pouvons ainsi comparer la façon dont Cubains et Mexicains considèrent les films étudiés. Si du côté cubain l'enthousiasme se situe plus volontiers dans un cinéma considéré comme novateur sur le plan formel, et au contenu en adéquation avec les nouvelles exigences qui prédominent depuis la révolution – notamment sur le plan social – ce cinéma ne s'impose pas dans les mêmes proportions au Mexique. De nombreux historiens du cinéma mexicain présentent d'ailleurs la fin des années 1950 et le début des années 1960 comme une période de crise pour un cinéma national incapable de se renouveler, en particulier sur le plan générique.

### **I B. Des films intronisés dans le panthéon cinématographique national**

La chronologie joue un rôle non négligeable dans l'image que se font les critiques et historiens du cinéma mexicain des films du corpus. Au-delà de la difficulté à proposer une périodisation précise de l'âge d'or du cinéma mexicain, Paranaguá souligne la concordance observée entre la période de développement la plus intense du cinéma mexicain sur le mode industriel et celle où apparaissent les films étudiés :

***L'univers romantique, suave et trouble du boléro aura une certaine équivalence sur les écrans. La musique, la plus haute création du génie latino-américain, trouve sa traduction en images. Si dans l'expression « âge d'or » appliquée à l'industrie du film mexicain il y a une indéniable nostalgie, son ressort secret peut être décelé dans un répertoire de mélodies et de paroles qui est resté longtemps dans les mémoires, d'autant plus qu'il avait des liens avec les autres pays des Caraïbes et d'Amérique centrale***<sup>582</sup> .

Si nous laissons à Paranaguá la responsabilité de considérer la musique comme la plus haute forme d'expression artistique latino-américaine, l'équivalence posée entre le moment de l'âge d'or du cinéma mexicain et la mise en images d'un univers particulier fait des films étudiés de dignes représentants de cette période faste de l'industrie cinématographique mexicaine. Cela apparaît d'autant plus clairement que Paranaguá considère les formes musicales inspirées des Caraïbes un élément essentiel dans l'esthétique de ces films :

***Le mélodrame, la comédie picaresque, la comédie musicale, le drame urbain ou faubourien puisent leurs sources sous d'autres horizons, certes, mais possèdent au Mexique leurs caractéristiques propres. Aucune autre cinématographie latino-américaine n'a réussi à créer des mythologies aussi reconnaissables***<sup>583</sup> .

Si le mélodrame n'est pas l'unique représentant de l'âge d'or du cinéma mexicain, il figure néanmoins en bonne place parmi les genres emblématiques de cette époque. D'ailleurs, Paranaguá illustre son propos par l'exemple des films de cabaret, ce qui tend à prouver qu'ils jouent un rôle important dans l'image dominante de cet « âge d'or ». Il n'est pas question pour la plupart des historiens et critiques de cinéma mexicains de proclamer sans réserves leur enthousiasme pour de tels films : l'influence des orientations critiques apparues dans les années 1950 et 1960 les pousse au contraire à une certaine

---

<sup>582</sup> Paulo Antonio Paranaguá, « Dix raisons pour aimer ou détester le cinéma mexicain et pour exclure toute indifférence », *Le Cinéma mexicain*, p. 13-14.

<sup>583</sup> *Ibid.*, p. 14.

circonspection dans leurs jugements. Malgré tout, certains échappent à la critique en règle du cinéma de genre jugé « **conventionnel** », et ont droit à un traitement de faveur, même de la part d'historiens pourtant réticents à considérer le cinéma commercial mexicain d'un bon œil.

La façon de rendre compte du film *Aventurera* est sur ce plan significative. Nombre d'historiens en font un moment clé dans l'histoire du cinéma national et de la catégorie des « **films de cabaret** », dont il apparaît comme un représentant digne d'éloges. C'est ce que montre la façon dont il est traité par Eduardo de la Vega dans son ouvrage consacré à Alberto Gout. De son côté, Jorge Ayala Blanco, qui a participé à la création de *Nuevo Cine* et peut en ce sens être considéré comme un représentant emblématique de la nouvelle critique mexicaine, valorise également ce film dans l'analyse proposée de la figure de la prostituée dans le cinéma mexicain classique. La première ligne qu'il lui consacre est pleine d'ironie mordante : « **Destapemos la cloaca del cine mexicano**<sup>584</sup> . » La remarque est à double sens, puisque l'allusion au « **cloaque** » fait bien entendu référence à l'univers dont ce chapitre analyse les manifestations à l'écran, celui des bas-fonds et de la prostitution. Toutefois, la proximité syntaxique établie dans cette phrase entre le « **cloaque** » et le « **cinéma mexicain** » peut également laisser penser que ce chapitre va en fait traiter des bas-fonds du cinéma mexicain lui-même. D'ailleurs, cette phrase introductive est suivie de la remarque suivante : « **La cinematografía sonora nacional comienza relatando la biografía de una prostituta y desde entonces no ha podido liberarse de la tutela de ese personaje.** » Cela montre que la présence du personnage de la prostituée dans le cinéma mexicain agit comme une véritable pesanteur sur celui-ci, un carcan dont il est incapable de se débarrasser.

Dans son analyse chronologique de l'évolution de ce personnage, Ayala Blanco est amené à écrire : « **El papel del cabaret se está haciendo cada vez más importante, imprescindible para cualquier dramón que se respete**<sup>585</sup> . » Tout un ensemble de films est rangé sous la catégorie de « **dramón** », particulièrement méprisante, également présente chez Alfredo Guevara lorsqu'il tentait de balayer d'un revers de plume l'existence du vieux cinéma cubain... Ce point de vue est d'ailleurs clairement formulé un peu plus loin : « **es deprimente observar que las obras estéticamente valiosas que alimentan el género son muy pocas. La explicación es sencilla. Se ha conseguido jugar con fuego sin quemarse. El verdadero problema de la prostitución nunca se trata**<sup>586</sup> . » Cette analyse dévoile les critères de jugement adoptés par Ayala Blanco : si les films de prostituées sont considérés comme mauvais, c'est parce qu'ils camouflent la réalité sociale de la prostitution. Cela revient à dire que le cinéma a un devoir de « **vérité sociale** » par rapport aux sujets qu'il traite. En ce sens, le point de vue de l'historien est conforme à celui de la nouvelle critique, et en particulier du groupe qui a animé les réflexions de la revue *Nuevo Cine*.

<sup>584</sup> Jorge Ayala Blanco, « La prostituta », p. 128.

<sup>585</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>586</sup> *Ibid.*, p. 141-142.



Lorsqu'il évoque les *rumberas*, l'une d'entre elles retient tout particulièrement son attention. Il s'agit de Ninón Sevilla, dont le mérite est visiblement, aux yeux de l'historien, d'avoir joué dans le film *Aventurera*, qui fait l'objet d'un commentaire de plusieurs pages. L'intérêt porté à ce film illustre parfaitement la démarche d'Ayala Blanco, également à l'œuvre dans son chapitre consacré à la famille : abordant des genres actualisés dans des films peu prestigieux, il préfère consacrer la majeure partie de ses commentaires à une œuvre considérée comme de meilleure qualité, même si celle-ci représente un cas particulier au sein du corpus considéré. En ce qui concerne le mode de représentation des relations sociales, c'est bien le cas d'*Aventurera*, qui met en scène les mêmes personnages que d'autres films du corpus, mais d'une façon originale.

Il n'est sans doute pas fortuit qu'Ayala Blanco cite les commentaires consacrés à Ninón Sevilla dans *Les Cahiers du cinéma*<sup>587</sup> : cela lui confère un certain prestige, alors que l'ensemble de la production mettant en scène des *rumberas*, numériquement importante parmi les films de prostituées, n'est pratiquement pas traité. Finalement, l'auteur fait lui-même remarquer qu'il s'intéresse avant tout à la façon dont *Aventurera* pervertit les normes génériques en vigueur. Cela permet de justifier l'importance qu'il lui a accordée :

***Si hemos deglosado tan minuciosamente la trama, ello se debe al placer de poner en evidencia la forma en que, una a una, las convenciones del género cobran un nuevo sentido, se trastocan a fuerza de retorcimiento, alcanzan sus últimas consecuencias y se vuelven en contra del propio sistema que las produjo***<sup>588</sup>.

Une des limites de l'entreprise d'Ayala Blanco, prétendant étudier des genres sans en proposer de définitions fonctionnelles, s'exprime dans l'extrait cité : il a beau jeu de montrer qu'*Aventurera* détruit les conventions du mélodrame, alors qu'il n'a consacré que quelques lignes aux films de *rumberas*. Cette attitude semble attester un certain préjugé du critique, en adéquation avec la ligne de l'époque : privilégier les films porteurs d'une certaine originalité, au détriment des autres œuvres représentatives du genre, sans pour autant s'occuper de définir ce qui préside justement à la mise en place des logiques génériques.

#### I C. Conséquences : une historiographie plutôt bienveillante

Quelles que soient les réserves que l'on peut émettre quant à la façon dont les historiens et critiques abordent le cinéma national, on constate qu'au Mexique, les films du corpus

<sup>587</sup> Jacques Audiberti la met sur le même plan que Greta Garbo ou Marlène Dietrich : « Que d'une aventure à l'autre [...] elle offre la même violente beauté [...], nous pourrions l'en blâmer si la perfection même de cette invulnérabilité, fût-elle due à l'optique commerciale, ne la transportait dans le gynécée où le cinéma, religieux instrument, proclame, somme toute, surhumaine la femme, Greta, Marlène, Ninón. », « Greta, Marlène, Ninón », *Cahiers du cinéma*, Paris, Noël 1953, n°30, p. 10. Quant à Robert Lachenay, alias François Truffaut, il s'émerveille : « Regard enflammé, bouche d'incendie, tout se hausse chez Ninón (le front, les cils, le nez, la lèvre supérieure, la gorge, le ton quand elle se fâche), les perspectives fuient par la verticale comme autant de flèches décochées, défis obliques à la morale bourgeoise, chrétienne, et les autres. » « Notes sur d'autres films. *Sensualidad* », *Cahiers du cinéma*, Paris, février 1954, n°32, p. 51.

<sup>588</sup> *Ibid.*, p. 149-150.

sont traités dans une perspective attestant l'intérêt qu'ils suscitent chez leurs exégètes. Ceux-ci ne sont pas seulement critiques de cinéma, mais aussi enseignants et chercheurs, ce qui montre que le cinéma étudié est considéré comme un objet d'étude et d'analyse digne de ce nom. Le Centro de Investigaciones y Estudios Cinematográficos (CIEC) de Guadalajara se caractérise par une grande prolixité de ses publications, puisqu'il est le promoteur de plusieurs collections relativement complètes comme *Cineastas de México*, dont un ouvrage a directement intéressé notre recherche : il s'agit d'un volume sur Juan Orol, rédigé par Eduardo de la Vega. Dans son introduction, l'auteur précise que son intérêt pour Orol est issu de son travail d'historien du cinéma. Rappelant une critique rédigée en 1979 sur le dernier film du cinéaste, il avoue :

***[...] cuando la cinta se estrenó quise ser 'implacable'. Hoy no me queda sino admitir que aquel comentario fue escrito de manera superficial y en un tono más bien frívolo [...]. Si en aquel entonces me hubieran propuesto un libro (!) acerca del cine de Juan Orol, lo más probable es que hubiera desdeñado la oferta, argumentando la pésima factura de sus películas o su manifiesta mediocridad como realizador. El paso del tiempo nos hace cambiar de perspectiva***<sup>589</sup> .

La démarche de l'historien, saisie dans son évolution, est conforme à celle de l'historiographie du cinéma mexicain dans son ensemble : si certains cinéastes sont méprisables en termes de qualité cinématographique, on ne peut pas refuser de les étudier, car ils font partie malgré tout de l'histoire du cinéma national. Au Mexique, la discipline se constitue à partir de la volonté de sauvegarder un patrimoine, et non en fonction de considérations esthétiques ou idéologiques comme c'est le cas à Cuba.

L'ouvrage est préfacé de la plume d'Emilio García Riera, que l'on ne peut pas soupçonner d'estimer Orol en termes esthétiques. Il s'attache à mettre en valeur la méthode ayant présidé à la rédaction de l'ouvrage, soulignant au passage que la démarche est sans doute plus importante dans ce cas que l'objet d'étude lui-même. Il décrit ainsi cette méthode :

***[...] consiste en un acopio y una ordenación de documentos que aspiran a dar una visión global del tema examinado y que relegan a un segundo plano algo tan aleatorio y cambiante como la opinión personal [...]. El autor no sólo se ha documentado con las películas y las fuentes escritas; las entrevistas por él mismo hechas le han permitido además aclarar puntos oscuros y redondear la visión de Orol como persona y como cineasta. Con todo lo anotado y transcrito, el lector estará pues en posibilidad de fundamentar su opinión, si es que le urge tenerla***<sup>590</sup> .

Malgré la caution méthodologique exposée, la dernière phrase dévalorise brutalement toute l'entreprise, au nom justement de la qualité artistique de l'objet de ce travail, dont García Riera avait pris la précaution de préciser qu'elle n'entrait pas en ligne de compte... Si, comme le souligne Paulo Antonio Paranaguá, le « **maître** » García Riera s'est adjugé les cinéastes les plus prestigieux, ne laissant à son « **disciple** » de la Vega que les « **faiseurs de navets** »<sup>591</sup>, il n'empêche que le travail entrepris mérite d'être mentionné

---

<sup>589</sup> Eduardo de la Vega, *Juan Orol*, p. 11.

<sup>590</sup> Emilio García Riera, « *Prólogo* », *Eduardo de la Vega, Juan Orol*, p. 9.

tant par son caractère ambitieux que parce qu'il ne s'est pas cantonné aux cinéastes les plus prestigieux : le fait qu'un ouvrage entier soit consacré à Juan Orol, et un autre à Alberto Gout, montre que l'œuvre de ces cinéastes est considérée comme faisant partie du patrimoine cinématographique national, et mérite à ce titre d'être prise en compte.

Dans la lignée de ces travaux visant à préserver l'histoire cinématographique mexicaine, l'ouvrage *Carteles de la época de oro del cine mexicano*<sup>592</sup> peut être considéré comme une bonne source documentaire sur le cinéma mexicain. Il ne reproduit, comme son titre l'indique, que des affiches de l'âge d'or, dont la source est un collectionneur privé vivant aux États-Unis, Rogelio Agrasánchez. Le livre répond à une double mission, replaçant le cinéma de l'âge d'or au Mexique au cœur d'un patrimoine culturel national menacé de disparition :

***Ante la desafortunada pérdida de tantos carteles y la azarosa sobrevivencia de los que quedan, la función principal de este libro es la de preservar; mantener la memoria de los carteles cinematográficos, un elemento central, aunque menospreciado, del rico pasado artístico de México [...]. Sólo cuando apreciemos el cartel como una forma de arte popular comenzaremos a descubrir su participación en la formación de una identidad nacional***<sup>593</sup>.

La fin de l'extrait cité montre le décalage existant entre le Mexique et Cuba dans leur façon d'aborder l'histoire du cinéma national. Les Mexicains peuvent revendiquer le cinéma de l'époque classique comme un élément dans l'élaboration de l'« **identité nationale** », tandis que les Cubains rejettent toutes les productions antérieures à la révolution comme diffusant une image mensongère de cette « **réalité** ». La perspective est donc bien très contrastée selon le pays envisagé.

Les différentes affiches proposées sont regroupées en fonction des genres à l'honneur dans le cinéma mexicain classique : « **Comedia** », « **Cabareteras** », « **Charros y folclor** », « **Drama social** », « **Historia y religión** », « **Misterio y aventura** » et « **Melodrama** ». Nous trouvons reproduites dans la deuxième catégorie les affiches de films du corpus : *Coqueta*, *La Mesera del café del puerto*, *Sensualidad*, *Piel canela*, *Hipócrita*. Le fait que ces films forment une catégorie générique à part entière dans cet ouvrage montre l'importance qui leur est accordée au sein du cinéma mexicain classique.

De son côté, l'ouvrage *Las Reinas del trópico*, de Fernando Muñoz Castillo, est entièrement consacré aux *rumberas*, et en propose à la fois des photographies et des interviews. Les commentaires formulés par l'auteur montrent la fascination exercée par ces personnages sur leur public, liée en particulier à l'image de sensualité féminine qu'elles offraient. La publication récente d'un ouvrage intégralement consacré aux danseuses de rumba peuplant les films suggère que les Mexicains les considèrent comme des figures emblématiques du cinéma mexicain. Cette idée est confirmée par la

<sup>591</sup> Paulo Antonio Paranaguá, *op. cit.*, p. 96.

<sup>592</sup> Charles Ramírez Berg (intr.), *Carteles de la época de oro del cine mexicano*.

<sup>593</sup> Charles Ramírez Berg, *Carteles de la época de oro del cine mexicano, Guadalajara, universidad de Guadalajara/IMCINE, 1997, p. 10.*

parution en novembre 1999, d'un numéro spécial de la revue *Somos* intitulée « **Las rumberas del cine mexicano** ». Il s'agit d'une publication de grande diffusion, abordant les personnalités les plus significatives de la culture populaire mexicaine, en particulier ses vedettes de cinéma<sup>594</sup>. Sa parution souligne que l'évocation du vieux cinéma mexicain est encore populaire, et pose au passage le problème de la nostalgie, mentionné par Julia Tuñón :

***Su simple mención nos remite a películas en blanco y negro que cuentan historias dramáticas, divertidas, conmovedoras, en las que vemos a figuras entrañables encarnadas en astros y estrellas casi míticas [...]. La edad de oro del cine mexicano remite a una leyenda que se construye como sus películas, tomando sólo el brillo de sus momentos clave, a los cuales parece llegarse sin esfuerzo***<sup>595</sup>.

Cet extrait montre comment l'idée même d'« **âge d'or** » participe à la construction d'une certaine image de la vie cinématographique et culturelle au sens large au Mexique. La façon dont elle est présentée par Julia Tuñón montre qu'elle est auréolée d'un grand prestige auprès du public mexicain, quitte à ce que celui-ci ait une vision erronée de cette période : l'auteur prend grand soin, dans les paragraphes suivants, de montrer à quel point l'idée qu'il s'agit d'une période où tout était « **plus facile** » manque de fondement, tant en ce qui concerne l'activité cinématographique que la vie quotidienne des Mexicains en général. En tout cas, l'analyse proposée souligne que la vision dominante de cette période du cinéma national est plutôt favorable, parce que le cinéma était à l'époque prestigieux et vigoureux en tant qu'industrie. En ce sens, la prise en charge des films par les Mexicains se situe aux antipodes de la conception qu'en ont les Cubains, comme nous allons à présent le montrer.

## **II. À Cuba: un infléchissement tardif dans l'appréciation des films**

---

### **II A. Un corpus rejeté hors de la production nationale prestigieuse**

Dans le cas cubain, l'influence du nouveau contexte politique marque profondément les entreprises historiques sur le cinéma. *Cine Cubano* affirme sans ambages dès son premier numéro que le cinéma cubain doit être créé à partir de rien, ce qui revient à nier toute la production antérieure. Ce phénomène est d'autant plus important que toutes les revues où pouvaient s'exprimer les critiques de cinéma à Cuba disparaissent, progressivement mais très rapidement, au début des années 1960<sup>596</sup>. La mainmise de l'ICAIC sur l'histoire et la critique de cinéma a été mise en évidence par Paulo Antonio Paranaguá dans le chapitre de son ouvrage intitulé « **L'histoire sous la table rase**<sup>597</sup> ». Le titre choisi pour ce chapitre en dit suffisamment long sur la démarche adoptée par les

<sup>594</sup> À titre d'exemple nous pouvons mentionner les numéros suivants : « La novia de América, Libertad Lamarque », en décembre 1999 ; « El mito más bello del cine : María Félix », en janvier 2000, etc.

<sup>595</sup> Julia Tuñón, « *Por su brillo se reconocerá: la edad dorada del cine mexicano* », p. 9.

<sup>597</sup> *Ibid.*, p. 36-42.

courants dominants de l'historiographie du cinéma cubain. Paranaguá écrit :

**Désormais, pendant une bonne vingtaine d'années, les publications de l'ICAIC ne reconnaissent qu'un seul cinéma cubain, celui produit par l'ICAIC lui-même. Tout ce qui précède 1959 relève de la 'préhistoire'. La table rase est érigée en dogme à tel point que Cuba ne célèbre point le centenaire du cinéma comme les autres pays, mais les 40 ans du cinéma cubain, c'est-à-dire les 40 ans depuis la création de l'ICAIC**<sup>598</sup> .

Ces remarques de Paranaguá semblent particulièrement justifiées, d'autant qu'elles nous rappellent un souvenir personnel permettant de leur donner toute leur portée. Durant nos recherches dans le cadre de notre DEA portant sur le mélodrame cubain et mexicaino-cubain à travers un corpus réduit de films, nous avons déjà eu l'occasion de réfléchir sur le contenu et la portée des textes fondateurs de l'ICAIC et de *Cine Cubano*. Or, il nous avait semblé à l'époque que l'expression employée par Alfredo Guevara, consistant à affirmer que l'heure était venue de « **créer à partir de zéro** » le cinéma cubain, était en réalité métaphorique, et en tout cas à ne pas prendre au pied de la lettre. Quelques mois plus tard, au cours d'une rencontre internationale sur le cinéma cubain au Luxembourg, nous avons pu discuter de ce sujet avec le réalisateur cubain Julio García Espinosa, qui faisait lui-même partie de la jeune équipe à l'origine de la création de la revue. Lorsque nous l'avons interrogé sur le sens qu'il fallait donner aux termes employés par Guevara en 1960, García Espinosa nous a expliqué que, contrairement à ce que nous avions pensé jusque-là, il fallait justement les prendre au pied de la lettre.

Au moment de jeter les bases du nouveau cinéma cubain, les jeunes critiques et cinéastes considéraient véritablement que rien n'avait existé avant eux, alors même que certains, dont García Espinosa et Gutiérrez Alea pour ne citer qu'eux, avaient eu l'occasion de faire du cinéma à Cuba avant 1959. Le film emblématique de leur production, tourné en 1955 et diffusé clandestinement, est *El Mégano*, dont nous avons eu l'occasion d'aborder ailleurs toute l'originalité dans le contexte cinématographique de l'époque<sup>599</sup> .

Si la critique et l'historiographie cubaine mettent volontiers l'accent sur ce film, pour montrer à quel point il contraste, tant sur le plan esthétique qu'éthique, avec le reste de la production des années 1950 – un peu comme Ayala Blanco préférerait mettre l'accent sur les « **bons** » films, en faisant l'économie d'une analyse plus approfondie des

<sup>596</sup> Paranaguá en cite les principaux exemples : « la 20<sup>e</sup> édition de l'*Anuario cinematográfico y teleradial cubano* sera la dernière (1960), la revue catholique *Cine-Guía* (créée en 1953) disparaît en 1961 en même temps que son annuaire *Guía cinematográfica*, le journal *Cinema* édité depuis trente ans cesse de paraître également en 1965 [...]. Fin 1960, la direction de l'ICAIC interdit un court métrage plus ou moins inspiré du *free cinema* anglo-saxon [...], *P.M.* [...]. Le coup de semonce débouche sur des rencontres à huis clos avec Fidel Castro, dont les *Paroles aux intellectuels* résument la position officielle : 'Dans la Révolution, tout ; contre la Révolution, rien'. Dans la foulée disparaît aussi le supplément culturel *Lunes* de quotidien *Revolución* (1961) », *Le Cinéma en Amérique latine*, p. 36-37.

<sup>598</sup> *Ibid.*, p. 38-39.

<sup>599</sup> Julie Amiot, « Alea et le cinéma prérévolutionnaire, *El Mégano* (1955) », *Tomás Gutiérrez Alea et le cinéma cubain : une esthétique dans/de la révolution*, p. 95-115.

mécanismes génériques – elles oublient en général qu'un metteur en scène comme García Espinosa, auréolé de prestige car il a participé à ce projet considéré comme subversif, possède à son palmarès cinématographique des expériences moins glorieuses. Il a en effet été l'assistant de Juan Orol sur le tournage de son dernier film cubain, *Thaimí, la hija del pescador*... Cet aspect de sa carrière n'a visiblement pas retenu l'attention, ce qui confirme la volonté de faire « **table rase** » du passé à laquelle Paulo Antonio Paranaguá faisait allusion. Nous assistons en fait à une forme de réécriture de tout un passé cinématographique à Cuba, consistant à ne mettre en avant que ce qui a été produit depuis la révolution.

## II B. Changement de perspective autour de *Cine Cubano*

Malgré tout, un changement de tonalité dans le mode de prise en charge du cinéma prérévolutionnaire finit également par se faire sentir dans les colonnes de *Cine Cubano*. Cela peut être constaté dans un article publié en 1983, concernant les trente premières années du cinéma latino-américain en général, cherchant à étudier en détail la production cubaine d'avant 1959. Le paragraphe introductif de cet article montre que le ton a changé face à ces productions : « **¿Ha podido ser olvidado algo que no ha podido ser conocido del todo? ¿Se trata entonces de un cine olvidado o de un cine ignorado? ¿O acaso de un cine que nos fue negado**<sup>600</sup> ? » La tournure passive suggère que ce cinéma aurait été confisqué aux latino-américains par d'autres, ce qui enlève de fait aux autorités cinématographiques cubaines toute responsabilité dans l'omission du vieux cinéma. D'ailleurs, au cours de l'article, alors qu'il résume à grands traits l'histoire du cinéma cubain prérévolutionnaire, García Mesa s'attache à en souligner la mauvaise qualité, et surtout à le confronter au cinéma produit par l'ICAIC pour mieux faire ressortir le dynamisme de l'Institut. Cela lui permet au passage de justifier la fameuse expression d'Alfredo Guevara : « **Difícilmente los cubanos podemos encontrar relación de continuidad alguna entre esa producción del viejo cine hecho en Cuba con la nueva producción iniciada en 1959. Es por eso**<sup>601</sup> **que decimos que nuestro cine partió de cero** . »

La véritable nouveauté dans cet article réside dans le fait qu'il déplore le manque de conservation des films anciens :

**Comprensiblemente, como apuntábamos antes, largas generaciones de cubanos no pudieron tener acceso a esos filmes, por lo que mucho menos han podido olvidarlos, sencillamente porque no existían, porque les fueron negados por la indiferencia y los aviesos intereses oficiales**<sup>602</sup> .

L'allusion au manque d'intérêt des instances officielles pour le vieux cinéma est d'autant plus intéressante qu'elle apparaît sous la plume d'un critique écrivant dans les colonnes de *Cine Cubano*, et justifie en quelque sorte l'oubli officiel dans lequel de tels films ont été

<sup>600</sup> Héctor García Mesa, « El Cine negado de América latina », *Cine Cubano*, n°104, 1983, p. 89.

<sup>601</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>602</sup> *Ibid.*, p. 94.

plongés au nom de leur piètre qualité artistique. Toutefois, l'ensemble du texte plaide pour un meilleur archivage des films :

**[...] es de lamentar y constituye una injusticia que a tantas de las últimas generaciones les haya sido negado el derecho de siquiera conocerlas así fuese para refutarlas [...]. El cine negado de América latina es también ese que, día a día, se nos ha estado negado a nosotros mismos y al mundo. Nuestro primer deber consiste en conocerlo, recuperarlo y promoverlo**<sup>603</sup> .

Ainsi, malgré ses limites, ce texte atteste un changement de comportement de la critique et surtout de l'historiographie officielle cubaine à l'égard du cinéma prérévolutionnaire. À partir de là, des études vont voir le jour, de plus en plus nombreuses, prenant en charge les films du corpus non plus seulement pour les condamner mais pour en rendre compte de façon moins orientée et plus approfondie. La récupération de tout un passé cinématographique est désormais à l'ordre du jour, et elle se fait par l'intermédiaire de ceux-là même qui avaient contribué à le nier.

Ainsi, le *Festival internacional del nuevo cine latinoamericano* a proposé, au cours de sa onzième édition, un séminaire autour du thème « **Cine latinoamericano, años 30-40-50** »<sup>604</sup> . L'existence même d'un tel séminaire au sein du Festival du nouveau cinéma de La Havane a de quoi surprendre, puisque justement ce festival a été créé pour promouvoir le cinéma émergent à échelle continentale à partir des années 1960, et non pour se pencher sur ce qui a été globalement et négligemment considéré jusque là comme le « **vieux** » cinéma<sup>605</sup> . La perspective de ce festival dès sa création consiste à affirmer son intérêt pour le « **nouveau cinéma latino-américain** », et se situe dans la lignée historiographique de l'ICAIC et de *Cine Cubano* qui, en 1979, ne commémorent pas les 80 ans du cinéma cubain mais bien ses 20 ans... Dans un tel contexte, l'apparition d'une table ronde consacrée au « **vieux** » cinéma, dont l'existence était auparavant carrément niée, attire notre attention, car elle atteste une modification du point de vue des tenants du « **nouveau cinéma** », qui passent de l'omission pure et simple de ce cinéma à une volonté de le prendre en compte. La présentation du séminaire est d'ailleurs assurée par Sivia Oroz, qui s'est illustrée dans le domaine de la critique et de l'histoire du cinéma latino-américain par ses travaux sur le mélodrame.

Dans son texte introductif, Julio García Espinosa propose une mise au point historique, et amorce un changement perceptible dans la façon de considérer le vieux cinéma :

---

<sup>603</sup> *Ibid.*, p. 95-96.

<sup>604</sup> *Cuadernos de cine*, Mexico, UNAM, 1990, n°35, « Cine latinoamericano, años 30-40-50 », 197 p.

<sup>605</sup> Il suffit pour s'en convaincre de rappeler les paroles inaugurales d'Alfredo Guevara lors de l'ouverture du premier festival de La Havane, en 1979 : « La cinematografía cubana que cumplió sus veinte primeros años el 24 de marzo, cierra los festejos de este aniversario recibiendo a sus hermanos de América latina y el Caribe con motivo del Festival. Y lo hace para conmemorar también, y sobre todo, los primeros veinte años del Nuevo Cine Latinoamericano. El nacimiento del Cinema Novo en Brasil; y más tarde de cinematografías progresistas y renovadas en unos países, revolucionarias y combatientes en otros, patrióticas y antimperialistas siempre, recorre infatigable el curso de estos años. » Alfredo Guevara, « Discurso inaugural », *Cine Cubano*, 1980, n°97, p. 2.

***En alguna medida pensamos que el Nuevo Cine Latinoamericano surgió negando el cine inicial [...]. El hecho es: para que esas rupturas tengan un grado de legitimidad, es necesario saber con qué se quiere romper. Y, por tanto, se debe conocer a fondo (y no simplificándolo), aquello frente a lo cual nos situamos en una actitud contestataria. En parte, ésta es una de las finalidades de este seminario***<sup>606</sup>.

García Espinosa ne prétend bien entendu pas se livrer à une réhabilitation pure et simple de ce cinéma, mais le projet assigné au séminaire montre que l'attitude des critiques doit changer, y compris par rapport aux objets qu'elle ne tient pas en haute estime. Le vieux cinéma doit être étudié de façon approfondie, même par ceux qui entendent exprimer un désaccord par rapport à lui. Il s'agit donc d'un important infléchissement par rapport à l'attitude initiale des critiques et historiens cubains, qui se contentaient le plus souvent de condamner le vieux cinéma de façon lapidaire.

En observant les titres des articles contenus dans ce séminaire, nous pouvons remarquer que nombre d'entre eux mettent en avant des préoccupations thématiques ou structurelles au cœur de nos analyses. Reynaldo González se penche sur les relations entre mélodrame et sentiments, dans son article « *Lágrimas de celuloide* ». Sa conclusion confirme ce que Silvia Oroz a fait remarquer : la séduction opérée par un genre méprisé de la critique, alors que des films plus exigeants – entendre le nouveau cinéma latino-américain – n'attirent pas forcément les foules dans les salles. Ainsi, il suggère de revoir ces vieux films, pour en tirer des leçons :

***El melodrama, capaz de arrastrarlo todo en su alud de lágrimas y desconsuelo, tuvo su expresión. Nuestros objetivos no siempre la hallan, y algunas soluciones parecen tartamudeos, torpezas. La nueva lectura de esos filmes, y discriminar allí lo que es recurrencia y hallazgo, merece que le dediquemos un poco de tiempo. Esas lágrimas de celuloide es posible y escondan, también, su lección, su moraleja***<sup>607</sup>.

Le revirement est complet, puisque le vieux cinéma doit cesser d'être un objet d'étude critique et historique, pour venir proposer des modèles d'efficacité cinématographique aux praticiens du nouveau cinéma. Il s'agit d'un point de vue original, acceptant et assumant la part de fascination que comportent les mélodrames, et qui n'aurait sans doute pas pu être exprimé de façon aussi directe quelques années auparavant.

Pour Ambrosio Fornet, à qui revient la conclusion de ce séminaire, celui-ci a une valeur inaugurale dans le renouveau des études cinématographiques sur le continent latino-américain : le vieux cinéma doit être étudié de façon approfondie, car il est une source importante d'information sur l'histoire culturelle de la région :

***De esta excelente información, personalmente me parece que se desprende la necesidad futura de un estudio global [...], un estudio sincrónico del viejo cine [...]; eso por una parte, y por la otra, tal vez sea posible, a partir de lo ya alcanzado aquí, hacer estudios comparativos, los cuales nos permitan saber qué había en esos cines nacionales de diferente y semejante***<sup>608</sup>.

---

<sup>606</sup> « *Cine latinoamericano, años 30-40-50* », p. 16.

<sup>607</sup> *Ibid.*, p. 148.



Finalement, Ambrosio Fornet, rappelant une conversation avec le critique cubain Walfredo Piñera, souligne que l'attitude des jeunes critiques était en fait davantage une posture intellectuelle que le reflet authentique de leurs goûts personnels. En effet, tout comme Julio García Espinosa nous l'avait confié, Walfredo Piñera a fini par « **avouer** » lui aussi son inclination personnelle envers les cinémas de quartier. Selon Ambrosio Fornet, il est temps désormais d'affirmer haut et fort toute la validité du vieux cinéma en tant que source de plaisir pour son public, qu'il soit populaire ou spécialiste des questions cinématographiques : « **Nosotros no debiéramos, realmente, mantener ni una pizca de esa afición vergonzante, sino hablar de que ésa es una manera nuestra tan legítima y auténtica como cualquiera otra de expresarse**<sup>609</sup> . »

Ainsi, de l'aveu même de ceux qui ont promu le nouveau cinéma aux dépens de l'ancien, une page de l'historiographie cinématographique est en train de se tourner, permettant de prendre en compte le cinéma prérévolutionnaire à Cuba dans une perspective renouvelée. C'est ce qui se produit dans les ouvrages les plus récents, où le vieux cinéma cubain figure en bonne place.

### **II C. Cinéma prérévolutionnaire et histoire récente du cinéma cubain : un patrimoine récupéré**

Paru en 1996 à La Havane, le livre de María Eulalia Douglas<sup>610</sup> propose un panorama historique du cinéma cubain ne s'arrêtant plus à la seule histoire de la production de l'ICAIC. C'est ce qu'indiquent d'emblée les bornes chronologiques qu'elle donne à son étude. Le projet, tel qu'il est annoncé dans la brève introduction de l'ouvrage, est né de l'élaboration par l'auteur d'un « **Catálogo general del cine cubano (1897-1997)** » :

**Me di a la tarea de ampliar y profundizar la información revisando con una nueva y acuciosa mirada las fuentes ya consultadas, precisando y cotejando datos, nombres, cifras... Inicé la búsqueda de posibles y hasta ignoradas fuentes, ardua tarea que tomó largo tiempo, ya que la información sobre el tema se encuentra muy dispersa y es sumamente escasa [...]. Con esta obra referencial deseo ofrecer a los interesados en el cine cubano, en particular, y en el latinoamericano en general, una base que facilite futuros estudios y análisis para una historia del cine en nuestra América. Si además contribuyera a despertar el interés de los neófitos, mis aspiraciones se verían colmadas**<sup>611</sup> .

La documentation réunie dans cet ouvrage est dense, et comprend le cinéma cubain de la période prérévolutionnaire. Un peu à la manière de l'entreprise amorcée dans la *Cronología del cine cubano* d'Arturo Agramonte<sup>612</sup>, elle propose des données organisées de façon chronologique. Toutefois, la qualité générale de ce travail est bien supérieure à celle de son prédécesseur.

<sup>608</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>609</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>610</sup> María Eulalia Douglas, *La Tienda negra*.

<sup>611</sup> *Ibid.*, p. 5-6.

Dans la même perspective, l'ouvrage du critique Juan Antonio García Borrero, intitulé *Guía crítica del cine cubano de ficción (1910-1998)*<sup>613</sup> intègre lui aussi la prise en charge du cinéma cubain pré-révolutionnaire comme l'indiquent les bornes chronologiques de son travail précisées dans le titre. Sa démarche n'est pas la même que celle de María Eulalia Douglas, elle en est plutôt complémentaire. En effet, cet ouvrage propose une présentation des films cubains par ordre alphabétique, avec une petite fiche technique (réalisateur, année, durée, et, le cas échéant, acteurs principaux, musique, etc.) mais surtout les articles que l'auteur a pu retrouver dans la presse sur ces films, ainsi qu'une petite notice de références bibliographiques où le film est mentionné.

L'auteur n'hésite pas dans son introduction à aller à l'encontre de l'historiographie officielle qui a prévalu à Cuba :

***La peor limitación del llamado diseño historiográfico, sin embargo, es que su enfoque, prescinde de aquellas áreas que (tomando en préstamo a Lezama el término) conforman lo que tendríamos que llamar 'lo cubano sumergido', y que serviría para enriquecer los matices de este concepto todavía injustamente estrecho de cine cubano, que ha llegado así a nuestros días [...], en la mayoría de los casos por desconocimiento y franca subestimación de lo no oficial, al no tomar en cuenta más que lo realizado por el ICAIC [...]***<sup>614</sup> .

On ne saurait affirmer plus clairement que l'historiographie cubaine du cinéma est née d'une volonté délibérée de ne prendre en compte qu'une partie de la réalité cinématographique nationale. C'est donc à la correction de cette tendance que se livrent actuellement les historiens et critiques du cinéma cubain, passant délibérément de la critique du vieux cinéma à sa récupération comme représentant du patrimoine cinématographique et culturel national.

Plus loin, Juan Antonio García Borrero propose les résultats d'un sondage effectué parmi les professionnels du cinéma cubain, où il leur était demandé de proposer un classement de leurs films cubains préférés, toutes périodes confondues. Si bien entendu les représentants du nouveau cinéma cubain y tiennent le haut du pavé, nous y trouvons toutefois plusieurs films de la période pré-révolutionnaire, et notamment *La Mesera del café del puerto* de Juan Orol, film emblématique du développement des coproductions mexicano-cubaines honnies de la critique cubaine. Il est toutefois difficile de connaître les raisons ayant conduit les sondés à placer ce film dans leur liste : réévaluation de type « **camp** », volonté d'opposer à l'historiographie dominante une autre vision de l'histoire du cinéma cubain ? Nous ne saurions trancher ici, d'autant que les données du sondage sont présentées telles quelles, sans que les personnes interrogées ne justifient leurs choix. Malgré tout, la présence de ce film parmi les « **meilleurs** » du cinéma cubain mérite

<sup>612</sup> Cet ouvrage proposait des données sur le cinéma pré-révolutionnaire, puisqu'il se divise en trois parties : le muet, le parlant jusqu'en 1959, et la production de l'ICAIC. Toutefois, il s'agit davantage d'un outil de travail ou d'une base de données techniques que d'une véritable synthèse problématisée et mise en perspective de l'histoire du cinéma dans l'île. Pour davantage de détails, voir Paulo Antonio Paranaguá, *Le Cinéma en Amérique latine*, p. 38-39.

<sup>613</sup> La Havane, Arte y literatura, 2002, 193 p.

<sup>614</sup> *Ibid.*

d'être soulignée, car elle apparaît emblématique d'une tentative des Cubains de récupérer leur propre histoire cinématographique dans toutes ses dimensions, et pas seulement les plus valorisantes.

Le problème de la récupération et même du sauvetage du patrimoine cinématographique national est au cœur d'un ouvrage proposant un parcours chronologique de l'art de l'affiche de cinéma à Cuba. Écrit par Sara Vega – également impliquée dans un projet de recherche sur les coproductions entre Cuba et le Mexique – et Alicia García, et publié par la Cinémathèque de Cuba et l'ICAIC, le livre s'intitule *La Otra imagen del cine cubano*. Le premier élément attirant notre attention est l'affiche reproduite en couverture du livre : il s'agit de celle de *El Veneno de un beso*, mélodrame muet de Ramón Peón dont seuls quelques fragments sont conservés. Or, les affiches cubaines les plus réputées sont celles qui ont été créées après 1959, en adéquation avec la recherche de nouvelles formes esthétiques pour les films, comme le rappellent les auteurs :

***Nace, sin conciencia plena aún, una poética gráfica en medio de circunstancias nuevas. La libertad de expresión es total, pues no hay obligación alguna con tendencias o códigos visuales hegemónicos [...]. Los carteles del ICAIC, como se les conoce, representaron la vanguardia del afichismo cubano y se ganaron por derecho propio el lugar más alto de la renovada gráfica nacional que se había multiplicado en apenas una década***<sup>615</sup> .

Le début de cette citation fait référence à la pratique traditionnelle de l'affiche. Or, les affiches de cinéma de l'ICAIC sont dotées d'une grande originalité visuelle. Il est donc intéressant de constater qu'au moment de proposer un panorama des affiches cubaines de cinéma, les auteurs choisissent d'illustrer leur travail par un échantillon fort peu représentatif de ce que l'on considère comme la « **poétique graphique** » cubaine. Il s'agit visiblement de redonner toute leur place aux anciennes affiches, qui font elles aussi partie du patrimoine cinématographique cubain. En ce sens, l'affiche choisie pour illustrer la couverture rend explicite ce qui est sous-entendu par le titre : donner de l'art de l'affiche cubain une « **autre image** », et ne pas se limiter à celle qui s'est imposée depuis la création de l'ICAIC.

Le propos des auteurs est à ce sujet très clair, et rejoint les nouvelles orientations de la critique cubaine : il s'agit de récupérer et même de « **sauver** » tous les éléments de la mémoire cinématographique nationale, sans exception :

***Todo lo que ayude a conformar la historia tiene que ser salvado, conservado para que las valoraciones puedan ser realmente rigurosas. Misión primera de una cinemateca es no permitir que juicios críticos de un momento específico acerca de la intrascendencia de un filme, una foto o un cartel, se impongan para traer consigo el olvido***<sup>616</sup> .

Cet extrait est à la fois une charge contre la politique cinématographique officielle ayant longtemps prévalu, et une invitation à un changement d'attitude de la part des conservateurs institutionnels. Comme elles le rappellent dans le prologue, l'état de

---

<sup>615</sup> Nelson Herrera Ysla, « Una poética gráfica insular », *La Otra imagen del cine cubano.*, p. 29-31.

<sup>616</sup> Sara Vega et Alicia García, « La otra imagen del cine cubano », *Ibid.*, p. 11.

conservation des affiches antérieures à la création de l'ICAIC est fort médiocre, tandis que les autres sont correctement archivées, ce qui a permis de les trier et de les ordonner, contrairement aux premières : la rareté du matériel les a conduites à reproduire tout ce qui leur est tombé sous la main<sup>617</sup>.

De la même façon, dans les *Coordenadas del cine cubano*<sup>618</sup>, différents critiques et historiens du cinéma cubain se sont penchés sur le « **vieux** » cinéma cubain. Dans son article « **Temas, historias y cine de ficción** », Reynaldo González, après avoir souligné le manque d'authenticité des films produits à Cuba durant la période prérévolutionnaire, s'attache toutefois à montrer que certains éléments mis en œuvre sont susceptibles d'être réévalués, notamment la musique dans les films produits en partenariat avec le Mexique :

***La significación más considerable de aquella producción fílmica, en particular la que nació en colaboración con México, es quedar como reservorio de la música popular de Cuba [...]. En la actualidad, con el revival de la música cubana de aquellos años, una revisión del repertorio cinematográfico cubano-mexicano resultaría aleccionadora, al menos en el aspecto musical. Es allí donde debemos buscar a nuestras estrellas de los ritmos populares, tanto en papeles protagónicos como en mínimas pero trascendentes apariciones. Hasta el más remiso a establecer cortes al sesgo en la trayectoria del cine cubano, debe reconocer que tales caminos estaban cerrados para la indagación intelectual seria y para la expresión de individualidades con aspiraciones culturales***<sup>619</sup>.

Cet extrait est emblématique de l'évolution de la critique et de l'historiographie cubaine du cinéma dans le temps. En effet, González montre bien que c'est grâce aux changements « **actuels** » dans la sensibilité face au mélodrame que les phénomènes cinématographiques prérévolutionnaires peuvent désormais être reconsidérés. Par ailleurs, la fin de la citation montre que ceux-ci ont été pendant longtemps victimes d'un blocage, empêchant les entreprises intellectuelles à leur sujet. L'existence de cet article montre que cette période est désormais révolue.

### III. Regain d'intérêt pour le mélodrame: progrès et limites

---

#### III A. Dépassement des clivages historiques et idéologiques dans la recherche

L'ouvrage intitulé *Historia de un gran amor. Relaciones cinematográficas entre Cuba y*

<sup>617</sup> Elles écrivent en ce sens : « Los carteles anteriores a 1959, recuperados en archivos o prestados por coleccionistas, no obedecen a una selección. Sin embargo, los del ICAIC, por su elevado número y su alto nivel artístico, han sido sometidos a una rigurosa selección de lo más representativo en cuanto a diseñadores y estilos », « Prólogo », *Ibid.*, p. VII. Dans un pays comme Cuba, le fait de devoir passer par des collections privées pour reconstituer un patrimoine d'affiches montre clairement le peu d'intérêt des instances officielles pour de tels objets.

<sup>618</sup> Reynaldo González (Coord.), *Coordenadas del cine cubano 1*, Santiago de Cuba, Editorial oriente, 2001, 294 p.

<sup>619</sup> *Ibid.*, p. 75.

*México, 1896-1996* n'a pas été publié, mais ses auteurs nous en ont confié une copie imprimée. Nous ne saurions extrapoler sur ces difficultés à mener le projet à son terme, en particulier en ce qui concerne sa diffusion, mais il apparaît toutefois que l'absence de débouché éditorial pour ce travail atteste que l'enthousiasme des chercheurs ne suffit pas à faire partager à un large public les résultats de leurs travaux. Pourtant, ceux-ci ont le mérite d'apporter un éclairage nouveau sur les coproductions mexicano-cubaines, tant du point de vue cubain que mexicain. Les personnalités intégrant ce groupe ainsi que le sujet de leur étude montrent que le terrain des coproductions s'est déplacé de la simple production cinématographique à la prise en charge des films avec un recul critique qui permet non plus de les démonter mais de les comprendre.

Le petit texte qui sert de préambule à ce travail collectif est emblématique de cette démarche. En effet, il rapporte une anecdote dont le contenu annonce la façon dont l'intérêt pour ces films se manifeste dans le public cubain : l'entreprise électrique de Cuba constatait des pics dans la consommation d'électricité par les ménages, en même temps que le ministère de l'éducation déplorait un manque d'assiduité des élèves cubains aux mêmes heures. Renseignements pris, il s'est avéré que les deux phénomènes étaient liés à une cause commune : la projection à la télévision nationale d'un programme intitulé « **Cine del Ayer** », proposant de vieux films argentins, mais surtout mexicains de l'âge d'or. Il fallut donc se résoudre à suspendre ce programme, au moins pendant les heures de classe, afin que les élèves cubains retrouvent le chemin des écoles qu'ils avaient désertées. La permanence d'un intérêt pour ce cinéma parmi un public qui ne l'avait pas connu directement a donc éveillé la curiosité des chercheurs :

***La sorpresa ante la permanencia del gusto por este cine en buena parte del público cubano, sobre todo en personas que no lo conocieron en su esplendor y que supuestamente no respondían a sus cánones, es lo que nos lleva a investigar las razones de su gran incidencia y la preferencia por él en más de tres generaciones de cubanos***<sup>620</sup>.

Même si ce texte n'est pas signé, ce qui indique qu'il est assumé par l'ensemble des rédacteurs du travail, l'interrogation est née avant tout du côté cubain. Cette situation ne saurait nous étonner, au vu des différentes orientations prises par l'historiographie du cinéma dans les deux pays : si au Mexique le « **vieux** » cinéma était depuis longtemps un objet d'étude digne de ce nom, les Cubains semblent en quelque sorte avoir découvert la séduction que ce cinéma pouvait exercer sur le public, à l'encontre de tout ce qui avait été affirmé à ce sujet pendant des années. Il n'est sans doute pas complètement fortuit que l'anecdote rapportée date des années 1970, et la rédaction de l'ouvrage de la fin des années 1990 : ce décalage semble montrer que du temps a encore été nécessaire entre le moment de la redécouverte de ce phénomène et celui où les chercheurs pouvaient enfin la matérialiser dans leurs travaux.

Comme l'indiquent les bornes chronologiques de l'ouvrage inscrites dans son titre, son ambition est grande, puisqu'il entend rendre compte du phénomène des relations cinématographiques entre Cuba et le Mexique des origines du cinéma dans les deux pays au moment où le travail est entrepris. Au total, le traitement des coproductions mexicano-cubaines dans le cadre du « **vieux** » cinéma occupe une vingtaine de pages,

<sup>620</sup> *Ibid.*, p. 2.

soit la moitié de l'ouvrage. Tous ces éléments ayant été largement abordés dans des chapitres antérieurs de notre travail, nous ne souhaitons pas y revenir en détail. Il s'agit plutôt de montrer comment la structure même de *Historia de un gran amor* atteste un intérêt réel pour les coproductions mexicano-cubaines de la période classique. Il est souligné que le « **vieux** » cinéma s'est fait progressivement une place dans la programmation nationale postérieure, en particulier à la télévision, à cause de considérations étrangères au contenu des films :

***En la década del setenta, al incrementarse el bloqueo y disminuir la oferta, todo lo que exhibía la televisión eran viejos materiales. Como opción para llenar espacios se recurrió al cine mexicano, argentino y español, de los cuarenta y cincuenta, y al de los países socialistas***<sup>621</sup> .

Le commentaire proposé par la suite, reprenant l'anecdote initiale sur la consommation d'électricité et la fréquentation des salles de classe, montre que les premiers films jouissaient visiblement d'un plus grand succès auprès du public que les seconds :

***Hasta 1980, en horas de la tarde se repusieron los viejos filmes mexicanos preferidos por la audiencia, tanto por la falta de nuevas ofertas como por reiteradas solicitudes de los televidentes. A mediados de la década del ochenta esta programación, suspendida por razones económicas, fue retomada. Actualmente a pesar de que la oferta ha aumentado y se ha diversificado, continúa incluyéndose el viejo cine mexicano que sigue atrapando a un gran sector del público***<sup>622</sup> .

La conclusion de cet intéressant travail dresse une forme de bilan historique qui montre tout le chemin parcouru et la distance prise par rapport aux tentatives de réécriture de l'histoire du cinéma par les instances officielles, en particulier à Cuba : « ***Es irrefutable que este periodo ha transitado por variados análisis. Desde la aceptación absoluta durante su esplendor al rechazo y al desprecio, hasta llegar, en la actualidad, bajo el prisma de la tolerancia y la razón a una revalorización de su importancia y trascendencia***<sup>623</sup> . »

### III B. Les rétrospectives récentes: contenus et enjeux

Le retour au premier plan du mélodrame ne concerne pas exclusivement les ouvrages théoriques ou historiques consacrés au genre. Le regain d'intérêt pour les « **vieux** » films latino-américains se manifeste également sur les écrans de cinéma, où ils sont régulièrement projetés à l'occasion de festivals. La programmation de ceux-ci a attiré notre attention car la diffusion des films ne se produit pas seulement dans leurs pays d'origine, mais traverse l'Atlantique pour gagner le public européen. De telles rétrospectives ne proposent pas seulement des films du corpus, qui ne sont qu'un cas particulier dans la masse du vieux cinéma, mais il est apparu significatif d'en retrouver quelques uns présents au détour des diverses programmations. C'est donc justement à la

<sup>621</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>622</sup> *Ibid.*, p. 36-37.

<sup>623</sup> *Ibid.*, p. 39.

description de ces dernières que nous allons à présent nous attacher, pour voir dans quels cycles nos films apparaissent.

En premier lieu, nous pouvons citer le cas du « **Festival del Nuevo Cine Latinoamericano** » de La Havane. Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer son édition de 1989, pour montrer que son contenu atteste un infléchissement dans le traitement de ce corpus du côté cubain. Le contenu même de la programmation de ce festival montre que les films désignés dans l'élaboration du corpus comme des coproductions mexicano-cubaines au sens large figurent en bonne place :

***El público asistió a las conferencias de prensa y siguió por la televisión las presentaciones en programas de horarios estelares. Se volvieron a ver en las pantallas de cine Ahí está el detalle (1940); María Candelaria (1943); Las Abandonadas (1944); Enamorada (1946) y Sensualidad (1950), entre otras. Sin distinción de edades los espectadores acudieron masivamente a los diversos ciclos que conformaron la programación***<sup>624</sup> .

Autrement dit, l'originalité de ce festival réside dans le fait qu'il a permis au public de (re)voir de vieux films longtemps oubliés, faisant partie du patrimoine identitaire de tout un public latino-américain, comme le rappelle justement Silvia Oroz dans sa présentation du cycle :

***Prendemos rescatar nombres, y también preguntarnos: ¿Por qué aquel cine fue un éxito de público? ¿Era un cine honesto, era un cine alienante? Supongo que nunca es tarde para plantearnos nuestra propia historia cinematográfica. Y comenzamos, con orgullo, a rever un cine que dice mucho de nosotros mismos***

625 .

L'interrogation initiale posée par Silvia Oroz résume parfaitement le débat idéologique en fonction duquel a été traité le « **vieux** » cinéma à partir de l'émergence de la nouvelle critique dans les années 1950. Toutefois, la fin du passage cité montre que le mode de prise en charge des films a changé au fil du temps : il s'agit désormais de récupérer une mémoire et une identité, et la projection de ces films dans des festivals joue un rôle primordial.

Ce regain d'intérêt touche également l'Europe, où le cinéma latino-américain en général et ses productions classiques en particulier ont bénéficié de nombreux cycles de projections. C'est le cas en France en particulier, notamment à travers deux manifestations au Centre Georges Pompidou. La première a été consacrée au cinéma cubain (1990), et la seconde au cinéma mexicain (1992). Chacune d'entre elles a été accompagnée de la publication d'un ouvrage réunissant divers articles, dirigé par Paulo

<sup>624</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>625</sup> Silvia Oroz, « Presentación », *Cine latinoamericano, años 30-40-50*, p. 12. Cette préoccupation s'est d'ailleurs généralisée, comme l'atteste la façon dont Paulo Antonio Paranaguá présente un cycle de films intitulé « Mélos latinos » à la Cinémathèque française en décembre 2000 : « Conserver, restaurer et montrer, telle pourrait être la devise des cinémathèques. Encore faut-il qu'elles en aient les moyens et que les relais existent pour favoriser les découvertes. La valeur, la notion même de patrimoine filmique est liée à la circulation des œuvres à un moment donné. Sur ce plan, le répertoire latino-américain reste largement à découvrir. », *Cinémathèque française, musée du cinéma, programme de novembre-décembre 2000, Paris, Cinémathèque française*, p. 46.

Antonio Paranaguá, auquel nous avons à maintes reprises fait référence au cours de ce travail. L'ampleur de ces manifestations, tant par leur durée et le nombre de films diffusés que par l'ambition des ouvrages qui les ont accompagnées montrent bien que le cinéma latino-américain suscite un certain intérêt en France. Par ailleurs, les films projetés et le contenu des articles publiés font largement référence au « **vieux** » cinéma, et même aux films de notre corpus<sup>626</sup>. La façon dont les films sont traités ne constitue pas une forme de revalorisation pure et simple, et dans de nombreux textes pointe une certaine ironie au moment d'aborder certaines productions, notamment celles de Juan Orol. La médiocrité de ses films ne permet pas en effet d'en revendiquer la valeur au nom de critères esthétiques ou formels. Malgré tout, ceux-ci sont pris en compte dans la perspective proposée par Silvia Oroz, permettant de dépasser les clivages idéologiques qui ont longtemps fermé la porte à toute réflexion authentique sur les films : si tout le monde s'accorde à dire que ce sont des « **navets** », pour reprendre les termes de Paranaguá, il convient à tout le moins de s'interroger sur l'univers qu'ils mettent en scène : lui seul peut aider à comprendre la fascination qu'ils ont pu exercer sur le public.

Enfin, très récemment et également à Paris, une rétrospective a retenu notre attention. Il s'agit de « **Portraits de Mexico** », du 1<sup>er</sup> septembre au 24 octobre 1999 au Forum des Images. Dans la présentation de la rétrospective rédigée par Paulo Antonio Paranaguá, il apparaît que le fait de se pencher sur le cinéma mexicain revient en fait à s'intéresser au mélodrame, comme le montre son paragraphe de conclusion intitulé « **Un cinéma qui renoue avec son histoire** » :

***La nouvelle génération des années soixante s'est affirmée en rupture avec les studios et les genres populaires. Aujourd'hui, le dialogue avec la tradition tend à remplacer la tentation de la table rase. À l'occasion du centenaire des cinématographies d'Amérique Latine, un des hérauts du Cinema Novo brésilien, Nelson Pereira dos Santos, a reconnu la place centrale qui revient au mélodrame mexicain. Il était temps de ne plus perdre de vue les images de Mexico***<sup>627</sup>.

Même si son introduction fait la part belle à d'autres problématiques, il l'achève sur une référence au mélodrame, faisant du même coup de celui-ci l'emblème du cinéma mexicain.

Par ailleurs, dans la profusion et la diversité des films proposés au public du Forum des images au cours de cette rétrospective, deux « **week-ends thématiques** » ont été organisés, privilégiant des éléments qui se situent au fondement des réflexions proposées sur les films de notre corpus, puisque le premier week-end est intitulé « **Cabaret Mexico** », et le second « **Familles** ». En ce qui concerne le cabaret, nous pouvons lire : ***L'âge d'or des studios est aussi celui des nuits de Mexico [...]. C'est l'apogée des rythmes tropicaux et du boléro – une autre forme d'utopie, selon Carlos***

---

<sup>626</sup> Nous renvoyons notamment aux textes déjà cités « Le cinéma parlant pré-révolutionnaire » de Walfredo Piñera, *Le Cinéma cubain*, ainsi que « Origines, développement et crise du cinéma parlant », de Eduardo de la Vega, « Mythologies », de Carlos Monsiváis, « Le mélodrame : la mécanique de la passion », de Gustavo García *Le Cinéma mexicain*.

<sup>627</sup> Paulo Antonio Paranaguá, « L'image proliférante de Mexico », *Portraits de Mexico, programme du 1<sup>er</sup> septembre au 24 octobre 1999 du Forum des images, Paris, Forum des images/Mairie de Paris, 1999, p. 5.*



**Monsiváis [...]. Autant dire que la constitution d'un sous-genre filmique autour des cabaretières et « rumberas », l'hypocrisie du simulacre malmenée par Femmes interdites ou Aventurière, la confusion entre vices privés et vertus publiques, ont une portée allégorique : le microcosme du cabaret renvoie au Mexique tout entier<sup>628</sup>.**

La perspective adoptée dans ces quelques lignes est pour nous très intéressante. En effet, cette rétrospective s'adresse à un public large, et pas seulement à des spécialistes du cinéma mexicain. Or, la façon dont est articulée la programmation des films autour de ces deux week-ends accorde une importance capitale aux coproductions mexicano-cubaines au sens large, pour reprendre notre désignation. Les éléments présentés comme caractéristiques du cinéma mexicain tournent autour des films de cabaret, et s'incarnent dans tout ce qui traduit l'influence cubaine sur ce cinéma : musique, *rumberas*, etc. Ainsi, dans ce cycle de films mexicains, ce qui est présenté comme définitionnel de ce cinéma trouve ses racines dans les signes de l'influence cubaine mis au jour au cours de nos réflexions. Si aucune référence directe n'est faite à la qualité artistique de ces œuvres, nous n'en considérons pas moins qu'il s'agit de la plus éclatante forme de réhabilitation de ce corpus de films particulier, né de la rencontre entre deux cultures : les coproductions cinématographiques entre Cuba et le Mexique.

### III C. Une réhabilitation guettée par le *camp*

Le regain d'intérêt constaté pour le mélodrame ne doit pas masquer les risques que comporte une telle évolution du statut des œuvres étudiées au sein de leurs productions cinématographiques nationales respectives. Le problème posé est de nature double : il concerne à la fois la tentation de considérer ces films d'un point de vue « *nostalgique* », comme le soulignait Julia Tuñón, ou bien d'un point de vue « *ironique* ». En ce sens, il convient de rappeler la définition proposée par Susan Sontag de la notion de « *camp* »<sup>629</sup>, qui ne va pas sans soulever certaines interrogations. Ses traits caractéristiques sont l'« *artifice* » et l'« *exagération* ». La définition proposée nourrira par la suite les réflexions de Monsiváis :

**Dans le 'camp' naïf – ou pur – l'élément essentiel est le sérieux, un sérieux qui n'atteint pas son objectif. Bien entendu, toute tentative ratée de faire une œuvre sérieuse ne peut pas être considérée comme 'camp'. Cela ne concerne que celles proposant ce mélange particulier d'exagération, de fantastique, de passion, et de naïveté [...]. Le 'camp' est cet art qui se veut sérieux, mais que l'on ne peut pas prendre véritablement au sérieux, parce qu'il en 'fait trop'<sup>630</sup>.**

Insistant sur l'artificialité des œuvres considérées comme « *camp* », Sontag pointe un élément fondamental dans la réception des films : la tendance à les prendre au second degré. Celle-ci peut être parfaitement illustrée par la démarche de Carlos Monsiváis au

<sup>628</sup> « Portraits de Mexico : des films, des rendez-vous, des débats », *Portraits de Mexico*, p. 10.

<sup>629</sup> Voir Susan Sontag, « Notes on camp », *Partisan Review*, New Brunswick, Rutgers university, automne 1964, vol. XXXI, n°4, p. 513-530.

<sup>630</sup> *Ibid.*, p. 522-523. La traduction est de nous.

Mexique : il formule en effet des réflexions intéressant directement l'analyse des films de notre corpus au sein de la production mexicaine. Celles-ci sont consignées dans un article intitulé « **10 de mayo, día de las madres. El hastío es pavo real que se aburre de luz en la tarde (notas del camp en México)** <sup>631</sup> ». Le sous-titre de ce texte, placé entre parenthèses, le pose d'emblée comme un commentaire de l'article de Susan Sontag, transposé dans le contexte mexicain. Il commence donc par rappeler la définition du *camp* :

***Camp es el nombre de una sensibilidad, es el dandismo en la época de la cultura de masas [...]. Camp es un método de goce y de apreciación, no de juicio. Camp, en un número abrumador de ocasiones es, y se acude a la definición clásica, aquello tan malo que resulte bueno*** <sup>632</sup> .

Ces définitions lapidaires ne reculent nullement devant le paradoxe que représente un tel phénomène, en particulier en appliquant la posture du dandysme à la « **culture de masse** », ou encore en affirmant que le *camp* ne permet pas de formuler de jugements de valeur, avant de montrer qu'il permet au contraire d'inverser les valeurs traditionnelles du bon goût – le mauvais devenant ainsi le bon –. Cela reste malgré tout une façon de se fonder sur une certaine hiérarchisation, même si celle-ci prend le contre-pied de ce qui est habituellement considéré comme bon ou mauvais en termes esthétiques. Sur ce point d'ailleurs, Monsiváis propose une lecture quelque peu forcée du texte de Sontag, qui prenait grand soin de préciser :

***Le goût 'camp' tourne résolument le dos à l'axe ordinaire du jugement esthétique fondé sur une opposition bon-mauvais. Le 'camp' n'inverse pas les choses. Il n'affirme pas que le bon est mauvais, ou que le mauvais est bon. Il offre dans le domaine de l'art (et de la vie en général) une panoplie différente – et supplémentaire – de critères*** <sup>633</sup> .

À partir de ce remaniement de la définition, pour montrer comment ce mode d'appréciation des œuvres artistiques peut être concrètement adapté au contexte mexicain, Monsiváis reprend une hiérarchie interne au « **camp** », en dégagant trois niveaux : le « **camp supérieur** », le « **camp moyen** », et enfin, le « **camp inférieur** ». Il inclut dans la première catégorie certains films d'Emilio Fernández, en particulier grâce à la présence de ses acteurs fétiches :

***High Camp : Dolores del Río y Pedro Armendáriz en las películas del Indio Fernández. No hay drama: hay fundación. Son Adán y Eva del Paraíso Mexicano, criaturas que se apoderan del árbol del bien y del mal a través de voces graves o de cejas elevadas hacia el infinito de la frente*** <sup>634</sup> .

L'accent est mis sur le caractère absolu des conflits mis en scène dans certains films de Fernández, commentés par Julia Tuñón dans son récent ouvrage sur le traitement des

---

<sup>631</sup> Carlos Monsiváis, *Días de guardar, Mexico, Era, 1998 (1970)*, p. 171-192.

<sup>632</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>633</sup> Susan Sontag, *op. cit.*, p. 525.

<sup>634</sup> *Ibid.*, p. 181.

figures féminines dans l'œuvre de ce cinéaste. Bien entendu, nous ne retrouvons pas aux côtés de ces films de Fernández d'autres productions sans doute moins glorieuses, et en particulier *Víctimas del pecado*, qui faisait partie des films du corpus. Mais nous trouvons rangée sous la même catégorie de *camp* une figure emblématique du cinéma étudié : Agustín Lara, dont Monsiváis écrit, avec une ironie dont il est difficile de dire jusqu'à quel point elle est mordante ou bienveillante :

***Él decidió la idea que de poesía tiene quien jamás la ha frecuentado. Heredero literario del modernismo, Lara encontró en su ideal del artificio el anhelo de prestigio de una clase media, su hambre de sutileza y distinción espiritual [...]. Lara es el deseo sistemático de elegancia y alto refinamiento en medio de la circunstancia más atroz***<sup>635</sup> .

Considéré comme le poète de la classe moyenne, Lara peut être considéré comme un représentant du « *camp supérieur* » car il pousse jusqu'à ses extrêmes conséquences sa vision particulière de la poésie, et revendique même un certain droit à ce que l'on appelle communément le mauvais goût – cette  *cursilería*  espagnole si difficile à traduire de façon satisfaisante en français. Parce qu'il a conscience d'une certaine façon de ce qu'il est et l'assume complètement, Lara peut faire partie de la catégorie supérieure du *camp*. Car comme le rappelle Monsiváis, le fait d'être conscient ou non de son propre statut par rapport à son art joue un grand rôle, comme le montrent les lignes introductives à la catégorie suivante, celle de « *camp moyen* » : « ***En México, el Camp Medio lo difunden y representan quienes a pesar de su cierta voluntad de estilo, se hallan en el filo de la navaja entre la conciencia y la inconsciencia y no disponen de la fuerza suficiente como para tomar partido***<sup>636</sup> . » En somme, moins un artiste a conscience de ses propres limitations artistiques, plus on descend bas dans l'échelle du *camp*.

Ainsi, au moment d'aborder les tenants du « *camp inférieur* », l'analyse de Monsiváis est illustrée par un exemple privilégié : Juan Orol. Il écrit en effet : « ***En México el Camp Inferior disfruta, entre otros, de un extraordinario ser emblemático: Juan Orol [...] ha diseñado una obra aparte: su estilo avasalla, devora el nunca siquiera hipotético contenido***<sup>637</sup> . » La description amusée que propose Monsiváis des choix cinématographiques d'Orol n'est pas sans rappeler certaines interprétations proposées à propos de ses films :

***Él nunca explica la geografía, la sociología o la psicología de su mundo. Le basta con que exista, y le satisface que sus personajes amen o mueran, de la manera más desenfadada posible, sin que se enteren de las tediosas unidades aristotélicas, de las exigencias de la trama o del desenvolvimiento de la acción***<sup>638</sup> .

L'allusion de Monsiváis aux conventions aristotéliennes permet de mettre l'accent sur le

<sup>635</sup> *Ibid.*, p. 184-185.

<sup>636</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>637</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>638</sup> *Ibid.*, p. 189.

lien dessiné dès le départ entre le mélodrame et le manque de goût et de discernement dans le champ littéraire, puis cinématographique. Il n'est pas fortuit d'inclure une telle remarque dans la description d'un cinéaste largement décrit – et décrié – comme le principal représentant des « *faiseurs de navets* » mexicains, pour reprendre l'expression de Paranaguá. D'ailleurs, ce n'est pas seulement l'œuvre cinématographique d'Orol qui est incluse dans le « *camp inférieur* », mais aussi, plus largement, la forme musicale qui lui est associée, emblématique elle aussi des films de notre corpus : la rumba. Carlos Monsiváis écrit en effet à ce propos :

***A Orol, por lo menos, le debemos una revisión de los principios de la malicia. ¿Qué malicia oponer a su galería de mujeres, a esa rumba infinita de que se van apoderando María Antonieta Pons, Rosa Carmina, Mary Esquivel y Judith Dinora D'Orgaz, sus actrices y esposas (en orden sucesivo)? En la rumba, sonorizada por el conjunto antillano que incita a la descorporeización, al trabajado hacerse y rehacerse anatómico en medio de trajes que insinúan y flores que delatan, el Low Camp latinoamericano se allega la danza que le corresponde. La rumba es la coreografía del mal, el movimiento sicalíptico***<sup>639</sup> .

Dans la perspective de Monsiváis, les éléments les plus représentatifs des films de notre corpus se trouvent rangés dans la catégorie du « *camp inférieur* ». Cette situation a une double conséquence. Elle est d'une part l'aveu de la faible qualité de cette production au regard des jugements esthétiques dominants, et elle participe en même temps d'une forme de réhabilitation, puisque tous les commentaires de Monsiváis visent à rendre à ces films une légitimité artistique à travers leur analyse en tant que phénomènes « *camp* ». Ce jugement est parfaitement exprimé dans un autre texte de Monsiváis établissant un éloquent parallèle entre Orol et Lara :

***La grotescidad del 'director de cine' Juan Orol o la indefensión literaria de las improvisaciones de Agustín Lara se esencializan si se les aplica la visión camp. Porque ni Lara ni Orol son, estrictamente, una opulencia de la forma a expensas de la ridiculez del contenido, sino la postrer defensa de un contenido primitivo que ve en lo exagerado su acceso a lo sublime***<sup>640</sup> .

Ces textes de Monsiváis dessinent une vision particulière de l'ensemble des films du corpus, qui apparaissent comme les représentants d'un univers cohérent en termes esthétiques. L'intérêt qu'y porte la critique mexicain permet de les revaloriser au nom d'un droit à des formes artistiques « *primitives* » qui ont longtemps été méprisées. Cette démarche est la dernière étape dans le processus de réhabilitation des films, qui est d'abord passé par une démarche historique et critique renouvelée, avant de culminer en quelque sorte dans le point de vue de Monsiváis. Celui-ci revendique le droit au sentiment, à partir duquel il justifie la légitimité des films. Le risque encouru est de mettre sur le même plan des productions pourtant difficilement comparables sur le plan de leur qualité, au nom d'un regard bienveillant et même nostalgique permettant tous les amalgames. C'est pourquoi nous proposons dans notre prochain (et dernier) chapitre une mise en perspective de ces productions du point de vue de leur qualité : évitant de les

<sup>639</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>640</sup> Carlos Monsiváis, *Amor perdido*, p. 86.

mépriser purement et simplement, ou au contraire de faire preuve d'un enthousiasme exagéré à leur égard, il apparaît que l'évaluation de leurs points communs et différences sur ce plan constitue une forme de bilan esthétique et critique sur ce corpus.

## Chapitre 4. Cuba et le mélodrame mexicain : bilan

Les dernières réflexions avancées dans le domaine de la réception des films étudiés font apparaître la nécessité d'en proposer une évaluation globale, sous la forme d'un bilan ne faisant pas l'économie d'un jugement esthétique. En effet, l'ensemble de notre travail est sous-tendu par la façon dont le mélodrame a été jugé par la critique, dès les premiers moments de son apparition sur les scènes théâtrales françaises, puis lors de sa diffusion à d'autres media, et en particulier le cinéma. Mais cette perspective générale ne doit pas faire oublier que l'objet de notre travail se constitue de films singulièrement vilipendés par la critique, tant au Mexique qu'à Cuba, pour des raisons fondées dans bien des cas.

Les films sur lesquels nous travaillons semblent à même de fournir de précieux éléments d'analyse, dans les deux domaines abordés au cours de cette étude, et dont le moment est venu de proposer un bilan. Ainsi, nous allons à présent reprendre de façon synthétique les remarques formulées sur le contenu et le mode de représentation à l'œuvre dans ces productions, afin de faire apparaître en quoi le corpus étudié met en place un univers particulier. Cela nous permet de voir comment le passage par Cuba, ou l'intégration d'éléments cubains, donne une tonalité particulière aux mélodrames mexicains concernés, qu'il s'agisse de coproductions au sens strict ou au sens large. Il conviendra d'en tirer les conclusions qui s'imposent sur le plan générique, et de mesurer si ces infléchissements permettent de définir une modulation particulière du mélodrame mexicain.

Par ailleurs, il convient de souligner que nous ne nous plaçons pas dans la lignée de la réhabilitation pure et simple de ces films, mais au contraire dans la mise en évidence des éléments dignes d'intérêt que l'on peut y trouver, malgré la piètre qualité des œuvres. Dans le cadre de la réflexion générique menée dans ce travail, la question de l'évaluation esthétique des films constitue un moyen supplémentaire de les qualifier en termes de genre. Nous allons dans les pages qui suivent nous attacher à le montrer.

### I. Formation d'une esthétique originale

---

#### I A. Un univers culturel particulier

Dans le mélodrame, la narration tourne essentiellement autour de conflits opposant des personnages entre eux. C'est pourquoi l'analyse des personnages et des valeurs dont ils sont les représentants est fondamentale pour comprendre le mode de fonctionnement du genre. À cet égard, l'un des apports majeurs de Cuba au mélodrame mexicain tient sans doute à un personnage spécifique largement mis en œuvre dans les films du corpus : la

*rumbera*. En effet, si l'on excepte les cas particuliers de *El Derecho de nacer* et *La Rosa blanca*, tous les films mettent en scène ce personnage, à des degrés divers. En ce sens, il incarne l'un des éléments permettant de donner une cohérence à ce corpus de films où l'influence cubaine imprime sa marque à la production mélodramatique mexicaine. Cela concerne aussi bien les coproductions au sens strict, c'est-à-dire les films produits à Cuba avec l'intervention de capitaux et de personnels mexicains, que les coproductions au sens large, c'est-à-dire les films entièrement mexicains mais dans lesquels l'influence du petit pays voisin se fait sentir. Dans ce dernier cas, la présence de *rumberas* dans les films est un bon moyen de mesurer cette influence. C'est du moins la conclusion à laquelle sont parvenus les chercheurs mexicains et cubains ayant étudié ce phénomène, et qui évoquent :

**[...] el surgimiento del género de rumberas con características que definen la marca indeleble de lo cubano en la cinematografía mexicana [...]. Las rumberas se constituyeron en un caso único de colaboración entre México y Cuba [...]. México las adoptó y la industria cinematográfica creó para ellas un género propio. Durante el auge del cine de rumberas se filmaron en Cuba algunas cintas, pero se trató de un desarrollo esencialmente mexicano en torno a las sensuales figuras de las bailarinas cubanas**<sup>641</sup> .

Ces remarques engagent une manière particulière de considérer ce corpus de films. Les *rumberas* sont considérées comme un apport essentiel de la culture cubaine au cinéma mexicain en général, et au mélodrame en particulier, puisque c'est dans ce genre qu'elles se sont produites de façon privilégiée. À ce titre, elles deviennent, sous la plume des chercheurs, l'élément essentiel dans la collaboration cinématographique entre les deux pays. Nous ne pouvons que souscrire à cette analyse, tant les figures de danseuses cubaines apparaissent comme des personnages essentiels dans les films étudiés. Ces auteurs soulignent d'ailleurs à juste titre que la plupart de ces actrices étaient à l'origine cubaine, à l'exception de Meche Barba, l'héroïne de *Ambiciosa*. Mais l'origine nationale de l'actrice est fortement relativisée, et l'influence cubaine réaffirmée dans ce film ayant engagé la participation de Cubains comme le montre le générique. Par ailleurs, la situation géographique de l'intrigue, commençant dans la ville de La Havane pour se poursuivre au Mexique, est emblématique de la relation existant entre les deux pays. Ainsi, l'originalité de Meche Barba sur ce plan est en quelque sorte niée par le contexte du film, qui pose avec force son décor cubain.

Par ailleurs, il est souligné que le cinéma mexicain s'est littéralement approprié ces figures cubaines, ce qui montre à quel point elles ont réussi à l'imprégner.

La fin de la remarque citée suggère que la prégnance de ces *rumberas* est si forte sur le cinéma mexicain, que celui-ci a fini par créer un authentique « **genre** » autonome, dans lequel ces personnages sont mis en scène. Si l'on suit ce point de vue, la présence des *rumberas* dans le cinéma mexicain implique la constitution d'un genre cinématographique à part entière. Nous ne souhaitons pas trancher aussi rapidement une question qui appelle davantage de précision : il semble en effet bien difficile de fonder une définition générique sur la seule présence d'un type de personnage particulier, et d'autres éléments doivent intervenir pour décider si l'on assiste réellement à la mise en place d'un

---

<sup>641</sup> *Historia de un gran amor*, p. 22.

genre à part entière, et non pas simplement d'une modalité générique du mélodrame mexicain engageant une thématique ou des personnages spécifiques.

Parmi les éléments contribuant à faire apparaître l'influence cubaine sur le mélodrame mexicain, et dans le prolongement de nos remarques sur les *rumberas*, il est nécessaire de mentionner un aspect de ce cinéma dont l'importance est fondamentale tant sur le plan esthétique que sur le plan dramatique : la musique. Nous ne reviendrons pas ici sur l'analyse déjà proposée, mais nous pouvons à présent montrer comment la présence de la musique dans les films permet d'y mettre en évidence la marque de Cuba.

Dans leur étude des relations cinématographiques entre Cuba et le Mexique, les chercheurs mettent ce point en avant : « ***El imprescindible marco musical se benefició de otro desarrollo paralelo no menos importante y digno de una historia aparte: el del bolero y las ricas vertientes de la música, cantada o bailada, de origen afrocubano***<sup>642</sup> . » Ils font suivre cette remarque d'une longue liste d'artistes qui sont intervenus dans la musique des films, interprètes ou compositeurs, Cubains ou Mexicains. L'association entre les différentes appartenances nationales montre leur extrême imbrication, de la même façon que dans le cas des *rumberas* qui participent elles aussi de la mise en avant de l'élément musical dans ces films. Comme pour les personnages de danseuses, les formes musicales cubaines ont été parfaitement intégrées au cinéma mexicain, à tel point que les artistes cubains figurent en bonne place parmi leurs homologues mexicains.

D'ailleurs, certains films choisissent de souligner l'importance de la musique cubaine, en mettant en avant de façon délibérée des artistes cubains interprétant leur propre rôle dans les films. C'est le cas pour deux d'entre eux dans notre corpus, et non des moindres : Rita Montaner et Beny Moré, apparaissant respectivement dans *Víctimas del pecado* et *No me olvides nunca*. L'échantillon constitué par ces deux films est représentatif de la répartition des œuvres dans le corpus, puisqu'il s'agit d'une coproduction au sens large, tournée entièrement au Mexique, dans le cas du premier, et d'une coproduction au sens strict tournée à Cuba, dans le cas du second. Le traitement proposé de leurs intervenants musicaux cubains souligne leur degré de célébrité et pointe l'enracinement de la musique cubaine dans la production cinématographique mexicaine.

Dans *Víctimas del pecado*, le témoignage de Ninón Sevilla rapporté dans un ouvrage biographique consacré à Rita Montaner est éclairant :

***Uno de los honores que he tenido en mi carrera ha sido trabajar junto a Rita Montaner en Víctimas del pecado, un filme que es parte de un cine hecho en una época determinada, con ciertos patrones [...]. Ver a Rita en México, donde unos años antes yo había establecido mi residencia – sin olvidar nunca a mi querida patria, a mi familia y sin renunciar nunca a mi cubanía –, era como si me llegara un pedazo grande de Cuba***<sup>643</sup> .

Rita Montaner est présentée dans le film à Ninón Sevilla comme sa « *madrina* », c'est-à-dire une artiste plus expérimentée dont elle devra suivre les conseils et

---

<sup>642</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>643</sup> *Rita Montaner, testimonio de una época*, p. 323-324.

recommandations. En ce qui concerne Rita Montaner, elle joue son propre rôle dans le film, ce qui lui donne visiblement un certain prestige car elle est celle qui tient le plus tête au patron du cabaret lorsque celui-ci se montre injuste envers Violeta-Ninón Sevilla. Par ailleurs, elle s'exprime avec une gouaille typiquement cubaine, servie par un fort accent, une diction particulièrement rapide et une tendance à élever facilement le ton. Ainsi, Rita Montaner est mis en scène pour elle-même dans ce film, puisque son caractère était lui-même plutôt tumultueux, si l'on en croit son biographe :

***Si Rita Montaner estuviera viva, este libro no se hubiera escrito. O, por lo menos, no se habría encontrado editor que se atreviera a publicarlo. Este análisis testimonial de su trayectoria artística, en el que se mezclan juicios sobre su vida íntima o privada, hubiera provocado la ira y rechazo de quien fue por el mundo regando su indiscutible genio musical y, también, la explosiva carga de su mal genio, causa de sonadas polémicas [...] <sup>644</sup> .***

Le fait que la chanteuse incarne son propre rôle à l'écran souligne l'ampleur de sa renommée, et de sa réputation.

En ce qui concerne Beny Moré, dont l'importance dans le monde musical à Cuba est mis par Fajardo Estrada sur le même plan que celle de Rita Montaner, la façon dont il apparaît dans *No me olvides nunca* prouve également qu'il était une figure prestigieuse de la musique cubaine. Dans ce film, les deux personnages principaux, le Mexicain Luis Aguilar et la Cubaine Rosita Fornés jouent leurs propres rôles également, ce qui donne au film une tendance à jouer sur le deuxième degré dont sont dépourvus les autres. Beny Moré apparaît à plusieurs reprises dans ce film, dans le fameux cabaret havanais « **Monmartre** » tout d'abord, puis à la télévision. Nous assistons alors au dialogue suivant entre Rosita et Luis :

***Rosita : Me gusta mucho su estilo. Es un cantante de mucho provenir. Luis : Cuando vaya a México, va a triunfar. Te lo aseguro.***

Or, le film date de 1956, date à laquelle le « **triomphe** » de Beny Moré est bien d'actualité, comme le suggère la chronologie de son succès établie par François-Xavier Gomez dans le chapitre de son ouvrage sur le musique cubaine qu'il consacre au « **bárbaro del ritmo** » :

***Ses débuts sont si probants qu'il reste dans l'orchestre pour enregistrer, puis pour partir au Mexique en tournée. Nous sommes alors en 1945. À Mexico, Beny Moré fait sensation [...]. Beny Moré rentre en 1950 à Cuba, où il est beaucoup moins connu qu'au Mexique [...]. Enfin, en 1954, il devient une vedette dans son pays, et ses disques sont distribués dans toute l'Amérique <sup>645</sup> .***

Au moment où sort le film, les remarques des deux personnages sont anachroniques, produisant un effet humoristique, et rendant ainsi hommage à la renommée de Beny Moré.

Tous ces éléments mettent en place un univers particulier dans les films du corpus, contribuant à en faire un ensemble à part dans la production mélodramatique mexicaine. Mais, outre ces signes de l'influence culturelle cubaine à l'œuvre dans les films, il faut

---

<sup>644</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>645</sup> François-Xavier Gomez, *Les Musiques cubaines*, Paris, Librio musique, 1999, p. 40-41.



également souligner l'importance du regard posé par les Mexicains sur Cuba, qui constitue lui aussi un motif de l'originalité des films.

### **I B. La culture cubaine revue et corrigée par le Mexique ?**

La réalité cubaine dans les films est retravaillée par le regard mexicain qui se pose sur elle. Les éléments mis en œuvre possèdent deux caractéristiques dans le rapport qu'ils entretiennent avec leur référent : d'une part ils en proposent une vision « *fantasmée* », et d'autre part ils impliquent, sur le plan strictement cinématographique, une sélection dans le matériau à leur disposition, et en particulier une modification des phénomènes représentés par rapport à la tradition cinématographique cubaine. Ces réflexions concernent plus directement les coproductions que les films plus strictement mexicains, puisque nous avons vu que les premières sont davantage enclines que les secondes à représenter certains aspects de la réalité cubaine.

Proposant une analyse des codes génériques en vigueur dans les films, nous avons indiqué que ceux-ci, pour des raisons tenant avant tout à des questions liées à l'importance des structures de production, mais aussi de diffusion, semblaient être à rechercher davantage du côté du Mexique que de Cuba. Cela ne signifie pas pour autant que Cuba n'ait pas mis en place à l'époque un code de représentation de sa propre réalité, même si cela s'est produit de façon quantitativement marginale, et à travers des canons génériques largement importés. Nous souhaitons donc revenir sur les traits spécifiques du cinéma cubain, afin de souligner que les coproductions faites en partenariat avec le Mexique forment un ensemble original au sein de la production cubaine de l'époque, de la même façon que l'intervention d'éléments cubains dans des films mexicains permet de les différencier du reste de la production nationale.

L'évolution historique du cinéma cubain entre les années 1930 et les années 1950 est marquée par l'influence des coproductions contribuant à donner une orientation nouvelle aux représentations à l'œuvre dans les films, en particulier sur le plan social. La diffusion de films mexicains sur les écrans cubains d'une part, et l'accroissement du phénomène des coproductions d'autre part, ont modifié le contenu des films produits à Cuba, les éloignant progressivement de la mise en scène de personnages liés à la culture locale. Laura Podalsky le suggère, en étudiant la question de la représentation de l'identité nationale cubaine dans le cinéma prérévolutionnaire :

***Mientras el cine de los treinta presentaba a Cuba como una nación dividida entre ciudad y campo, las coproducciones de los cincuenta la caracterizaban por un conflicto entre la cultura criolla/blanca y la africana/negra. Tal comparación demuestra que aunque el cine cubano pre-revolucionario articulaba tradiciones locales, éstas también se modelaban conforme a las expectativas del mercado hispanohablante***<sup>646</sup> .

Les propos cités doivent être nuancés. Si les coproductions mexicano-cubaines témoignent d'un intérêt particulier pour les relations sociales et culturelles spécifiques présentes dans le pays – en particulier en ce qui concerne les rapports entre Blancs et Noirs – il semble exagéré de prétendre que celles-ci se substituent complètement à la

---

<sup>646</sup> Laura Podalsky, « *Guajiros, mulatas y puros cubanos: identidades nacionales en el cine pre-revolucionario* », p. 157.

traditionnelle opposition entre la ville et la campagne, dont l'étude de l'espace dans les films a permis de montrer qu'elle est toujours fortement opérante et signifiante dans le cadre de ces coproductions. Une fois cette réserve faite, les analyses de Laura Podalsky apparaissent fondées, lorsqu'elle évoque les infléchissements de la production cinématographique cubaine au fil du temps, en termes de contenu.

Le *teatro bufo*, privilégiant des thèmes et personnages particuliers, identifiés par Laura Podalsky, est présenté comme une source d'inspiration du cinéma cubain :

***La caracterización del campo como espacio idílico también era parte del teatro bufo, fuente de muchos de los elementos de la vieja industria cinematográfica cubana [...]. Surgido a finales de los años treinta, mientras el teatro bufo declinaba, el cine sonoro incorporaría muchos de los elementos del teatro vernáculo (el uso de personajes típicos como el gallego, el negrito, y la mulata; la inclusión de la música popular, como guarachas y rumbas; y el uso de la jerga y los juegos de palabras) y reclutaba actores populares como Rita Montaner, Alberto Garrido, Federico Piñero y Alicia Rico***<sup>647</sup> .

Avec le développement des coproductions, les éléments issus du théâtre cubain populaire connaissent une forme de sélection. Si ses personnages typiques subissent un fort déclin en termes de présence à l'écran, d'autres héritages perdurent : c'est le cas de la musique, dont l'importance tend à s'accroître au cours de la période, à mesure que s'imposent les milieux du cabaret sur les écrans. Mais cela concerne tout autant le parler populaire cubain, souvent mis en œuvre pour produire un effet de couleur locale. Enfin, certains des acteurs cités sont également présents dans les coproductions du corpus, ce qui suggère la continuité établie par Laura Podalsky entre théâtre et cinéma : Rita Montaner joue dans *Víctimas del pecado*, et Alicia Rico interprète un personnage secondaire mais haut en couleurs dans *La Mesera del café del puerto* : une concierge havanaise, dont l'attitude « **maternaliste** » envers l'héroïne infortunée est servie par un tempérament bien trempé et un langage représentatif de son appartenance nationale et sociale. Le recours à ces éléments issus du théâtre populaire cubain fait partie de la stratégie commerciale adoptée dans le cadre de la réalisation de ces films, et le « **regard** » mexicain posé sur Cuba s'y donne à voir : il ne s'agit pas de s'intéresser véritablement à ces sources d'inspiration, mais de faire participer aux films toutes les composantes susceptibles d'assurer leur succès commercial.

Le développement des coproductions entre Cuba et le Mexique est expliqué de façon différente entre les deux pays, mais ses conséquences sur le contenu des films sont quoi qu'il en soit importantes :

***La participación extranjera en películas hechas en Cuba influía naturalmente en la representación de la isla [...]. En las películas mexicanas los personajes negros y la cultura africana eran prácticamente inexistente: mientras que asociaban a México con lo indígena [...], los coproductores mexicanos caracterizaban Cuba como africana***<sup>648</sup> .

Selon Laura Podalsky, les coproductions se caractérisent en termes de contenu par

<sup>647</sup> *Ibid.*, p. 158-159.

<sup>648</sup> *Ibid.*, p. 164.

l'intérêt porté à la culture afro-cubaine. Elle illustre cette idée en s'appuyant sur l'exemple de trois films, dont les deux premiers font partie de notre corpus<sup>649</sup> : *María la O*, *Mulata*, et *Bella la salvaje*. D'après elle, dans ces films, les scènes de danse servent avant tout « **para contrastar las tradiciones culturales africanas y las españolas** ». Cette interprétation n'est pas dénuée de fondement, loin s'en faut. La découverte par les cinéastes mexicains tournant à Cuba d'une population et d'une culture qui n'existent pas dans leur propre pays provoque chez eux une certaine fascination, expliquant pourquoi ils les mettent en scène de façon si abondante. Toutefois, il semble abusif de réduire cet intérêt pour la culture afro-cubaine à une perspective culturelle et sociale : il apparaît au contraire, comme le montre l'exemple de *Mulata*, que les scènes de danse servent également le projet commercial des films. Par ailleurs, Laura Podalsky surévalue sans doute la part de la représentation de la culture afro-cubaine dans les coproductions : réduire l'ensemble des coproductions mexicano-cubaines à trois films centrés sur cet élément est pour le moins réducteur.

La présence des Mexicains dessine bien un infléchissement dans la façon de porter la « **réalité** » cubaine à l'écran : sous leur impulsion, Cuba s'incarne de façon privilégiée dans certains traits spécifiques. Dans ce contexte, la culture et la société afro-cubaine figurent bien entendu en bonne place, mais cela ne doit pas pour autant faire oublier la tendance des cinéastes mexicains à représenter leur propre « **fantasme** » de Cuba et des tropiques, qui n'a pas grand chose à voir avec les formes culturelles cubaines traditionnelles.

Le corpus de films étudiés se situe à la croisée d'un double réseau d'influences : d'une part celle imprimée par les Mexicains sur la façon de porter Cuba à l'écran, et d'autre part celle apportée par les Cubains sur la façon dont leurs voisins pratiquent le mélodrame au cinéma. L'analyse de la part revenant à chaque pays en matière d'innovation représentationnelle permet de mesurer les permanences et infléchissements que connaît le mélodrame mexicain en passant par Cuba.

#### I C. La définition générique modifiée par le contenu des films

L'apport cubain sur le mélodrame mexicain dessine une évolution dans la façon dont ce dernier met en scène le personnage de la prostituée. En effet, il n'est pas strictement équivalent à celui de la *rumbera*, et la différence entre les deux montre dans quelle direction s'est dirigé le mélodrame mexicain à la lumière de l'influence cubaine. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer la description proposée Aurelio de los Reyes de la figure de la prostituée dans le cinéma mexicain traditionnel, avec celle de la *rumbera*. L'historien du cinéma mexicain écrit :

***[la prostituta] está en este oficio contra su voluntad. Es una pobre mujer provinciana, ingenua y sin educación a quien un hombre de otra clase social engañó, incluso realmente violó. A esta mujer violada el cine mexicano no le da opción, salida alguna. No puede después de ello vender algo en la calle, barrer,***

---

<sup>649</sup> Le troisième s'en trouve exclu non pas pour des raisons théoriques mais à cause de la réalité pratique de la recherche : il nous a été impossible jusqu'à présent de le voir. Or, nous avons choisi de n'intégrer dans le corpus des films étudiés que des œuvres auxquelles nous avons eu directement accès...

**coser**<sup>650</sup>.

Les dernières activités mentionnées sont-elles les seules désirables ou acceptables pour un personnage féminin ? Nous lui laissons la responsabilité d'une telle formulation. Si les remarques proposées sont justes, elles doivent être relativisées ou tout du moins restreintes au film qui les a inspirées. En effet, elles font partie d'une analyse de *Santa*, le film considéré comme inaugurant la tradition de la représentation de la prostituée dans le cinéma mexicain. Or, le critique mexicain semble généraliser de façon quelque peu abusive cet exemple. Lorsqu'il réduit un peu plus loin le cinéma de *rumberas* à sa seule composante musicale, il minimise exagérément les spécificités des films mettant en scène ce personnage.

La *rumbera* permet progressivement au cinéma mexicain de s'affranchir de l'archétype de la prostituée mis en place depuis *Santa*. L'infléchissement qu'elle apporte au mélodrame mexicain peut être observé dans plusieurs domaines. Tout d'abord, la trajectoire du personnage devient elle-même plus ambivalente : tous les personnages de *rumberas* ne sont pas d'innocentes provinciales victimes de la perversion d'un homme de la ville, comme le prouvent des films comme *Sandra, la mujer de fuego*, ou encore, *Ambiciosa*. Dans ce dernier cas, la danseuse de rumba elle-même se présente comme une manipulatrice, offrant ainsi une vision du personnage aux antipodes de celle présentée par Aurelio de los Reyes. Cette modification des rapports de force n'est pas anodine : elle souligne l'ampleur des bouleversements introduits par le personnage de la *rumbera* dans le cinéma mexicain. Grâce à lui, l'ensemble des relations entre les personnages doit être repensé, et les fonctions actantielles de « **victime** » et de « **scélérat** » se voient transformées. La danseuse de rumba, parvenant à triompher dans le milieu du cabaret, prend son destin en main et cherche le plus souvent à se venger d'une société rechignant à la considérer de façon valorisante. Elle s'affranchit des conventions sociales, et en joue comme dans le cas d'*Aventurera*. L'ensemble des films se recentre autour de cette figure féminine, et l'importance stratégique de ses opposants tend à diminuer à mesure que s'impose ce personnage offert à la contemplation du spectateur.

En ce qui concerne la musique, son importance apparaît fondamentale car elle n'intervient pas comme un simple ornement mais comme un support de l'esthétique et de la progression dramatique des films. Ces deux éléments essentiels de l'influence cubaine sur le mélodrame modifient profondément les représentations en jeu dans le mélodrame mexicain. Ces changements ne s'appliquent pas exclusivement à la bande-son, car ils impliquent également la mise en scène privilégiée de certains espaces particuliers : le cabaret bien entendu, mais aussi des décors d'inspiration « **tropicale** » contribuant à suggérer le référent exotique sous-jacent à ces productions. Ainsi, une forte cohérence unit les divers éléments de ce corpus filmique : personnages, lieux géographiques, recours à des formes musicales spécifiques.

Toutes ces remarques nous conduisent à formuler une première conclusion sur l'apport cubain au cinéma mexicain, touchant à la qualification générique de ces films, en reprenant les deux approches définies par Raphaëlle Moine dans le domaine de la désignation générique : l'approche syntaxique d'une part, et l'approche sémantique

---

<sup>650</sup> Aurelio de los Reyes, *80 años de cine en México*, p. 100.

d'autre part. En ce qui concerne la première, renvoyant aux structures profondes du genre, on se trouve toujours dans le cadre général du mélodrame défini dans notre première partie. Les différents éléments contribuant à définir le genre sur ce plan s'appliquent parfaitement aux œuvres étudiées : il s'agit de films mettant en jeu des stratégies narratives conformes à celles du mélodrame en général. Nous assistons à la confrontation implacable de personnages divisés en différents groupes. Chacun de ces groupes – et par conséquent chacun des personnages – se définit par son appartenance à un certain milieu social, également doté de caractéristiques morales. Dans nos films comme dans tous les mélodrames, l'insistance sur les destinées individuelles permet de passer sous silence toute critique directe de la société : le destin ou un choix malheureux sont toujours à l'origine des maux dont souffre le personnage, sans qu'interviennent les structures sociales dans lesquelles il se débat.

Sur le plan rhétorique, les films, conformément à l'esthétique mélodramatique dans son ensemble, font largement appel à l'émotion du spectateur, en particulier en le poussant à s'identifier à certains personnages et à compatir au sort cruel qui s'abat sur eux. La notion de pathétisme, convoquée dans la comparaison de *Madre querida* et *Los Olvidados* est opérante pour l'ensemble des films du corpus. Elle s'appuie sur des procédés spécifiques, en particulier le recours à la « **musique de fosse** » dont le surgissement à certains moments-clés des films sert à en mettre en valeur la charge dramatique.

L'originalité de l'apport cubain au mélodrame mexicain traditionnel se mesure dans le domaine de l'évaluation stylistique des films. Si le personnage de la *rumbera* s'intègre parfaitement aux conflits d'ordre social à l'œuvre dans le genre mélodramatique, l'importance accrue qui lui est accordée traduit un infléchissement de la pratique générique : ce personnage s'affirme au détriment d'autres, pourtant au fondement du mélodrame mexicain classique, en particulier les figures maternelles qui occupaient le devant de la scène depuis *Madre querida*.

Nous pouvons à présent proposer une reformulation de l'appartenance générique du corpus, qui permet du même coup de comprendre pourquoi deux films – *El derecho de nacer* et *La Rosa blanca* – ont souvent fait figure d'exception au cours de l'analyse. Notre corpus fait émerger l'existence d'une modulation spécifique du mélodrame mexicain, surgissant sous l'impulsion de l'influence cubaine qui s'exerce sur lui. S'agissant des coproductions au sens strict ou au sens large, leurs caractéristiques originales sont les mêmes. Pourtant, cela ne tient pas à la nature du financement ou de la création des films, contrairement à ce que tendrait à suggérer leur désignation comme « **coproductions** » : *El Derecho de nacer* et *La Rosa blanca* sont également des coproductions. L'élément fondamental réside dans la façon dont certains réalisateurs mexicains ont choisi d'exploiter la veine à succès des films de *rumberas*. Cela implique de mettre en œuvre les éléments spécifiques mis au jour dans notre deuxième partie. Deux films font exception à cette règle parce que l'histoire racontée leur préexiste : c'est le cas pour le premier, adapté d'un feuilleton radiophonique, mais aussi pour le deuxième, mettant en scène la vie de José Martí, qui n'a *a priori* rien à voir avec les milieux de cabaret fréquentés par les danseuses de rumba.

Dès lors, comment désigner la catégorie générique que font apparaître les

coproductions mettant en œuvre les traits génériques du mélodrame, et les traits stylistiques et thématiques liés à Cuba que nous avons isolés ? S'il est difficile de répondre de façon satisfaisante et définitive à cette question, nous pouvons proposer une terminologie associant les deux approches définitionnelles du genre, sans donner l'impression de faire dépendre le corpus de ses seules conditions de tournage, ce qui est réducteur et inexact. Nous aboutissons ainsi finalement à la notion de « **mélodrame mexicain cubanophile** », qui ne se superpose exactement ni au mélodrame mexicain, ni au mélodrame cubain, mais à cette catégorie de films impliquant un point de vue mexicain sur Cuba. Celui-ci peut à présent être observé concrètement par la comparaison entre l'œuvre mexicaine et l'œuvre « **cubanophile** » de deux metteurs en scène mexicains.

## **II. Infléchissement de la pratique de réalisateurs mexicains**

---

### **II A. Les coproductions et l'esthétique de Juan Orol**

Le cinéaste mexicain Juan Orol figure en bonne place dans notre corpus. Ses films y sont au nombre de 5 sur un total de 20 : il représente à lui seul le quart de la production étudiée. Mais l'importance de ce réalisateur dans le cadre de notre étude ne se mesure pas seulement en termes quantitatifs. L'évolution de sa carrière et de sa pratique cinématographique permettent de penser que le passage par Cuba, au départ motivé par des stratégies financières<sup>651</sup> et syndicales, a progressivement modifié ses centres d'intérêt et les éléments mis en scène.

Juan Orol n'a pas commencé à tourner à Cuba mais au Mexique. Cette remarque est importante, car nous assistons au fil du temps, et parallèlement aux déplacements géographiques des réalisations du cinéaste, à un infléchissement notable dans les genres qu'il cultive. Selon le biographe d'Orol, son premier film intitulé *Sagrario* remonte à 1933. Le sujet du film apparaît emblématique de la production ultérieure d'Orol. Il s'agit d'un mélodrame d'inspiration familiale, avec ses relations amoureuses triangulaires et trahisons habituelles. La particularité du film est de soulever indirectement le problème de l'inceste car l'héroïne, *Sagrario*, tombe amoureuse d'un médecin qui n'est autre que l'amant de sa propre mère. L'intrigue amoureuse se trouve ainsi doublée d'une autre, tenant aux rapports entre la mère et la fille. La présence de la figure maternelle au cœur des péripéties est significative : Juan Orol en fera la clé de voûte de ses premiers récits cinématographiques, comme le prouve *Madre querida*.

Outre cette particularité de l'intrigue, Orol, en tant que producteur, a eu recours pour diriger ce film aux services d'un Cubain, le cinéaste Ramón Peón. Pour expliquer ce qui a pu motiver Orol à l'engager, Eduardo de la Vega avance l'idée d'une possible « **affinité** » entre les deux hommes, ayant en commun d'une part leur expérience cinématographique, et d'autre part, un lien avec Cuba dont Peón est originaire, et où Orol, Espagnol d'origine, a passé une partie de son enfance, avant de se rendre au Mexique pour y chercher

---

<sup>651</sup> La question des moyens dont dispose le cinéaste pour faire ses films apparaît comme un élément contribuant à leur conférer une esthétique particulière, comme le suggère Eduardo de la Vega en comparant le cinéaste mexicain à Ed Wood. Voir « Juan Orol y el cine popular », *Cinémas d'Amérique latine*, 2002, p. 72.

fortune. Ainsi, le lien unissant Orol à Cuba s'inscrit dans ses premières expériences, à un double niveau : sur la plan de sa biographie personnelle, mais aussi sur le plan de ses rencontres professionnelles.

Jusqu'au succès de *Madre querida* en 1935, et un peu au-delà, Orol se spécialise dans les mélodrames familiaux particulièrement pathétiques, dont il suffit de rappeler quelques les titres pour donner une idée de leur registre : *El Calvario de una esposa* (1936), *Honrarás a tus padres* (1936), ou encore *Eterna mártir* (1937). Dans ces films, la figure de la victime est particulièrement mise en valeur, qu'il s'agisse d'un enfant ou le plus souvent d'une mère, dont l'amour filial la pousse invariablement aux plus extrêmes sacrifices. Dans ce domaine, Orol est le précurseur d'un des aspects les plus significatifs du mélodrame mexicain classique sur le plan thématique : le mélodrame maternel.

Le succès de ce genre impulsé par Orol est à l'origine de son érosion, conformément à la logique des cycles génériques. Le dernier film cité manifeste un essoufflement de la rentabilité du genre en termes de succès public, poussant le metteur en scène à se renouveler. Il l'explique lui-même, en montrant comment la production massive de films s'inspirant des ses premiers succès, aussi bien par lui-même que par d'autres, l'a finalement poussé à chercher de nouvelles formules :

***Mis primeras ocho películas eran de llanto, dramáticas y tuvieron mucho éxito; pero luego aparecieron otros productores y agarraron a la señora Sara García de Iema. Empezaron a exhibir películas de madres, muchas madres, y llamaron a Sara García 'la madre de México', pues protagonizaba todas las películas de madres. Entonces me dije: –Bueno, pues tanta madre me está dando en la... 'torre', de modo que voy a cambiar un poco***<sup>652</sup> .

Cette explication fournie par le metteur en scène sur le changement d'orientation thématique de sa production cinématographique montre comment la modulation générique dont il a été l'instigateur lui a finalement échappé, pour faire les heures de gloire d'autres membres de la communauté cinématographique mexicaine. Mais cette explication ne suffit pas à comprendre pourquoi Orol s'est tourné vers Cuba pour y produire des films. Il faut y ajouter des raisons liées au mode d'organisation de l'industrie cinématographique au Mexique, extrêmement réglementée par le biais de puissants syndicats. Orol a souhaité prendre son indépendance par rapport à ce système, et le fait de tourner à Cuba était dans ce contexte une solution fort pratique, comme il l'indique lui-même :

***De hecho nunca tuve problemas con los sindicatos, pero sí advertía que la fuerza sindical, como las exigencias que planteaban y siguen planteando los sindicalizados, frenaban mi libertad. Por lo tanto, y dado que yo no podía cambiar el sistema impuesto por los jefes gremiales, busqué lugares donde pudiera contratar a la gente necesaria y no a la designada, pues a menudo me veía rodeado de personas innecesarias, pero nombradas por el sindicato y, claro, debía pagarles. En Cuba en cambio, las películas me resultaban más baratas y recibía muchas atenciones de parte de las autoridades, porque el cine era nuevo allí***<sup>653</sup> .

Le point de vue exprimé par Orol est révélateur des conditions différenciées dans

---

<sup>652</sup> Cité dans Eduardo de la Vega, *Juan Orol*, p. 36.

lesquelles évoluent les cinémas mexicain et cubain à la fin des années 1930. Alors que le premier est puissamment structuré, le second en est à ses premiers balbutiements. Ce décalage contribue à expliquer, en marge des raisons financières et syndicales alléguées par Orol, pourquoi celui-ci s'est montré particulièrement enclin à tourner à Cuba. Comme le montre la fin de sa déclaration, le cinéma connaissait à l'époque un faible niveau de développement dans l'île, ce qui suggère que les Cubains intéressés par le cinéma pouvaient voir d'un bon œil l'arrivée d'un Mexicain sur leur sol, même se celui-ci ne jouissait pas dans son propre pays du plus grand des prestiges. L'analyse du point de vue des producteurs et critiques cubains dans les précédents chapitres a permis de montrer que ce point de vue est totalement justifié.

Ainsi, pour des raisons à la fois syndicales, financières et esthétiques, Orol entame une seconde carrière à Cuba, et ses productions ultérieures – du moins jusqu'en 1958 – alternent entre les deux pays. Ce changement d'horizon entraîne chez Orol une modification progressive des motifs à la fois thématiques et esthétiques mis en œuvre dans ses films. Désormais, sa production prend deux grandes directions sur le plan thématique avec d'une part des films de gangsters, et d'autre part des mélodrames dans lesquels les *rumberas* occupent une place de choix. La répartition des films d'Orol entre Cuba et le Mexique donne le tableau suivant pour les années 1938-1958, c'est-à-dire entre sa première et sa dernière expérience cinématographique cubaine :

**Tableau 15 : Classification générique des films de Juan Orol**

Année	Cuba	Mexique
1938	<b><i>Siboney</i></b>	
1943		<i>Cruel destino</i>
1944		<i>Los Misterios del hampa</i>
1945	<b><i>Embrujo antillano</i></b>	<b><i>Pasiones tormentosas</i></b>
1946	<b><i>El Amor de mi bohío</i></b>	<i>Una mujer de Oriente</i>
1947		<b><i>Tania, la bella salvaje</i></b> <i>El Reino de los gángsters</i> <i>Gángsters contra charros</i>
1948		<i>El Charro del arrabal</i>
1949		<b><i>Amor salvaje</i></b> <i>Cabaret Shanghai</i>
1950		<i>¡Qué idiotas son los hombres</i> <i>Madre querida</i> <i>Percal [trilogie] !</i>
1952	<b><i>Sandra, la mujer de fuego</i></b>	<b><i>La Diosa de Tahití</i></b>
1953	<i>El Sindicato del crimen</i>	
1954	<b><i>La mesera del café del puerto</i></b>	<i>Bajo la influencia del miedo</i>
1955	<i>El farol en la ventana</i>	
1956		<i>Plazos traicioneros</i> <i>Te odio y te quiero</i>
1957	<b><i>Thaimí, la hija del pescador</i></b>	<b><i>Zonga, el ángel diabólico</i></b>



Les films d'inspiration cubaine tournés par Orol apparaissent en caractères gras dans ce tableau. Si Orol est sans doute celui qui parmi les cinéastes étudiés a eu le plus recours à la coproduction au sens strict – ce mode de financement concerne de fait l'essentiel de son œuvre tournée à Cuba – il a lui aussi tourné au Mexique des films attestant une certaine influence cubaine en termes de représentation, qu'il s'agisse de paysages (*La Diosa de Tahiti*), de personnages (*Tania, la bella salvaje*), ou encore des traits spécifiques de la culture cubaine, en particulier dans le domaine religieux (*Zonga, el ángel diabólico*).

Sa production strictement cubaine se répartit en plusieurs périodes : un film initial, deux périodes fastes (au milieu des années 1940 et dans la première moitié des années 1950), et un dernier film isolé en 1957. Celui-ci aurait « **normalement** » dû être suivi par d'autres, si l'activité d'Orol à Cuba n'avait pas été interrompue par la révolution cubaine, comme l'indique l'interview déjà citée, publiée en 1958 dans le quotidien cubain *El Diario de la marina* sous le titre « **Juan Orol proyecta hacer cine en Cuba todo el año** ». Quant aux films tournés au Mexique, l'influence cubaine s'y fait sentir de façon diffuse tout au long de la période. Toutefois, les titres de films cités montrent la prédominance de productions inspirées du film de gangsters nord-américain, l'autre spécialité d'Orol.

En termes de contenu, les productions cubaines de Juan Orol se différencient de la majeure partie de son œuvre mexicaine, quand elles ne leur imposent pas certains traits récurrents. Dès la fin des années 1930, la prédilection affichée par le cinéaste pour les mélodrames familiaux et maternels a complètement disparu. Par ailleurs, à l'exception de *El Sindicato del crimen*, les films qu'Orol tourne à Cuba se différencient sur le plan générique et thématique de ceux tournés au Mexique, en ce sens que les premiers n'accordent pas beaucoup d'importance aux personnages de gangsters. Cela nous conduit à penser qu'Orol trouve à Cuba une forme d'inspiration nouvelle, donnant aux films qu'il y produit une tonalité spécifique également présente çà et là dans ses films mexicains.

Orol apparaît littéralement fasciné par les Cubaines, ce qui contribue à expliquer pourquoi leur présence est fondamentale dans ses films cubains, mais également pourquoi il les met également en scène au Mexique. La biographie du cinéaste permet d'éclaircir le mécanisme particulier liant Orol à ses actrices. Eduardo de la Vega périodise son œuvre en fonction de « **cycles** », chacun d'eux étant associé au nom d'une comédienne – en fait, d'une *rumbera*, les deux finissant par se confondre dans les films d'Orol. Pour les années qui nous intéressent, trois cycles se succèdent : le premier associé à María Antonieta Pons, le deuxième à Rosa Carmina et le troisième à Mary Esquivel, les trois actrices intervenant dans les films de notre corpus. Orol n'a pas eu avec ses comédiennes des relations seulement professionnelles, mais aussi intimes, puisqu'il les a épousées toutes les trois, l'une après l'autre bien entendu. Cette imbrication entre la vie publique et privée permet de comprendre la fascination du cinéaste pour les anatomies généreuses de ces femmes, dont la caméra se fait largement l'écho.

L'image de la femme qui transparaît dans de tels films nous la montre sensuelle et passionnée, en parfaite adéquation avec l'autre élément fondamental des films cubains ou d'inspiration cubaine d'Orol : les paysages tropicaux. Orol envisage les décors «

**tropicaux** » de ses films d'une façon très particulière : tout comme les figures féminines complaisamment mises en scène, les paysages cubains exercent sur le cinéaste une attraction très puissante, qu'il s'efforce également de rendre en images. D'où cette impression qui se dégage des films d'Orol : en les voyant, nous avons la sensation que les décors dans lesquels se déroulent les différentes actions n'ont en fait aucune importance, ou, plus exactement, qu'ils sont complètement interchangeables. Qu'il s'agisse de films dont l'action est nommément située à Cuba, ou au contraire d'histoires censées se dérouler dans des contrées imaginaires, nous voyons invariablement défiler les mêmes éléments : palmiers, plages doucement fouettées par les vagues, couchers de soleil (en noir et blanc, bien sûr). Ce procédé de Juan Orol a été mis au jour non sans humour par Emilio García Riera :

***En obsequio de su público latinoamericano (que era el de todo el cine nacional) Orol incluyó en su zona tropical construida en los Estudios Azteca a Panamá y al llano venezolano, que resultaban idénticos a la Cuba o al Veracruz concebidos en otras películas por el director. Esa zona indiferenciada y ajena a cualquier matiz geográfico era sacudida por la presencia de una hembra, en este caso Rosa Carmina, que volvía locos a todos los hombres [...] <sup>654</sup>.***

On ne saurait dire plus clairement la part de récréation chez un cinéaste fasciné par une réalité autre, dont il rend compte dans des films où l'intérêt pour Cuba et ses spécificités côtoie une palette de fantasmes personnels trouvant leur moyen d'expression à travers ces films si particuliers.

## **II B. Passage d'Emilio Fernández par le cabaret**

Emilio « **el Indio** » Fernández a mis en scène deux films présents dans notre corpus, appartenant aux deux catégories de production sur lesquelles nous avons fondé nos commentaires. Le premier est *Víctimas del pecado* (1949), un film entièrement produit et réalisé au Mexique ; le second est *La Rosa blanca* (1953), une coproduction mexicano-cubaine mettant en scène la vie de José Martí.

Pour mieux comprendre l'originalité de ces deux films dans la production du cinéaste, il convient de rappeler à grands traits les caractéristiques de son œuvre. Le premier élément permettant de dessiner une ligne de partage entre Fernández et Orol tient au prestige singulier dont le premier a joui pendant la période qui nous intéresse <sup>655</sup>. Tout comme Orol, mais pour des raisons fort différentes, Fernández peut être considéré comme un « **auteur** », c'est-à-dire un cinéaste imprimant à ses films une tonalité toute

---

<sup>654</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>655</sup> Ce « prestige » est notamment lié au succès qu'a remporté son film *María Candelaria* (1943), dont Emilio García Riera rappelle les principales étapes : « *María Candelaria* fue presentada en dos festivales europeos, el francés de Cannes y el suizo de Locarno en 1947. En Cannes obtuvo uno de los once grandes premios concedidos; en Locarno, Pedro Armendáriz fue premiado con un segundo lugar como actor; en ambos festivales fue premiada la fotografía de Gabriel Figueroa. Estos no fueron sino los primeros de una larga lista de premios internacionales concedidos al cine del *Indio* Fernández, y, sobre todo, a los trabajos de Gabriel Figueroa. Para la crítica de cine extranjera, el realizador y el fotógrafo pasaron no sólo a representar sino a *ser* el cine mexicano [...] » *Breve historia del cine mexicano*, p. 167.

personnelle qui permet de différencier sa production des autres. Celle-ci se distingue également par sa qualité sur le plan technique. Tous ces éléments sont considérés par Julia Tuñón, spécialiste du metteur en scène, et qui l'a longuement interrogé sur sa vie professionnelle et personnelle, comme définitionnels de ce créateur singulier. Il est selon elle :

**[...] l'un des plus importants réalisateurs du cinéma mexicain des décennies 1940 et 1950 ; ensuite son influence décroît. Son style est résolument personnel et il a pu s'appuyer pour tourner ses films, dans ses meilleures époques, sur une équipe de première qualité, au sein de laquelle se détache la figure de Gabriel Figueroa, responsable de la photographie** <sup>656</sup> .

Ces commentaires de Julia Tuñón assignent à Fernández une place de choix au sein de la création cinématographique mexicaine de l'époque dite classique. Pour expliquer la singularité de son œuvre dans le panorama cinématographique de son temps, Julia Tuñón a recours à des éléments biographiques, permettant selon elle de mieux percevoir les enjeux de son projet artistique. Ce réalisateur possède une forte personnalité trouvant sa traduction à l'écran dans des conflits mettant en scène des personnages aux prises avec des situations dramatiques et particulièrement insolubles, qui sont en quelque sorte l'expression de la tragédie du peuple mexicain. Julia Tuñón décrit le cinéaste en ces termes :

**Un homme qui est le produit de la Révolution, fier de son origine indigène, qui privilégie l'art populaire dans ses films, chez lui, dans les fêtes qu'il donne et dans les vêtements qu'il porte. Un homme, enfin, qui décante et purifie le peuple pour atteindre son essence** <sup>657</sup> .

Sur le plan dramatique, Fernández cherche à imaginer des intrigues où l'essence même de l'être humain est en jeu, à travers des conflits particuliers trouvant leur incarnation dans l'histoire. Il s'intéresse surtout à l'histoire du monde rural mexicain qui lui permet d'articuler ces grandes oppositions transformant les existences humaines en destins. Car Fernández s'attache à décrire et à mettre en scène principalement le monde rural, qui est pour lui porteur de toutes les valeurs pures, non entachées encore par la modernité. Cela a été justement souligné par Julia Tuñón :

**El Indio Fernández concibe a México como una estructura eterna en la que los seres humanos viven con gran tensión el intento de vivir su propia vida, de no ser devorados por la inmanencia. Los individuos están en conflicto entre la libertad y el destino, y deben elegir entre la protección o la intemperie. Se trata de una lucha entre cultura y naturaleza** <sup>658</sup> .

Cette analyse de la dramaturgie de Fernández montre à quel point ses films ne connaissent pas le juste milieu, et fonctionnent sur le mode de l'excès, tant en termes dramatiques que stylistiques. C'est pourquoi son genre de prédilection est le mélodrame, puisqu'il lui offre la possibilité d'exprimer sa vision dramatique de l'univers à travers une

---

<sup>656</sup> Julia Tuñón, « Emilio Fernández : un regard derrière les grilles », p. 205.

<sup>657</sup> Ibid., p. 207.

<sup>658</sup> Julia Tuñón, *Los Rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, p. 36.

forme appropriée sur le plan générique. Conformément à ce que l'écriture mélodramatique permet de mettre en place, l'univers construit par Fernández apparaît « **sous tension** », pour reprendre l'expression que nous avons utilisée en décrivant les mécanismes mélodramatiques. Cette tension s'incarne à travers des personnages particuliers dans les films de Fernández, comme le souligne à juste titre Paco Ignacio Taibo I :

***En la filosofía del 'Indio' el mundo mexicano está parcelado de manera conveniente y ejemplar: los indígenas, entre los que se alista, son los desterrados del paraíso, los humillados de la tierra, los seres a redimir. Los buenos de una dualidad elemental. Los mestizos ejercen el papel de traidores a su sangre y los blancos extranjeros son los rapaces, los que volverán a su tierra llevándose el producto del robo***<sup>659</sup> .

Les éléments de l'histoire mexicaine sélectionnés et la façon de les mettre en scène sont intimement liés à une conception particulière de l'histoire politique du Mexique contemporain. Emilio Fernández célèbre les vertus d'un monde rural en passe de disparaître sous les coups impitoyables de ses occupants illégitimes, ce qui lui permet de valoriser à l'extrême un monde indigène n'existant déjà plus et n'ayant sans doute d'ailleurs jamais existé tel que les films le décrivent. La forme et le fond sont intimement liés pour faire passer un message humain, à la fois politique et moral, comme l'indique Julia Tuñón :

***Le cinéma d'Emilio Fernández concilie le sens plastique, l'esthétisme, la beauté des prises de vues, la splendeur des images et le soin qui leur est apporté [...]. Il faut préciser que son cinéma n'a pas de prétentions au réalisme ou au naturalisme. Malgré son goût pour le paysage, la réalité créée par lui est celle d'un monde propre, avec un code de valeurs particulier [...]. En dépit des apparences, le cinéma d'Emilio Fernández n'est pas un cinéma critique. Son territoire est ailleurs, il est celui des croyances profondes, des rituels qui les représentent. Il touche au monde sacré***<sup>660</sup> .

Dans un tel contexte, l'originalité d'un film comme *Víctimas del pecado* tient tout d'abord à l'espace urbain dans lequel il se situe, car la ville n'est pas le théâtre habituel des films de Fernández. Sa singularité tient également à la mise en place d'une thématique liée à la prostitution, fort peu traitée dans le reste de sa production, si l'on excepte des films tels que *Las Abandonadas* ou *Salón México*. Autre grande nouveauté dans ce film, la mise en scène de numéros de danse, s'inscrivant directement dans la lignée des films de cabaret, et qui constituent ainsi un authentique hapax dans la production filmique du cinéaste. Dans ce film, Fernández fait une incursion dans des terrains qui lui sont habituellement peu familiers, du moins sur le plan thématique. Julia Tuñón insiste sur le fait que l'image de la femme véhiculée par cette œuvre est conforme à celle que l'on retrouve dans le reste de la production du cinéaste, en s'appuyant sur l'exemple de Rosa, qui sacrifie son enfant à l'autorité masculine représentée par le souteneur : « **En Víctimas del pecado, la madre verdadera de Juanito prefiere a su hombre, asustado y rechazante de la**

---

<sup>659</sup> Paco Ignacio Taibo I, *El Indio Fernández, Mexico, Editorial Planeta mexicana, 1991, p. 110.*

<sup>660</sup> Julia Tuñón, « Emilio Fernández : un regard derrière les grilles », p. 212-213.

*paternidad [...] Ha sido antes mujer obediente que madre*<sup>661</sup> . »

Cette observation est juste, mais elle passe sous silence la construction originale du personnage de Violeta, incarné par Ninón Sevilla, aux antipodes des images féminines traditionnelles du cinéma de Fernández. Ainsi, la figure éminemment sacrificielle de María Candelaria dans le film qui porte son nom semblant d'une certaine façon avoir donné sa marque de fabrique à la femme dans l'univers cinématographique de Fernández : victime capable de souffrir de façon extrême, sans se plaindre de son sort qu'elle accepte avec une résignation exemplaire. Dans cette perspective, Violeta fait figure d'exception puisqu'elle parvient à tenir tête aux personnages masculins qui voudraient l'enfermer sous leur autorité. La marque de l'influence cubaine dans le film se donne à voir dans ce personnage : si Violeta n'est pas présentée comme Cubaine, elle est du moins placée sous la protection et le parrainage de Rita Montaner, intervenant en tant qu'artiste cubaine haute en couleurs. Ce statut particulier du personnage dans l'économie narrative du film lui permet de tenir tête à tous ceux qui incarnent l'autorité et le pouvoir, et de jouir d'une certaine forme d'impunité, visiblement liée à son caractère propre, mais aussi à son origine nationale. De cette façon, la présence même de ce personnage, présenté comme cubain, prenant à plusieurs reprises la défense de Violeta, est à l'origine de la création d'un personnage féminin doté d'une autonomie d'action et de pensée bien plus grande que les autres dans l'œuvre du cinéaste.

Sur le plan du traitement esthétique du récit, *Víctimas del pecado* possède les traits caractéristiques de la production de Fernández, en particulier à travers la mise en œuvre d'éclairages spécifiques donnant à ses films en général, et à celui-ci en particulier, une grande qualité en termes de résolution visuelle. Les recours expressifs offerts le cinéma lui permettent de proposer des images saisissantes, et de créer une atmosphère très travaillée, notamment à travers la mise en œuvre de références à l'univers visuel du film noir dès la première séquence qui plonge le spectateur dans un univers urbain nocturne. Ces recours visuels permettent également de souligner dans les images elles-mêmes l'élément innovant du film : la représentation de personnages féminins autonomes, et même dotés d'un certain pouvoir. Dans une séquence du film, alors que les prostituées ont été arrêtées suite à une altercation très violente entre Violeta et le souteneur, elles se retrouvent toutes au poste de police. Le cadrage les montre en rang, formant une file qui apparaît interminable et envahit littéralement les locaux du commissariat, tandis que la caméra les saisit dans un travelling arrière qui s'arrête au moment où Violeta, la dernière à apparaître, entre dans le champ. Lors de l'apparition des prostituées, celles-ci fument des cigarettes, ce qui est un de leurs attributs. Alors que le souteneur proteste, il est rabroué par un policier, puis Violeta commence son réquisitoire contre lui auprès du juge, ce qui débouchera finalement sur son incarcération. Les personnages féminins dans ce film représentent une forme de rébellion originale, magistralement emmenée par Rita Montaner, puis Violeta-Ninón Sevilla.

En ce qui concerne *La Rosa blanca*, si la participation dans le projet de Gabriel Figueroa permet de rattacher cette œuvre à l'ensemble de la production de Fernández sur le plan esthétique, la mise en scène proposée de la vie de José Martí est pour le moins

---

<sup>661</sup> Julia Tuñón, *Los Rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, p. 149.

décevante, car son existence semble enfermée dans des conflits personnels, d'abord avec sa famille, puis avec ses compagnes féminines. Dans ce cas, plus de révolte, mais au contraire l'acceptation de la part de ces femmes de la nature révolutionnaire du destin de leur amant, même si c'est au prix d'une séparation. Les discours d'ordre politique prononcés par le personnage sont des affirmations fort générales de sa vocation révolutionnaire, même s'ils sont le plus souvent fondés sur des écrits de Martí. Une voix off vient ponctuer les différents épisodes, et présenter la progression du destin du personnage, tant sur le plan chronologique que géographique. L'influence cubaine dans ce film est davantage une affaire de discours, et elle ne se traduit visuellement que dans la dernière partie du film, alors que le héros regagne Cuba pour participer activement à la lutte insurrectionnelle. Les éléments mis en avant par Fernández sont ici les plus convenus : des palmiers sous toutes leurs formes, dont les palmes fouettées par le vent servent à indiquer les moments de grande tension dramatique. Autre emblème de Cuba, le drapeau dont il est également fait usage aux moments clés du film, souvent dans un schéma d'opposition par rapport au drapeau espagnol.

Si l'on retrouve bien des éléments propres de l'écriture de Fernández dans ce film – notamment à travers les cadrages et l'éclairage de son fameux chef opérateur – l'ensemble fait davantage penser à une œuvre de commande – qu'elle est – qu'à une réalisation d'auteur. Ainsi, c'est justement au moment même où Fernández a l'occasion de filmer directement à Cuba qu'il en propose une traduction en images superficielle et convenue, tandis que dans son film qui n'était lié à l'île que de façon indirecte, la présence d'éléments plus déterminants oriente la lecture de l'ensemble du film. Cela montre que dans son cas comme dans les autres, le fait de tourner à Cuba n'est pas une condition suffisante ni même nécessaire pour que l'influence du pays voisin se fasse sentir dans les films. Mais une telle influence ne doit pas être évaluée seulement en termes esthétiques : elle requiert également une appréciation qualitative sans laquelle sa prise en charge ne serait pas complète.

### **III. La question des moyens et de la qualité**

---

#### **III A. Jugements qualitatifs et projet scientifique**

Proposer un bilan sur les films de notre corpus, et voir dans quelle mesure ils contiennent des éléments susceptibles de constituer une esthétique originale sert notre propos sur le genre, son élaboration et ses manifestations. Toutefois, ces réflexions ne sauraient rendre compte à elles seules des caractéristiques du corpus. Il faut en effet prendre en compte la question de la qualité des œuvres, déterminante en ce qui concerne ces films, et permettant en grande partie d'expliquer la réception dont ils sont l'objet. Pour autant, nous n'adoptons pas une attitude de critique, car tel n'est pas l'objectif de notre travail. Notre intention n'est pas tant de juger les œuvres que de trouver les éléments leur conférant une cohérence générique. Or, dans une telle perspective, la valeur esthétique des films est un élément dont la prise en charge est indispensable. Nous rejoignons ici les considérations de Paulo Antonio Paranaguá :

***L'étude du mélodrame, par définition étude des formes, ne saurait faire***

***l'économie d'une évaluation esthétique. Ce terrain, pas plus que d'autres, est indissociable du plein exercice de la fonction critique. Rien ne serait plus pernicieux, pour ne pas dire ridicule, que d'encenser en bloc aujourd'hui ce que l'on condamnait hier, de transformer en mode ce qui naguère était le comble du démodé [...]. Non, Emilio Fernández et Roberto Gavaldón ne peuvent être ravalés au même niveau que des tâcherons empressés comme Juan Orol ou José Bohr***

662 .

Les metteurs en scène auxquels Paranaguá fait référence s'inscrivent pleinement dans notre réflexion, l'esthétique de certains réalisateurs mexicains connaissant un certain inflexionnement lorsque ceux-ci intègrent dans leurs films des éléments de la culture cubaine. Paranaguá, suggère que l'on ne peut pas comparer Fernández et Orol sans proposer une évaluation esthétique de leurs films.

Sans prétendre les mettre sur le même plan, nous pouvons tirer quelques conclusions des observations antérieures sur les inflexionnements de la pratique de ces deux cinéastes. La qualité moyenne de leurs films n'est pas équivalente, loin s'en faut. Tous les commentateurs du cinéma mexicain se sont attachés à souligner la valeur esthétique des films de Fernández, qui a su s'entourer de techniciens de qualité au service de son projet cinématographique, en particulier avec le chef opérateur Gabriel Figueroa. Celui-ci a contribué à donner aux films de Fernández un éclairage particulier. Le lien entre le cinéaste et son chef opérateur est très étroit, les deux contribuant à la mise en place d'un univers cinématographique original, comme le souligne Carlos Monsiváis : « ***Figueroa traduce magníficamente las intuiciones del Indio, equilibra con la fuerza de las imágenes las disparidades del relato, y rectifica con la belleza visual el desarreglo de la trama***<sup>663</sup> . » Les choix opérés par le chef opérateur se posent avant tout en termes esthétiques, il travaille ombres et lumières pour donner une image aussi saisissante et belle que possible du monde qu'il est en train de créer aux côtés du réalisateur. Sa contribution à *Víctimas del pecado* fonctionne exactement de cette façon, comme il l'indique lui-même :

***Tuve muy buenas oportunidades visuales para desarrollar la foto de esta película. Mojábamos el empedrado de las calles y a contraluz filmábamos todo; de esta forma, la fotografía adquirió una gran fuerza [...]. A mí me gusta mucho esta película, pues en ella tuve la oportunidad de capturar el paisaje nocturno de la ciudad***<sup>664</sup> .

Si le film constitue un changement radical dans les éléments mis en scène, la façon dont ceux-ci sont abordés reste conforme à la pratique cinématographique que le tandem Fernández-Figueroa avait adoptée pour ses autres œuvres.

Chez Orol, les préoccupations d'ordre esthétique sont largement moins présentes. La différence entre les deux tient sans doute à la valeur accordée au médium cinématographique, et en particulier à sa capacité à délivrer des messages d'identification

<sup>662</sup> Paulo Antonio Paranaguá, « Au-delà du kitsch », *Cinémas d'Amérique latine*, mars 1993, n°1, p. 12.

<sup>663</sup> Carlos Monsiváis, *Gabriel Figueroa: la mirada en el centro*, Mexico, Porrúa, 1994, p. 26.

<sup>664</sup> *Ibid.*, p. 141.

morale. Cette préoccupation n'est pas absente du projet cinématographique de Fernández, loin s'en faut. Mais la question est résolue dans ses films à travers une préoccupation pour la dimension visuelle et esthétique au service du message moral. Cette association est justement décrite par Alejandro Rozado, qui évalue le cinéma de Fernández dans son contexte de création, c'est-à-dire l'âge d'or du cinéma mexicain. Nous assistons selon lui à la mise en place de toute une série de signes visuels et esthétiques permettant de représenter à l'écran une certaine vision du monde à l'œuvre dans les films :

***De la beata actitud que compone al melodrama, que toma partido de antemano por los 'buenos' valores contra los 'malos', la tragedia visual del Indio Fernández se desarrolla en un reiterado replanteamiento de la lucha entre los valores tradicionales de la 'comunidad mexicana' y los valores del progreso***<sup>665</sup>.

Le travail du cinéaste est pensé avant tout comme un travail sur le genre et ses conventions, dimension que nous ne retrouvons pas dans les mêmes proportions dans l'œuvre de Juan Orol. Ce dernier a en effet en partage les mêmes préoccupations d'ordre moral, mais il choisit de les résoudre davantage à travers les discours produits dans les films qu'à travers la mise en œuvre de recours visuels spécifiques. C'est ce qu'indique la présence en exergue de bon nombre de ses films d'une introduction prononcée par le metteur en scène s'exprimant directement face à la caméra (*Madre querida*) ou en voix off. Si les films d'Orol mettent en place une esthétique propre, les procédés visuels sur lesquels celle-ci se fonde sont bien plus rudimentaires que ceux mis en œuvre dans les films de Fernández. Le montage semble plus hésitant, à l'image de *Sandra, la mujer de fuego* où des plans de vagues venant se briser contre le Malecón interrompent à de nombreuses reprises le fil du récit sans justification apparente.

En ce qui concerne le jeu des acteurs, si les films de Fernández ont pu se caractériser par leur dramatisation excessive, celle-ci semble se justifier à l'intérieur de l'univers cinématographique créé par le cinéaste, déchiré entre des lignes de force et d'opposition inconciliables. Dans un tel contexte, il est logique que les personnages, pris dans des conflits insolubles, soient interprétés de façon à mettre en avant des positions absolues qui ne semblent pas vouées à trouver une résolution. Dans les films d'Orol, la situation est fort différente, et dans bien des cas l'interprétation des acteurs est extrêmement artificielle.

Dans *Thaimí, la hija del pescador*, l'actrice Mary Esquivel récite son texte sans grande conviction, ce qui enlève autant de crédibilité à son personnage. Dans les scènes de cabaret, elle n'est visiblement pas douée de la dimension sensuelle de Rosa Carmina par exemple. En ce qui concerne les interprètes masculins, ils ne sont pas en reste sur le plan de la médiocrité, comme le montre l'interprétation du héros de *La Mesera del café del puerto* par Julio Capote. Alors qu'il est en train de donner un récital retransmis en direct à la radio, il interrompt sa chanson « **Nadie me ama** », et s'en justifie ainsi auprès de son public :

***Ricardo : Respetable público, tanto ustedes los aquí presentes como a los que***

---

<sup>665</sup> Alejandro Rozado, *Cine y realidad social en México. Una lectura de la obra de Emilio Fernández, Guadalajara (Mex.), université de Guadalajara, 1991, p. 61.*



**me escuchan, les pido mil perdones por esta interrupción. Al mismo tiempo les suplico me permitan ir al teléfono, pues la persona que le urge hablarme, quizás no vuelva a verla. Se trata de la mujer amada, la que pensaba hacer mi esposa. Pero de una operación que acaba de hacer, se encuentra agonizando, y quiere hablarme. ¿Me permiten ir al teléfono? Le public, [à grands renforts de hochements de tête] : Sí, sí... Ricardo : Muchas gracias. [Il sort]**

L'artificialité de cette scène se dégage du texte lui-même, affichant une absence totale d'adéquation entre le lien d'amour supposé unir les deux personnages et la façon dont Ricardo évoque sa fiancée. Sa façon de s'adresser au public n'est pas sans rappeler celle pratiquée par Orol lui-même dans certains de ses prologues. La situation est par ailleurs fort incongrue, en particulier dans la façon dont le personnage justifie l'interruption de son programme musical auprès de son public. Mais le texte n'est pas le seul en cause ici : le jeu de l'acteur <sup>666</sup>, s'appliquant à réciter, et le montage de la séquence, dans un champ-contre champ, où alternent des plans du chanteur et de son auditoire médusé, est particulièrement mécanique. Soulignons enfin le caractère invraisemblable de la fin du dialogue entre le chanteur et son public, qui l'autorise en chœur à quitter la scène pour aller parler à « *la mujer amada* ».

Mais dans les films d'Orol, le pire acteur est sans doute le réalisateur lui-même, notamment dans *Siboney*. Ses déclarations d'allégeance à la lutte indépendantiste cubaine sont particulièrement solennelles et empesées, contribuant à mettre en évidence toute l'artificialité de l'allusion au contexte historique, déjà apparente dès le prologue : les bouleversements politiques de Cuba à l'époque ne sont convoqués que pour illustrer l'histoire d'amour unissant les personnages principaux de l'intrigue.

Ces exemples montrent que l'évaluation générique de ces films ne peut se faire en dehors de considérations esthétiques, d'autant qu'il apparaît finalement que celles-ci peuvent contribuer à définir le genre d'un film, comme nous allons à présent le montrer.

### **III B. La qualité des coproductions comme signe d'appartenance générique**

Si la question de l'évaluation qualitative mérite d'être posée, ce n'est pas seulement pour proposer une critique des films, mais pour montrer que leur qualité peut être un élément supplémentaire de leur désignation générique. Les genres au cinéma sont distribués, outre leurs caractéristiques syntaxiques et sémantiques, en fonction du budget qui leur est alloué, et qui a bien entendu des répercussions importantes sur la qualité des films eux-mêmes. Les grands studios deviennent les tenants des films prestigieux, tandis que les structures plus modestes doivent se contenter d'exploiter les filons commerciaux ouverts par les *majors*. Cela est tout à fait conforme à la description de la formation des genres au cinéma proposée par Rick Altman : une fois les raisons du succès découvertes, on continue de les appliquer pour rentabiliser le plus possible la trouvaille. Ainsi, les petits studios travaillent en quelque sorte à partir des miettes laissées de côté par les grands.

<sup>666</sup> Il n'est pas inutile de rappeler ici que cet acteur interprète également le rôle de José Martí jeune dans le film de Fernández. Dans les deux cas, les remarques que nous venons de formuler quant à la « qualité » de son interprétation sont valables. Dans *La Rosa blanca*, ces traits artificiels et hiératiques se font plus appuyés, sans doute pour donner davantage de présence aux maximes révolutionnaires que le personnage ne cesse de déclamer.

Dans le contexte de notre corpus, cette situation dans laquelle on retrouve une structure de production centrale, et une autre que l'on pourrait qualifier de périphérique, fonctionne à un double niveau. Tout d'abord entre les studios nord-américains et les mexicains, puisque les productions des premiers règnent en maîtres sur les écrans latino-américains en général, et mexicains et cubains en particulier. Ainsi, même s'il se montre capable d'inventer des genres originaux – le cas de la *comedia ranchera* est sans doute le plus éclatant à cet égard – on peut dire que le cinéma mexicain s'inspire largement des canons esthétiques venus du nord, comme nous avons pu le montrer à travers l'influence du film noir visible dans nos films. Mais cette adaptation est en même temps une forme de dégradation par rapport au modèle : du film noir, la production mexicaine ne retient qu'une atmosphère et des éclairages particuliers, ce qui est une façon de vider en quelque sorte le genre de sa substance.

Mais il ne s'agit là que d'un premier niveau, puisque les films étudiés se trouvent eux-mêmes dans une situation périphérique par rapport à l'ensemble du cinéma mexicain en termes de production. Les films de notre corpus ont été produits en marge des grosses structures de production nationales. Plusieurs d'entre eux ont été produits par les frères Calderón (*Aventurera, Sensualidad, Coqueta*), dont Eduardo de la Vega nous indique que l'un d'entre eux, Pedro, était en 1943 « **hasta entonces mediano productor y distribuidor** <sup>667</sup> ». D'autres films ont été produits par des producteurs indépendants (*Ambiciosa* par Alfonso Rosas Priego, *María la O* par Armando Amador). En ce qui concerne les films de Juan Orol, de Juan José Ortega, et celui de Ramón Pereda, ils ont été autofinancés par les réalisateurs. Cela pose évidemment un problème de rentabilité, comme l'a souligné J. Villegas dans un mémoire qui se veut un bilan de la situation de l'industrie cinématographique nationale :

***Como acontece en cualquier industria en proceso de formación, en la cinematográfica se han constituido infinidad de empresas productoras, muchas de las cuales han tenido una vida efímera, produciendo una sola película, para luego desaparecer [...]. Otra buena parte de las empresas constituidas han tenido una producción raquítica y muy irregular, como es el caso de 'producciones Orol' [...]. Sólo un reducido número de Compañías productoras ha tenido una actividad regular importante: Films Mundiales, Clasa Films, Grovas, Filmex y otras*** <sup>668</sup> .

Ce constat est dressé au début de la période qui nous intéresse, et l'on y voit déjà apparaître Juan Orol parmi les réalisateurs qui financent leurs films eux-mêmes, ce qu'il continuera de faire jusqu'à la fin de sa carrière. Les noms des maisons de production cités à la fin de ce passage sont en fait ceux des plus solides parmi les entreprises mexicaines, s'imposant au fil du temps : aucun de nos films n'a été produit dans le cadre d'une telle structure. C'est pourquoi on peut considérer que les films du corpus ont été produits de façon périphérique par rapport aux structures de production dominantes dans le pays. Ainsi, ce que nous avons dit à propos de la réécriture générique entre les studios nord-américains et leurs homologues mexicains vaut tout autant entre les structures de production du pays lui-même. Les maisons les plus puissantes peuvent se permettre des

<sup>667</sup> Eduardo de la Vega Alfaro, *Alberto Gout*, p. 17.

<sup>668</sup> J. Villegas, *Industria cinematográfica nacional*, p. 5.

films plus prestigieux en termes de budget, et même de casting, tandis que les petits producteurs à l'origine de nos films doivent réduire leurs ambitions sur ce plan. Nous constatons par exemple que María Félix, l'actrice mexicaine la plus prestigieuse dans le pays à l'époque, n'apparaît dans aucun de nos films, pas plus que ses équivalents masculins Jorge Negrete ou Pedro Infante... Paranaguá a souligné la différence existant entre Ninón Sevilla et María Félix sur ce plan :

***Au Mexique, après la guerre, la sexualité est plutôt associée à la danse, avec Ninón Sevilla et autres rumberas importées de Cuba [...]. Les provocations de Ninón Sevilla valent bien celles de María Félix [...]. L'une et l'autre ont beaucoup voyagé au cours de tournages, mais seule María Félix reste un mythe vivant***<sup>669</sup> .

Toutes ces remarques nous conduisent à penser, à la suite de Raphaëlle Moine, que l'on peut voir dans les structures mêmes de production de ces films l'emprise des genres. La pratique générique n'est affichée comme telle que dans les petites structures ayant besoin de faire référence à des formules à succès dont elles escomptent tirer un certain bénéfice. Au contraire, la politique des grands studios tendrait à occulter ce phénomène pour mettre en avant d'autres éléments représentant leur prestige, en particulier les acteurs de renom qu'ils ont sous contrat, ou des metteurs en scène dont l'esthétique originale permet de les considérer comme des auteurs. Dès lors, le fait de produire des films faisant clairement référence à un genre préétabli – ce qui est le cas des films du corpus, pour lesquels cette référence se donne à voir dès les affiches – peut devenir synonyme de production de piètre qualité :

***Dans ce cas, le genre, par son jeu de conventions, est donc aussi un moyen de réaliser des films à moindre coût, au point que la notion de 'film de genre' finisse par être confondue, dès lors qu'on sort du cadre hollywoodien, avec celle d'un cinéma bis, producteur de séries de films à petit budget***<sup>670</sup> .

L'appartenance au monde des structures de production indigentes – tout du moins si on les compare à celles qui sont à l'origine des films plus prestigieux – débouche sur la mise en place de conventions génériques autonomes, en marge de celles que le cinéma plus ambitieux développe. C'est en imitant des films plus coûteux, tout en manquant des moyens financiers, techniques et humains pour le faire, que les metteurs en scène de tels films finissent par créer une esthétique particulière, presque malgré eux. C'est du moins l'analyse proposée par Charles Tesson à propos des « **séries B** », à laquelle nous souscrivons d'autant plus qu'elle s'adapte parfaitement au cas de nos films :

***Uniquement constituée pour renflouer les salles, toute visée artistique en est absente, même si elle a fini par imposer un style de mise en scène, quelques principes de base, fort simples, sur l'utilisation des décors et de la lumière, ce savoir-faire ayant engendré un art brut, propre à la série B, à la fois sauvage et stylisé, plus riche et plus varié que les figures imposées du cinéma hollywoodien classique***<sup>671</sup> .

<sup>669</sup> Paulo Antonio Paranaguá, « L'Amérique latine, des vellétés aux mythes », Jean-Loup Passek (dir.), *Stars au féminin*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2000, p. 252-253.

<sup>670</sup> Raphaëlle Moine, *op. cit.*, p. 64.

<sup>671</sup> Charles Tesson, *Photogénie de la série B*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997, p. 8.

Même si les films étudiés ne sont pas à proprement parler des « **séries B** » au sens strict du terme – celui-ci désigne en effet un contexte de production précis, géographiquement circonscrit et chronologiquement daté – nous pouvons malgré tout les ranger sous cette désignation, qui a évolué au fil du temps pour se rapprocher progressivement de celle, évoquée par Raphaëlle Moine, de « **cinéma bis** », c'est-à-dire d'un cinéma produit en marge des canons esthétiques et financiers, ce qui est bien le cas de nos films. La description que propose Charles Tesson de la dynamique créatrice présidant à l'élaboration de cette forme de cinéma va dans le sens d'une revalorisation de ce dernier. Il s'agit d'une attitude clairement revendiquée par l'auteur. Mais sa référence en termes de série B est « **la période américaine de Lang** », dont il nous dit qu'elle représente « **l'emblème de cette alliance esthétique par le bas** <sup>672</sup> ». Nous devons bien avouer, pour reprendre les suggestions de Paulo Antonio Paranaguá mentionnées plus haut, qu'il est bien difficile de comparer Fritz Lang et Juan Orol, même si l'on ne devait considérer que la production la plus médiocre du premier. Ainsi, en ce qui concerne nos films, nous émettrons ici quelques réserves quant à l'enthousiasme manifesté par Tesson à l'endroit de la création « **B** ».

Mais une fois ces précisions apportées, ne peut-on pas montrer que ses remarques peuvent tout aussi bien s'appliquer aux productions de notre corpus ? Certaines séquences de nos films semblent pouvoir confirmer cette idée. Certes, on peut souligner à plaisir la naïveté de certains recours visuels, notamment ces palmiers et ces plages, omniprésents sur fond de musique romantique pour suggérer l'atmosphère tropicale. Il n'en reste pas moins que ce sont des éléments qui font pleinement partie de l'identification générique des films, en particulier pour ceux d'entre eux se déroulant à Cuba ou à Veracruz. Par ailleurs, certains d'entre eux se caractérisent par la façon dont ils exhibent certaines conventions du genre. Pour le meilleur, comme dans *Aventurera*, qui est en quelque sorte une manifestations paroxystique de tous les éléments novateurs mis en œuvre dans le mélodrame mexicain cubanophile. Ou pour le pire, comme dans les films de Juan Orol où la sensualité n'est plus suggérée mais au contraire si lourdement appuyée que l'on finit par penser qu'en effet, seules de telles productions permettent de libérer à ce point les fantasmes érotiques du metteur en scène. Même si ce type de mélodrame s'est complu à filmer des anatomies féminines généreuses, dans quel autre film sinon *Sandra, la mujer de fuego* aurait-on pu avoir un gros plan sur les fesses de l'actrice principale en train de danser une rumba endiablée au milieu de paysans concupiscent ? Ainsi, la médiocrité des réalisations n'empêche pas certains cinéastes d'imposer une esthétique propre, même si celle-ci reste discutable. Dans le cas d'Orol, Jorge Yglesias établit un lien entre les conditions de production et les choix esthétiques du cinéaste :

***Adalid de los filmes de bajo costo, Orol tuvo el tacto de no exigir de sus insípidos actores lo que nunca hubieran sido capaces de hacer [...]. Maestro supremo de la estética del descuido, Juan Orol prescindió olímpicamente de las más elementales leyes de la continuidad [...]. Estos ejemplos demuestran que Juan Orol, junto a Welles, Mizoguchi, Tarkovski o Herzog, es un paradigma extremo de las teorías del cine de autor [...]*** <sup>673</sup> .

<sup>672</sup> *Ibid.*, p. 7.

L'ironie de ce texte ne doit pas être ignorée, mais Yglesias souligne malgré tout le fait que même les « **auteurs** » les plus critiquables n'en restent pas moins des auteurs...

La modulation générique spécifique constituée par les films étudiés ne doit donc pas être considérée en dehors de toute référence à leur contexte de production, car il contribue à en expliquer les orientations esthétiques. Or il s'agit d'un élément dont les conséquences sont importantes dans l'évaluation et la réception des films.

### III C. Bilan de l'émergence d'une esthétique

Arrivés au terme de cette réflexion, et après avoir observé comment la question de la qualité des films se trouve au cœur de leur identification générique, ces remarques permettent d'apporter un éclairage nouveau sur l'ensemble de cette production. Si les films proposent la mise en place d'une vision du monde cohérente qu'ils ont largement en partage, on ne peut pas pour autant les mettre exactement sur le même plan. Ainsi, ils peuvent être envisagés comme un ensemble générique homogène, mais cela ne doit pas masquer les différences entre eux, manifestes non seulement dans leurs thématiques, mais aussi sur le plan de leur qualité.

Sur le premier point, les coproductions mexicano-cubaines ont fourni le corpus de films s'intéressant le plus directement à des phénomènes culturels cubains spécifiques, en particulier ceux ayant trait aux pratiques religieuses de la *santería*. Même si leur traitement apparaît très superficiel, on ne peut que constater leur présence dans de tels films, tandis qu'ils disparaissent des mélodrames mexicains cubanophiles. Tous les films ont en revanche en partage une vision spécifique de leurs personnages féminins, tant à travers les rôles qui leur sont attribués qu'en ce qui concerne leur position dans le schéma actantiel. Ainsi, on peut dire que si les films ont en commun certains traits structurels spécifiques, qui trouvent naturellement leur traduction dans des éléments esthétiques et thématiques, ces derniers bénéficient d'un traitement relativement différencié selon la production concernée.

Reprenant les différents éléments analysés, nous pouvons proposer un bilan de leur mise en œuvre dans les films. Pour chacune des catégories actantielles, thématiques et esthétiques abordées, des lignes de force et des lignes de partage se dégagent. Il convient donc à présent de proposer une vision synthétique de ces réflexions, afin d'observer les points communs et les différences entre les mélodrames mexicains cubanophiles d'une part et les coproductions mexicano-cubaines d'autre part. Nous pourrions de la sorte en tirer les conclusions qui s'imposent en termes de genre.

---

<sup>673</sup> Jorge Yglesias, « *Kabuki tropical* », *Un Extraño en el paraíso, La Havane, Letras cubanas, 1996, p. 44-46.*

Éléments mis en œuvre		Mélodrame mexicain cubanophile	Coproductions mexicano-cubaines
1. Éléments liés au genre mélodramatique	Ségrégations sociales	=	
	Famille et enfants	-	
	Espace réaliste	=	
2. Éléments liés à Cuba	Référence directe à Cuba	<	>
	Femme spectacle (cabaret)	=	
	Musique et danses cubaines	=	
	Espace fantasmé (exotique)	<	>

*Tableau 16 : Bilan des éléments présents dans les films*

Ce tableau permet de formuler quelques conclusions en termes d'évaluation générique du corpus. Deux catégories apparaissent pour classer les éléments mis en œuvre dans les films : ceux liés au genre mélodramatique en général d'une part, et ceux impliquant une référence à des spécificités cubaines d'autre part. Cela met en évidence les modes de différenciation qui apparaissent selon les films concernés. En ce qui concerne les traits génériques les plus généraux, aucune différence ne se fait jour entre les mélodrames mexicains cubanophiles et les coproductions mexicano-cubaines. Cela confirme leur appartenance au genre mélodramatique, dont ils mettent en œuvre les éléments à la fois syntaxiques et sémantiques.

Le domaine permettant de faire apparaître des divergences est celui du traitement dans les films d'éléments plus directement liés à Cuba. Cette catégorie, si elle contribue à la mise au jour de la thématique des films, n'en remet pas en cause pour autant la désignation générique. Quelques disparités sont significatives. Sur deux plans, les deux catégories de films proposent une vision équivalente : la mise en scène d'une femme

comme spectacle, dans les milieux du cabaret, et le recours à des formes musicales et chorégraphiques spécifiquement cubaines. Deux observations peuvent être formulées à ce propos. Tout d'abord, il s'agit de deux éléments intimement liés dans les films, puisque c'est le plus souvent dans les cabarets que les personnages féminins peuvent se livrer à leurs numéros de danse. En ce sens, le cabaret est le milieu naturel dans lequel la musique et la danse cubaines trouvent le moyen de se donner à entendre et à voir. Par ailleurs, il s'agit de deux éléments dans lesquels les stratégies commerciales ne sont pas absentes, ce qui contribue à expliquer pourquoi on les retrouve à l'œuvre à parts égales dans nos deux sous-ensembles.

Finalement, seuls deux domaines marquent une opposition nette entre les deux, et nous constatons qu'ils sont eux aussi complémentaires, puisqu'il s'agit de la référence directe à Cuba d'une part, et de la construction d'un espace exotique d'autre part. Toutes nos réflexions sur l'espace et la dimension référentielle des films ont fait apparaître que les coproductions sont celles qui, sur ce plan, distillent le plus d'éléments de référence à la réalité cubaine, en même temps qu'ils proposent une vision fantasmée et stéréotypée du pays. Dans ce domaine, l'image que proposent les mélodrames mexicains cubanophiles est plus diffuse, et leur tendance à l'exotisme se circonscrit davantage aux milieux du cabaret. Seuls font exception à cette règle les films se déroulant à Veracruz, dont ils mettent en œuvre une image « **tropicale** » conforme à celle en vigueur dans les films tournés à Cuba.

Ainsi, les éléments permettant de différencier les films sont relativement marginaux en termes d'identification générique, car ils ne portent que sur des éléments périphériques et non pas définitionnels du genre. Il convient de mettre au jour et de souligner de telles différences, afin de bien montrer que les mélodrames mexicains cubanophiles et les coproductions mexicano-cubaines ne sont pas tout à fait équivalents et encore moins superposables dans les représentations qu'ils proposent. Mais il faut également en limiter la portée : ces films possèdent suffisamment d'éléments en commun pour former une modulation générique spécifique du mélodrame mexicain traditionnel, où interviennent des traits originaux, tant sur le plan actantiel, que thématique ou esthétique.

En ce qui concerne la qualité esthétique proprement dite des films, des différences surgissent, permettant de dessiner la même frontière entre les deux sous-ensembles. D'une manière générale, les films produits au Mexique sont qualitativement supérieurs à ceux réalisés à Cuba, pour des raisons tenant essentiellement à deux facteurs : d'une part, le Mexique jouit de structures de production plus efficaces, et d'autre part, les films produits à Cuba le sont le plus souvent par des réalisateurs dont le prestige et le talent sont sujets à caution, comme l'exemple de Juan Orol a permis de le souligner. Ainsi, les films réalisés à Cuba sont souvent considérés comme plus routiniers, et seul *No me olvides nunca*, de Juan José Ortega, semble se détacher du lot tant il adopte un traitement au second degré du genre mélodramatique. C'est le seul film où le mot « **melodrama** » est prononcé par un personnage : l'acteur mexicain Luis affirme qu'il s'agit d'une spécialité de sa collègue cubaine Rosita, faisant référence à la fois au type de films dans lesquels elle joue mais aussi à sa façon de gérer sa vie sentimentale.

Cette exception ne fait que confirmer la règle. L'analyse de la critique montre d'ailleurs que seuls les films mexicains cubanophiles parviennent à jouir d'un certain

prestige, tandis que les coproductions sont largement critiquées. Il n'est ainsi pas étonnant de constater que le film mis en avant pour illustrer la catégorie « **prostituées** » par Ayala Blanco est *Aventurera*. D'ailleurs, lorsqu'Eduardo de la Vega rédige son ouvrage biographique sur Juan Orol, il prend le soin de s'en justifier dans l'introduction, prouvant qu'il ne va pas de soi de s'intéresser à un tel cinéaste, dont les productions sont jugées de piètre qualité. Les films, par leurs similitudes et leurs divergences, font apparaître non seulement une modulation générique particulière du mélodrame mexicain, mais aussi la séparation entre le travail d'historien et de critique.



# Conclusion

## I. Bilan de l'étude

Le travail réalisé a mis en évidence l'intérêt d'une démarche double, à la fois théorique et contextuelle, dans le cadre des analyses génériques. Sur le premier point, nous avons choisi d'éviter autant que possible de partir d'une définition préétablie du mélodrame, pour chercher à en recréer les étapes sur le plan historique et les caractéristiques sur le plan esthétique. S'il était impossible de procéder comme si le genre n'existait pas, faisant d'un discours théorique élaboré pour le cerner un élément vraiment nouveau, la perspective adoptée a au moins permis d'effectuer un tri entre différents modes d'approche du genre.

Le mélodrame est né dans un contexte de contestation des pratiques dramaturgiques de son époque, autant dire que les discours critiques l'accompagnant lui sont contemporains et même consubstantiels : imaginé *contre* des formes de théâtres perçues comme dépassées – en particulier la tragédie – la théorie et la pratique du mélodrame ont été simultanées. Le détour, à la fois théorique et historique, par les sources littéraires du genre, a fait très rapidement apparaître une des grandes difficultés dans les études génériques en général, et dans celles consacrées au mélodrame en particulier.

Les commentateurs du mélodrame peuvent être classés en deux groupes relativement antagoniques : d'une part, ceux qui ne l'abordent que pour le vilipender, et

d'autre part, ceux qui réfléchissent sur le genre et dans la lignée critique desquels nous nous inscrivons. La première attitude trouve sa justification au moment du surgissement du genre : celui-ci prône en effet le recours à des artifices spectaculaires pour édifier le public, et un mépris des conventions classiques ne pouvant que déplaire aux tenants d'un « **bon goût** » défini à l'époque classique. Face à un nouveau genre dramatique battant en brèche les normes, les critiques contemporains de l'apparition du mélodrame s'empressent d'en souligner la médiocrité esthétique, exemplairement incarnée dans sa tendance à fonder son succès sur des effets scéniques, c'est-à-dire au détriment du texte lui-même. Or, la supériorité affichée de la dimension textuelle du théâtre sur sa dimension représentationnelle remonte à loin, puisque déjà Aristote laissait le soin aux scénographes – et non aux dramaturges – de se pencher sur la question.

L'hostilité de la critique à l'égard du mélodrame trouve son prolongement dans le contexte cinématographique : il était donc impossible de faire l'économie d'une mise au jour des motifs de sa mise en place dans le champ littéraire.

Revenons-en donc aux deux versants de la critique évoqués. Le premier dévalorise le mélodrame, au nom de présupposés esthétiques et idéologiques qui devaient être élucidés. Nous avons ainsi montré que, pris dans ce sens, le terme « **mélodrame** » est une catégorie de jugement esthétique plus ou moins implicite, davantage qu'un outil d'évaluation générique. Tout ce versant du discours sur le mélodrame a « **brouillé les pistes** », pour reprendre l'expression d'Anne Ubersfeld.

Or, notre étude s'est volontairement située dans le cadre de la deuxième tendance : celle qui privilégie le retour aux sources génériques, et tente de mettre en évidence les caractéristiques du genre sur le plan formel, dans une perspective synchronique, mais aussi ses évolutions, dans une perspective diachronique. Il ne s'agissait pas d'ignorer la façon dont le mélodrame a pu être dévalorisé, mais au contraire de la comprendre, de la constituer non pas en forme de jugement mais en objet d'étude car elle est, outre les critères esthétiques dégagés, un des liens unissant le mélodrame littéraire et le mélodrame cinématographique. D'ailleurs, la troisième partie de notre étude a fait apparaître cet héritage critique sous la plume des historiens et analystes du cinéma au Mexique et à Cuba.

L'analyse a donc trouvé un intérêt théorique consistant à ne pas limiter les définitions génériques à une simple histoire du genre, ou à une élucidation de ses traits syntaxiques et sémantiques. La mise en place de l'analyse d'un corpus de films précis, a permis de mesurer le degré de pertinence des éléments avancés dans le cadre définitionnel. Dans le cas des films étudiés, nous avons pu montrer comment l'avènement d'un mode de production particulier débouche sur la formation d'une modulation générique originale du mélodrame mexicain.

Le résultat de cette analyse a apporté différents éclaircissements. Tout d'abord, nous avons montré que l'apport cubain sur le mélodrame mexicain dépasse la simple dimension ornementale, voire touristique, que les Cubains eux-mêmes dénonçaient. L'incorporation des mélodies et rythmes cubains fait partie d'un vaste processus de diffusion de cette musique à échelle continentale, à laquelle participe son investissement dans les films. Par ailleurs, le fait que les films mettent abondamment en scène les milieux

du cabaret permet de mesurer une évolution par rapport au mélodrame mexicain traditionnel : depuis l'avènement du cinéma parlant, le Mexique a complaisamment mis en scène des personnages de prostituées, décrits par de nombreux historiens et analystes du cinéma mexicain de façon relativement monolithique comme un personnage de « **victime** ». Or, la caractérisation de la *rumbera*, matérialisant à l'écran l'adoption par le cinéma mexicain de traits culturels cubains, a opéré un profond bouleversement dans le schéma actantiel classique du mélodrame mexicain. Monsiváis le soulignait à juste titre, le personnage de la *rumbera* constitue un infléchissement dans les codes génériques, autorisant une représentation des figures féminines plus autonomes, et moins manichéenne qu'à l'origine.

D'autre part, l'association du cabaret et de ses formes musicales privilégiées – en particulier le boléro et la rumba – permet d'étaler sur les écrans un érotisme absent jusqu'alors dans le cinéma mexicain, du moins sous la forme exacerbée que lui donne sa mise en scène chorégraphiée – il suffit de rappeler les numéros de danse de Ninón Sevilla dans *Aventurera*, ou de Rosa Carmina dans *Sandra, la mujer de fuego*. En ce sens, l'influence de Cuba sur le mélodrame mexicain est plus déterminante qu'il n'y paraissait au premier abord.

Par ailleurs, l'étude du corpus choisi a permis de faire apparaître une ligne de partage entre deux types de production – au sens strict du terme – dont les conséquences en termes esthétiques ne sont pas négligeables. Les films considérés comprennent en effet d'une part des coproductions au sens strict, et d'autre part des films désignés comme des « **films mexicains cubanophiles** », c'est-à-dire ceux produits exclusivement par des Mexicains au Mexique, mais où Cuba est bien présente, notamment grâce aux *rumberas*. Deux séries de différences se sont fait jour : d'une part, la première catégorie est majoritaire dans les films mettant en scène d'autres références à Cuba, à travers les rites afro-cubains et la mise en scène de conflits entre Noirs et Blancs. Cela tend à montrer que les Mexicains privilégient les danseuses de rumba du fait de leurs potentialités commerciales, au détriment de conflits plus autochtones.

Cette divergence en termes de contenu entre les coproductions et les films mexicains cubanophiles se traduit également dans la qualité moyenne des films. Cet élément a été pris en considération parce qu'il est fondamental dans la critique mélodramatique en général, mais aussi parce que dans le contexte cinématographique, la question de la qualité peut être un élément de qualification générique, comme l'a souligné Charles Tesson. Il apparaît que les films mexicains cubanophiles sont d'une qualité moyenne supérieure à celle des coproductions, pour diverses raisons exposées. Cette observation est intéressante en matière de définition générique : le pays possédant la plus importante structure industrielle en matière de cinéma est également celui qui produit les meilleurs films en termes esthétiques. Cela n'exclut pas une part de créativité chez certains metteurs en scène travaillant dans le cadre des coproductions, mais celle-ci est le plus souvent maladroite, voire involontaire comme le montre l'exemple de Juan Orol.

Finalement, ces analyses ont permis de mieux comprendre la réception dont les films ont été l'objet. Le mélodrame agit comme un « **révéléteur historiographique** », c'est-à-dire que la façon dont il est perçu nous en apprend davantage sur ceux qui le perçoivent que sur le genre lui-même. Dans ce contexte, la part d'idéologie à l'œuvre

dans la critique joue un grand rôle, en particulier à Cuba où l'avènement de la révolution et la mise en place de ses nouvelles exigences, tant esthétiques qu'éthiques, explique que le mélodrame ait été voué aux gémonies jusqu'à une période récente.

En ce sens, l'analyse générique proposée a un intérêt historique indéniable, car elle a permis de mettre en évidence les présupposés critiques dominants dans chacun des deux pays. Elle a surtout souligné les grandes différences existant entre eux, qui tendent actuellement à se résorber : le genre n'est plus considéré d'un point de vue critique mais dans une perspective historique et analytique laissant moins de place aux jugements de valeur. Le travail proposé constitue une forme de synthèse des évolutions historiographiques à Cuba et au Mexique.

## **II. Mise en perspective : plan méthodologique**

Le mode d'appréhension du phénomène générique proposé au cours de ce travail peut s'appliquer à l'étude d'autres genres. L'association d'une démarche théorique et de la prise en compte de ses applications contextuelles permet en effet d'envisager l'élaboration et la transformation d'autres modèles génériques, en évitant les deux écueils les plus souvent rencontrés dans le champ des études de genre : la formalisation théorique très générale, ne trouvant que de faibles investissements dans des œuvres concrètes, ou au contraire des études extrêmement ponctuelles ne rendant compte que de façon partielle des réalités génériques à l'œuvre. Le domaine de la recherche sur ce terrain reste largement ouvert, comme celui, plus général, de l'étude du cinéma latino-américain, comme le rappelle, non sans humour, Paranaguá :

***[...] il reste beaucoup de zones d'ombre pour parfaire notre connaissance et accroître notre plaisir autour du cinéma mexicain. La bibliographie est sans doute déjà une des plus vastes d'Amérique latine (même en excluant celle sur Buñuel), mais le sujet est loin d'être épuisé : étudiants en manque de thèses, chercheurs et simples cinéphiles ont encore de beaux jours devant eux. À condition bien sûr que l'accès aux films ne soit pas remis en cause***<sup>674</sup>.

« *Parfaire notre connaissance* » et « *accroître notre plaisir* », tels sont les deux pôles complémentaires présidant à cette étude, comme nous le précisons en introduction. Ainsi, la boucle est en quelque sorte bouclée par les termes employés par Paranaguá...

La fin de l'extrait cité pointe toutefois une des limitations les plus importantes à la recherche dans le domaine cinématographique en Amérique latine, où nombre de copies de films sont introuvables, et où la conservation des archives laisse le plus souvent à désirer<sup>675</sup>. Nous avons d'ailleurs évoqué le fait que cette situation est éminemment redevable dans chaque pays des grandes orientations prises par les politiques de

---

<sup>674</sup> Paulo Antonio Paranaguá, *Le Cinéma mexicain*, p. 22.

<sup>675</sup> Cette situation ne vaut sans doute pas pour cette seule région du globe, mais elle y constitue un frein indéniable à toute entreprise analytique d'envergure.

conservation des différentes institutions liées au cinéma. Une politique de conservation est avant tout une politique, et l'on comprend dès lors que des choix aient été opérés. Mais au-delà de ces problèmes, la question des moyens alloués à la recherche et à la conservation du patrimoine cinématographique se pose également bien souvent, surtout dans des pays considérés comme « **émergents** » sur le plan économique. Le directeur de la Filmoteca de Mexico soulignait récemment ces difficultés :

***Hoy, cuando las prioridades del mercado global y las políticas financieras reducen peligrosamente los flujos de apoyo en nuestros países, la producción cultural y las posibilidades de su conservación confrontan el riesgo de debilitarse gravemente***<sup>676</sup> .

Le travail présenté se propose donc également de contribuer à sauvegarder un patrimoine cinématographique, en soulignant son intérêt sur le plan scientifique et culturel au sens large.

L'application d'une démarche scientifique à un objet paralittéraire – et le mélodrame en est bien un dans le champ de la littérature – ou même « **paraculturel** », pour reprendre cette même désignation mais dans un cadre plus vaste, permet surtout d'éviter la tendance à l'évaluation axiologique qui prévaut souvent dans les études génériques. Le propos n'est pas de réhabiliter à tout crin des productions dont on peut véritablement considérer qu'elles laissent à désirer d'un point de vue qualitatif, comme nous avons eu l'occasion de le montrer. Toutefois, l'approche analytique de ce type de corpus évite de considérer comme quantité négligeable sur le plan de la recherche toutes les productions culturelles de masse, dont la relation avec un public nombreux reste malgré tout un mystère que bien des commentateurs se gardent d'explorer. Comme le rappelait Christian Metz :

***Il ne sert à rien de répéter sans cesse que le 'seul cinéma intéressant', le seul que l'on aime, est précisément celui qui ne raconte pas d'histoire : attitude commune dans certains groupes et qui ne va pas sans esthétisme idéaliste, révolutionnarisme précipité ou désir d'originalité à tout prix. Imagine-t-on un historien dont les sympathies iraient à la république et qui pour cette raison jugerait inutile l'étude de la monarchie absolue***<sup>677</sup> ?

Ce point de vue exprimé par le sémiologue, par la comparaison posée avec le travail de l'historien, suggère qu'il ne faut pas confondre la sphère des jugements personnels et celle de l'évaluation théorique. Metz relie d'ailleurs l'attitude de ceux qui refusent de prendre en compte certains phénomènes culturels à leur « **élitisme** », ou à leur « **révolutionnarisme** », ce qui est conforme aux analyses menées dans la troisième partie de notre travail.

Les aléas de la critique et de la recherche sur ce plan permettent ainsi de valoriser la démarche consistant à allier la perspective théorique et la perspective historique. L'affirmation d'une méthode claire pour traiter un sujet douteux – ou « **futile** », pour employer un terme d'Antoine Prost – donne à l'analyse de phénomènes considérés

<sup>676</sup> Iván Trujillo Bolio, « *La memoria compartida: cooperación para la preservación filmica en Iberoamérica* », *Cuadernos de la Filmoteca*, Madrid, Filmoteca española, 1999, p. 10.

<sup>677</sup> Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, Paris, Editions Christian Bourgois, 1984 (1977), p. 172.

comme peu sérieux une assise scientifique dont ils semblent parfois avoir davantage besoin que des sujets plus académiques. La comparaison de Metz avec les choix et méthodes des historiens semble ici d'autant plus pertinente que ces questions ont été soulevées dans le champ historique, où les distinctions entre sujets d'étude acceptables ou non dépend en réalité du regard posé par l'historien sur eux et non des sujets eux-mêmes<sup>678</sup>.

L'évaluation des critères de pertinence d'une désignation générique se fait nécessairement en fonction de leur investissement dans des œuvres concrètes. Sur ce plan, notre travail mériterait de se voir prolongé par la prise en compte du phénomène des remakes, qui fait déjà l'objet d'un certain nombre d'articles. L'un d'entre eux, comparant *Salón México* (et les films de cabaret de l'« **âge d'or** » en général) et *Danzón* (María Novarro, 1991) met en évidence la permanence de l'élément musical et de sa fonction particulière dans le mélodrame mexicain au fil du temps. Dolores M. Tierney souligne que *Danzón* est un prolongement des films des années 1940 assignant à la femme un nouveau rôle dans la société, et les films mentionnés montrent que l'esthétique définie au cours de notre travail trouve une prolongation dans le cinéma mexicain le plus récent<sup>679</sup>.

L'argument avancé par Tierney est que *Danzón* semble fonctionner par rapport au mélodrame mexicain classique de la même façon que le mélodrame lui-même par rapport à d'autres genres : il actualise et radicalise des éléments mis en place par d'autres formes, comme nous l'avons montré dans le rapport entretenu avec la tragédie dans le champ littéraire :

***El uso de boleros y canciones populares no es sólo fruto de la nostalgia de una época en la que estaba en boga el sentimentalismo sino que supone la feminización de temas románticos 'patriarcales'. Se actualizan, así, los códigos del cine mexicano clásico en el que, por lo general, no tenían mucha cabida ni el deseo de la mujer ni el punto de vista femenino***<sup>680</sup>.

Le surgissement du mélodrame mexicain de cabaret, où les apports cubains sont essentiels, marque un infléchissement dans la représentation des personnages de prostituées dans le cinéma classique. Ses répercussions sont durables, et permettent à leur tour des réinvestissements esthétiques bien des années plus tard, dans des films où cet héritage est clairement assumé comme point de référence, comme l'atteste dans ce cas le recours à des formes musicales particulières.

<sup>678</sup> Antoine Prost se demande à juste titre : « De quel droit affirmer que les amours de Mme de Pompadour ou l'assassinat de Darlan sont des questions futiles, alors que l'histoire des mineurs de Carmaux (R. Trempé), celle de la représentation du rivage (A. Corbin) ou celle du livre au XVIII<sup>e</sup> siècle méritent d'être traitées ? C'est la profession historienne qui décide de la recevabilité de telle ou telle histoire et détermine ses critères d'appréciation », *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Seuil, 1996, p. 88.

<sup>679</sup> « *Danzón* rinde homenaje no sólo a *Salón México* sino también a otros melodramas mexicanos sobre mujeres perdidas como *Aventurera*, *Santa* o *La Mujer del puerto*. Las películas de cabareteras, el típico cine de baile de los cuarenta, proponen – sin tapujos – historias simbólicas sobre el nuevo papel de la mujer en la esfera pública. », Dolores M. Tierney, « Tacones plateados y melodrama mexicano: *Salón México* y *Danzón* », *Archivos de la Filmoteca*, février 1999, n°31, p. 216.

<sup>680</sup> *Ibid.*, p. 220.

### III. Mise en perspective : révision culturelle

La revalorisation de la recherche mélodramatique, non pas en termes d'appréciation esthétique<sup>681</sup> mais en termes scientifiques permet de poser la question d'une authentique *relation* entre de telles productions et leur public. Une analyse du mélodrame dans ses structures profondes, et dans leurs actualisations dans un groupe d'œuvres dans un cadre spatio-temporel donné, permet de soulever de tels problèmes. La confrontation de la dimension théorique des études mélodramatiques avec un corpus de films précis permet de voir confirmées ou infirmées les idées dominant la réflexion sur le genre.

À la lumière de certaines avancées dans le domaine de la critique et de l'analyse mélodramatiques, Gastón Lillo indique que la façon de considérer le mélodrame est actuellement redevable d'une modification des cloisonnements entre culture d'élite et culture de masse, caractéristique selon lui de la perspective post-moderne<sup>682</sup>. Cette nouvelle sensibilité à l'égard des productions culturelles de masse permet de les reconsidérer : elles ne sont plus conçues comme aliénantes mais au contraire comme potentiellement subversives. Cette perspective semble d'autant plus légitime que les films étudiés sont minés de l'intérieur par divers éléments qui contredisent le discours moralisateur affiché par le genre. Il est d'ailleurs significatif de constater que Lillo illustre ces réflexions par le cas des mélodrames liés à la prostitution et au milieu du cabaret : cela montre que l'objet de notre étude se trouve au cœur de ce renouveau des problématiques mélodramatiques<sup>683</sup>.

Ainsi, la lecture actuelle du mélodrame est moins monolithique que par le passé, et prend en compte les différents niveaux d'interprétation que peut offrir le genre. Cela permet de remettre en question l'univocité moralisatrice qui lui a longtemps été prêtée. Malgré tout, Lillo prend le soin de souligner que ces « **recyclages** » vont dans un seul sens : celui de l'intégration par les sphères les plus prestigieuses de la culture des

<sup>681</sup> Celles-ci ne peuvent pourtant pas être totalement exclues de la réflexion, comme le soulignait à juste titre Paranaguá. Toutefois, la nécessité s'impose de dissocier les deux modes d'appréciation : ce n'est pas parce qu'une production culturelle donnée est considérée comme esthétiquement discutable qu'elle doit être rejetée hors du champ de la recherche intellectuelle. Les deux ne sont pas exclusifs mais plutôt complémentaires.

<sup>682</sup> « Esta nueva percepción es producto de una serie de fenómenos: el declive del imperativo de la impresión de realidad como rector de producción de sentido, la entrada en crisis de los metarrelatos que explicaban el mundo y, de manera general, el cuestionamiento de las categorías básicas del texto narrativo-representativo-clásico », « El reciclaje del melodrama y sus repercusiones en la estratificación de la cultura », *Archivos de la Filmoteca*, 1994, n°16, p. 66.

<sup>683</sup> « Apuntando en esta dirección Peter Brook observa por ejemplo que en el melodrama clásico teatral francés, 'el espectador reconocía implícitamente que independientemente del triunfo ulterior de la virtud, el instante que más lo fascinaba era el del reinado del Mal'. En el caso de México de los años 40 y 50 se pueden suponer lecturas en este mismo sentido de ciertos melodramas de prostitutas y cabareteras, que aunque acababan por lo general siempre mal, representaban un atentado a la moral católica con la que se identificaba al melodrama », *Ibid.*

productions dites de masse, la trajectoire inverse restant soumise à caution :

***En la posmodernidad son principalmente las obras del gusto hegemónico las que recuperan o reciclan a los productos de la llamada baja cultura. Es más, toda tentativa de la baja cultura por reciclar arte culto sigue siendo considerada como una degradación, como una pérdida de lo que Bourdieu llama 'la distinción'. Es el caso por ejemplo del kitsch***<sup>684</sup>.

Le point de vue est illustré par le cas de *Como agua para chocolate*, roman de Laura Esquivel (1989) adapté au cinéma en 1992. Le roman et le film sont fondés sur ce que Lillo appelle l'« **adhésion empathique du pastiche** », constituant en fait un « **hommage** » au genre mélodramatique retravaillé. Or, cette tendance dépasse de loin le cadre particulier de ces deux œuvres, et un prolongement possible de nos réflexions sur le genre peut être recherché dans le domaine littéraire<sup>685</sup> : une passerelle peut être établie entre ces deux domaines souvent renvoyés dos à dos de façon catégorique, permettant de réhabiliter les films étudiés sans toutefois tomber dans l'écueil du *camp* ou de la distance ironique. Si le mélodrame étudié tire son origine du champ littéraire, il apparaît que la littérature s'est à son tour alimentée de ces productions pour créer un univers fictionnel particulier. Ce phénomène mériterait d'être étudié de manière systématique, mais il est déjà possible, en s'appuyant sur les œuvres existant et les commentaires – nombreux dans certains cas – de leurs exégètes, de formuler quelques pistes pour mener à bien une réflexion en ce sens.

Tout d'abord, il convient de signaler qu'un certain nombre d'auteurs latino-américains<sup>686</sup> revendiquent l'influence cinématographique au sens large sur leur propre écriture, en particulier l'Argentin Manuel Puig, pour qui cette référence fut un principe d'écriture. Nous pouvons également mentionner des auteurs comme Mario Vargas Llosa et son roman *La Tía Julia y el escribidor* (Pérou, 1977), Zoé Valdés (Cuba) avec *Te di la vida entera* (1996), Guillermo Cabrera Infante (Cuba) avec *La Habana para un infante difunto* (1979), ou encore *Como agua para chocolate*. Chacun de ces écrivains met en pratique les relations entre film et roman de façon différente, mais ils possèdent en commun certains traits permettant de les rapprocher.

Il existe chez certains une correspondance entre la structure et le contenu narratif des romans et les critères retenus pour définir le mélodrame au cours de notre travail. Cela peut être mesuré à travers la prise en compte du cadre spatio-temporel des œuvres, mais aussi du système des personnages : ce qui était valable dans les films l'est visiblement aussi dans la littérature telle qu'ils la pratiquent. D'ailleurs, cette référence est

<sup>684</sup> *Ibid.*, p. 66-67.

<sup>685</sup> Une histoire des relations entre culture littéraire et culture populaire, et l'intégration progressive de la seconde par la première, est esquissée dans l'article de Carlos Monsiváis, « Ídolos populares y literatura en América latina », *Boletín cultural y bibliográfico*, Bogotá, 1984, vol. XXI, n°1, p. 47-57. Il souligne notamment le rôle essentiel joué par Manuel Puig et Guillermo Cabrera Infante dans ce brouillage des frontières culturelles.

<sup>686</sup> Nous nous limiterons à cette aire géographique et culturelle, qui comprend celle de notre étude. Cela ne signifie pas que d'autres pays, en particulier l'Espagne, pour rester dans le domaine hispanique, ne connaissent pas le même phénomène, parmi leurs écrivains récents.



assumée car ces romans évoquent directement le mélodrame cinématographique classique, ou certains éléments qui lui sont particulièrement proches, comme la chanson ou le roman feuilleton.

Cela atteste une volonté de réhabiliter sur le plan culturel des phénomènes liés à la culture populaire, revendiqués dans le champ littéraire, comme l'affirme Puig : « **Como la palabra 'folletín' está tan desprestigiada, se me ocurrió que poniéndola debajo del título ya obligaba al lector a una lectura crítica especial a no esperar 'literatura' con mayúscula; advertirle que venía una cosa distinta** <sup>687</sup> . » Cet extrait pose le roman dans le contexte d'un débat entre culture prestigieuse et culture populaire, qui semble trouver une forme de synthèse précisément parce que les formes de culture de masse se trouvent intégrées dans le champ de la littérature, malgré la dénégation employée par Puig.

Mais l'intérêt de ces romans ne repose pas seulement sur la mise en écriture de phénomènes traditionnellement associés à la culture populaire. En effet, cette référence est à la fois revendiquée et mise à distance, parce qu'elle est exhibée dans ses mécanismes et son fonctionnement. Ainsi, le narrateur se prend souvent à souligner les excès mélodramatiques dans lesquels se débattent les personnages, montrant qu'ils se considèrent comme des personnages de mélodrames, ce qui en désamorce du même coup les effets, car le mélodrame est peu enclin à jouer du second degré. Le rapport instauré entre le texte littéraire et son lecteur exige de la part de celui-ci une reconnaissance des codes culturels investis par l'écriture <sup>688</sup> . Il s'agit donc d'un authentique « **travail** » demandé au lecteur à partir de ses propres références culturelles : la récupération par la littérature du mélodrame et de son univers implique un effort de reconstruction, ce qui signifie que l'on s'éloigne sensiblement des modèles génériques eux-mêmes fondant leurs procédés sur une identification de l'instance spectatorielle aux œuvres. Le travail littéraire consiste à envisager le mélodrame sous forme de citation, en s'appuyant sur un modèle générique systématiquement mis à distance : les mécanismes génériques fonctionnent alors comme des clichés à l'échelle du genre, selon le procédé analysé par Michael Riffaterre <sup>689</sup> .

Chez Vargas Llosa, la recreation dans le roman des milieux du feuilleton radiophonique fonctionne sur le mode parodique, les épisodes créés par Camacho devenant de plus en plus délirants. Mario de son côté souhaite devenir écrivain – et non pas « **escribidor** » –, ce qui pose une claire dichotomie entre les activités des deux

<sup>687</sup> Saúl Sonowski, « Manuel Puig. Entrevista », *Hispanamérica*, Buenos Aires, 1973, année 1, n°3, p. 73.

<sup>688</sup> « L'identité structurelle même du texte (comme parodie) dépend alors de la coïncidence, au niveau stratégique, de l'interprétation du lecteur et de l'intention de l'auteur. » Linda Hutcheon, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique*, Paris, Seuil, novembre 1978, n°36, p. 469.

<sup>689</sup> « [...] l'emploi des signaux tend à outrepasser ses buts, car en imposant le cliché à la conscience du lecteur, il le met du même coup en relief, il l'exagère : on passe alors du portrait à la charge, de l'imitation à la parodie. L'utilisation de moyens objectifs pour citer le cliché, pour le photographier, aboutit paradoxalement à un procédé très subjectif de caricature. », *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, p. 178.

personnages. Chez Zoé Valdés et Cabrera Infante, les romans proposent au lecteur de se (re)plonger dans l'univers culturel particulier de La Havane des années 1950, celle qui justement est mise en scène dans les films : Cabrera insiste sur la découverte du cinéma, clairement liée à celle de l'érotisme ; Valdés entraîne ses personnages dans les cabarets les plus prestigieux de l'époque.

Dans tous les cas, l'œuvre romanesque propose une mise en scène parodique des éléments présents dans les films : ceux-ci se trouvent réinvestis dans les romans avec une certaine distance teintée d'humour, qui ne vise pas à ridiculiser les phénomènes convoqués, mais au contraire à les intégrer à un plan différent, celui de la littérature : « **La parodie est, structurellement, un acte d'incorporation. En tant que telle, elle ne cherche pas à avilir ou à tourner en ridicule le matériau d'arrière-plan, mais plutôt à tomber d'accord avec lui via l'ironie**<sup>690</sup>. » Tout cela fait apparaître une dimension absente des films, mais omniprésente dans les romans : une perspective nostalgique de la part d'écrivains qui tentent de faire revivre une réalité sociale et culturelle disparue. Dans l'échantillon considéré, le roman le plus ancien date de 1969, c'est-à-dire un moment où les codes cinématographiques se sont profondément transformés. En ce sens, le travail proposé par les écrivains permet de réconcilier la vision *camp* et l'hommage à des formes culturelles revalorisées du fait de leur intégration dans le champ littéraire. Puig synthétise parfaitement cette perspective :

***A mí me interesa sobremanera el territorio del mal gusto, porque creo que el temor a caer en un soi disant mal gusto nos impide el recorrido de zonas especiales que pueden estar más allá del mal gusto [...]. Me interesa también el sobresentimentalismo de cierto cine: a ver qué hay más allá de eso, a qué responde esa necesidad, qué satisface eso en el público [...]. Los boleros... Por ejemplo, hay boleros kitsch de Agustín Lara que, no sé, a mí me tocan cierta fibra que... ¿qué pasa? Simplemente con reírse y tomarlo en broma no creo que esté la operación completa, ¿verdad***<sup>691</sup> ?

La réhabilitation esthétique prônée trouve un écho dans la considération scientifique dont de telles manifestations de la culture populaire peuvent faire l'objet. En ce sens, le terrain de l'investigation est encore largement inexploré.

---

<sup>690</sup> Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 476-477.

<sup>691</sup> « Encuentros con Manuel Puig », de Jorgelina Corbatta, *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, avril-septembre 1983, n°123-124, p. 597-602.

# Bibliographie

## Section 1. Généralités

### I . Dictionnaires et encyclopédies

---

Trésor de la langue française du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, t. 11, Paris, Gallimard, 1985, 1339 p.

*Le Grand Robert de la langue française*, t. IV, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1989, 1046 p.

Nouveau petit Le Robert, dictionnaire de la langue française, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1994, 2467 p.

*Diccionario de la lengua española*, Madrid, Real Academia, 1992, 1513 p.

*Enciclopedia italiana*, t. XXII, Rome, Enciclopedia italiana, 1949, 1008 p.

*Enciclopedia universal ilustrada* [1917], t. 34, Madrid, Espasa Calpe, 1993, 1512 p.

*The New Encyclopædia Britannica*, vol. 7, Chicago, Encyclopædia Britannica, 1995, 1044 p.

COROMINAS, J., *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, t. 3, Berne, Editions Francke, 1954, 1117 p.

LITTRÉ, Paul Émile, *Dictionnaire de la langue française [1863-1872]*, t. 3, Chicago, Encyclopædia Britannica, 1978, 5109 p.

REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, t. 2, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, 2909 p.

## **II. Ouvrages de référence linguistiques, sociologiques, historiques**

---

ALEGRÍA, Juana Armanda, *Sociología de las mexicanas*, Mexico, Diana, 1983, 187 p.

ANDERSON, Benedict, *L'Imaginaire national*, Paris, Éditions La Découverte, 1996, 212 p.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, t. II, Paris, Gallimard, 1974, 286 p.

BOURDIEU, Pierre, « Effets de lieux », *La Misère du monde*, Paris, Seuil, 1993, p. 159-167.

BOURDIEU, Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, 142 p.

DUBY, Georges, et THÉBAUD, Françoise (dir.), *Histoire des femmes en Occident. Le XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Plon, 1992, 674 p.

GENETTE, Gérard, *Mimologiques*, Paris, Seuil, 1976, 496 p.

GREVISSE, Maurice, *Le Bon usage*, Paris, Duculot, 1988, 1768 p.

LECA, Jean, « De quoi parle-t-on ? », *Nations et nationalismes*, Paris, Éditions La Découverte, 1995, p. 19.

MONSIVÁIS, Carlos, *Dias de guardar*, Mexico, Era, 1998 (1970), 380 p.

MONSIVÁIS, Carlos, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América latina*, Barcelone, Anagrama, 2000, 254 p.

PASSERINI, Luisa, « Société de consommation et culture de masse », *Histoire des femmes en Occident. Le XX<sup>e</sup> siècle*, Georges DUBY et Françoise THÉBAUD (dir.), Paris, Plon, 1992, p. 297-313.

PROST, Antoine, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Seuil, 1996, 330 p.

SECA, Jean-Marie, *Les Représentations sociales*, Paris, Armand Colin, 2001, 192 p.

## **III. Musiques et danses d'Amérique latine**

---

### **III A. Généralités**

BERNAND, Carmen, « Danses populaires, danses latines : une esquisse historique », *Danses latines, le désir des continents*, Paris, Autrement, septembre 2001, n°207, p. 16-31.

- 
- FERRER, Horacio, *L'âge d'or du tango*, Buenos Aires, Manrique Zago ediciones, 1998, 215 p.
- LEYMARIE, Isabelle, *Du tango au reggae, musiques noires d'Amérique latine et des Caraïbes*, Paris, Flammarion, 1996, 330 p.
- MAGGIONI, Alessandro, REGAZZONI, Guido et ROSSI, Massimo Angelo, *Guide des danses latino-américaines*, Paris, Solar, 2000, 190 p.
- SCHWARZBÖCK, Silvia, « Objetos perdidos », *Cinémas d'Amérique latine*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2000, n°8, p. 87-93.

### III B. Cuba

- CASAMAYOR, Odette, « Les genres de la rumba », *Danses 'latines' et identité, d'une rive à l'autre...*, Elisabeth DORIER-APRIL (dir.), Paris, L'Harmattan, 2000, p. 181-189.
- CHANG MELIS, Leiling, *Métissages et résonances, essai sur la musique et la littérature cubaines*, Paris, L'Harmattan, 2002, 202 p.
- GOMEZ, François-Xavier, *Les Musiques cubaines*, Paris, Libro musique, 1999, 91 p.
- ROY, Maya, *Musiques cubaines*, Paris, Cité de la musique/Actes sud, 1998, 189 p.
- URFÉ, Odilio, « La musique et la danse à Cuba », *L'Afrique en Amérique latine*, Manuel MORENO FRAGINALS (dir.), Paris, UNESCO, 1984, p. 161-179.

### III C. Mexique

- DUEÑAS, H., Pablo, *Historia documental del bolero mexicano*, Mexico, Asociación mexicana de estudios fonográficos, 1990, 293 p.
- MORENO RIVAS, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, Mexico, Alianza editorial, 1979, 280 p.
- ZAVALA, Iris M., *El Bolero, historia de un amor*, Madrid, Alianza editorial, 1991, 162 p.

## IV. Radio

---

- « Cancioncita que brotó como beso de mujer », texte non signé, *Somos uno*, Mexico, Televisa, 1<sup>er</sup> septembre 2001, année 11, n°199, consacré à « XEW, la catedral de la radio, 70 aniversario », p. 22-31.
- GONZÁLEZ, Reynaldo, *Llorar es un placer*, La Havane, Letras cubanas, 1988, 355 p.
- GRANADOS, Pavel, *XEW, 70 años en el aire*, Mexico, Clío, 2000, 327 p.
- LÓPEZ, Oscar Luis, *La Radio en Cuba*, La Havane, Letras cubanas, 1998 (1981), 550 p.

## V. Sur Cuba

---

- CIRULES, Enrique, *El Imperio de La Habana*, La Havane, Letras cubanas, 1999, 338 p.
- LAMORE, Jean, « *Criollismo blanco* et conscience nationale à Cuba (1820-1868) », *Esprit créole et conscience nationale* (Coll.), Paris, CNRS, 1980, p. 101-116.
- ROUX, Maryse, *Cuba*, Paris, Karthala, 1997, 195 p.
- SEGUÍ, Gilberto « Les odeurs de la rue », *La Havane, 1952-1961*, Paris, Autrement, 1994, Série Mémoires, n°31, p. 27-38.

## Section 2. Cinéma, études théoriques

### I. Généralités

---

- DE MOURGUES, Nicole, *Le Générique de film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1994, 292 p.
- FERRO, Marc, *Analyse de film, analyse de société*, Paris, Hachette, 133 p.
- GARDIES, André, *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993, 222 p.
- GARDIES, André, « Le paysage comme moment narratif », Jean MOTTET (dir.), *Les Paysages du cinéma*, Seyssel, Editions Champ Vallon, 1999, p. 141-153.
- METZ, Christian, *Le Signifiant imaginaire*, Paris, Éditions Christian Bourgois, 1984 (1977), 370 p.
- MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions universitaires, 1965, 526 p.
- SEGUIN, Jean-Claude, « Le sens du déplacement dans *Mujeres al borde de un ataque de nervios* », *Poétique du déplacement*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 1996, p. 219-241.
- SEGUIN, Jean-Claude, « Les DVD de *Tout sur ma mère* », *Discours audiovisuels et mutations culturelles*, Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT, Martine JOLY, François JOST et Raphaëlle MOINE (dir.), Paris, L'Harmattan, 2002, p. 51-78.
- VERNET, Marc, *Figures de l'absence*, Paris, Editions de l'Etoile, 1988, 125 p.

### II. Genres

---

#### II A. Théorie des genres

- 
- ALTMAN, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Barcelone, Paidós comunicación, 2000, 332 p.
- ALTMAN, Rick, « Where do genres come from ? », *The birth of film genre*, Udine, université d'Udine, 1999, p. 37-53.
- AMENGUAL, Barthélémy, « Bon chic, bon genre ? », *CinémAction : panorama des genres au cinéma*, Paris, Corlet/Télérama, 3<sup>e</sup> trimestre 1993, n°68, p. 98-203.
- BENET, Vicente José, « Hollywood film genres and the advent of sound film », *La nascita dei generi cinematografici*, Udine, université d'Udine, 1999, p. 317-329.
- CASSETTI, Francesco, Texte sans titre, *Ça cinéma*, Paris, Albatros, 1979, n°18, p. 37-43.
- MOINE, Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Paris, Nathan, 2002, 192 p.
- MULVEY, Laura, « Visual pleasure and narrative cinema », *Women and the cinema, a critical anthology*, Karin KAY et Gerald PEARY (ed.), New York, E. P. Dutton, 1977, p. 412-428.
- SEGUIN, Jean-Claude, « Quelques propositions pour l'étude du détail au cinéma », *Le Détail et le tout*, Lyon, GRIMH/GRIMIA, 2000, p. 29-53.
- SERCEAU, Michel, « Vie, mort et retour des genres », *CinémAction : panorama des genres au cinéma*, Paris, Corlet/Télérama, 3<sup>e</sup> trimestre 1993, n°68, p. 210-213.
- VERNET, Marc, « Genre », *Lectures du film*, Paris, Albatros, 1980, p. 108-114.

## II B. Analyses de genres

- DÍAZ LÓPEZ, Marina, *La Comedia ranchera como género nacional del cine mexicano, 1936-1952*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Thèse de doctorat, 2002, 852 p.
- GUÉRIF, François, *Le Film noir*, Paris, Henri Veyrier, 1979, 286 p.
- TESSON, Charles, *Photogénie de la série B*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997, 191 p.

## III. Mélodrame

---

### III A. Théorie du mélodrame cinématographique

- « Qu'est-ce que le mélo ? », table ronde du XI<sup>e</sup> CICI dirigée par Marcel Oms, *Les Cahiers de la cinémathèque*, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse, 1971, n°4, pages non numérotées.
- AMENGUAL, Barthélémy, « Propos pédants sur le mélodrame d'hier et le faux mélo d'aujourd'hui », *Les Cahiers de la cinémathèque*, Toulouse, cinémathèque de Toulouse, juillet 1979, n°28, p. 12-15.
- LEBRUN, Michel, « Les 'figures imposées' du mélo », *Les Cahiers de la cinémathèque*, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse, juillet 1979, n°28, p. 90-93.

LILLO, Gastón, « El reciclaje del melodrama y sus repercusiones en la estratificación de la cultura », *Archivos de la Filmoteca*, Valence, Ediciones de la Filmoteca, 1994, n°16, p. 65-73.

### III B. Analyses contextuelles

« Portraits de Mexico : des films, des rendez-vous, des débats », *Portraits de Mexico, programme du 1<sup>er</sup> septembre au 24 octobre 1999 du Forum des images*, Paris, Forum des images/Mairie de Paris, 1999, p. 10-11.

AMIOT, Julie, *Pratique et critique du mélodrame, quatre films cubains des années 1950*, Lyon, université Lumière-Lyon II, juillet 1999, Mémoire de DEA dirigé par Jean-Claude Seguin, 167 p.

AMIOT, Julie, « Citation et détournement du mélodrame mexicain classique : une trajectoire cinématographique entre *Madre Querida* (Juan Orol, 1935) et *Los Olvidados* (Luis Buñuel, 1950) », *Citation et détournement* (Coll.), Lyon, GRIMH/GRIMIA, 2002, p. 187-198.

BOURGET, Jean-Loup, *Le Mélodrame hollywoodien*, Paris, Stock, 1985, 317 p.

BURTON-CARVAJAL, Julianne, « La ley del más padre: melodrama paternal, melodrama patriarcal y la especificidad del ejemplo mexicano », *Archivos de la filmoteca*, Valence, Sección de documentación y publicaciones Filmoteca de la Generalitat valenciana, 1994, n°16, p. 51-63.

BURTON-CARVAJAL, Julianne, « Mexican melodramas of patriarchy: specificity of a transcultural form », *Framing latin american cinema, contemporary critical perspectives*, Minneapolis, université du Minnesota, 1997, p. 186-234.

GARCÍA, Gustavo, « Le mélodrame : la mécanique de la passion », *Le Cinéma mexicain*, Paulo Antonio PARANAGUÁ (dir.), Paris, Centre Georges Pompidou, 1992, p. 177-185.

GONZÁLEZ, Reynaldo, « Larmes sur pellicule », *Cinémas d'Amérique latine*, Toulouse, ARCALT, mars 1993, n°1, p. 21-23.

LÓPEZ, Ana M., « Celluloid tears: melodrama in the 'old' mexican cinema », *Iris*, Paris, été 1991, n°13, p. 29-51.

MONSIVÁIS, Carlos, « Mythologies », *Le Cinéma mexicain*, Paulo Antonio PARANAGUÁ (dir.), Paris, Centre Georges Pompidou, 1992, p. 143-153.

MONSIVÁIS, Carlos, « Se sufre, pero se aprende. (El melodrama y las reglas de la falta de límites) », *Archivos de la filmoteca*, Valence, Sección de documentación y publicaciones Filmoteca de la Generalitat valenciana, 1994, n°16, p. 7-19.

MONSIVÁIS, Carlos, « Vino todo el público y no cupo en la pantalla », *A través del espejo, el cine mexicano y su público*, Mexico, El Milagro/Imcine, 1994, p. 49-97.

OROZ, Silvia, *Melodrama, el cine de lágrimas en América latina*, Mexico, UNAM, 1995, 186 p.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio, « Au-delà du kitsch », *Cinémas d'Amérique latine*, Toulouse, ARCALT, mars 1993, n°1, p. 11-13.



- 
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio, « L'Image proliférante de Mexico », *Portraits de Mexico, programme du 1<sup>er</sup> septembre au 24 octobre 1999 du Forum des images*, Paris, Forum des images/Mairie de Paris, 1999, p. 4-5.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio, présentation d'un cycle « Mélos latinos », *Cinémathèque française, musée du cinéma, programme de novembre-décembre 2000*, Paris, Cinémathèque française, p. 46.
- SELLERA, Nery, *El Melodrama y lo melodramático en el cine latinoamericano*, inédit, 52 p.
- TIERNEY, Dolores M., « Tacones plateados y melodrama mexicano: *Salón México y Danzón* », *Archivos de la Filmoteca*, Valence, Sección de Documentación y Publicaciones Filmoteca de la Generalitat Valenciana, février 1999, n°31, p. 212-227.
- VIDRIO, Marta, *El Goce de las lágrimas, el melodrama en el cine mexicano de los años treinta*, Guadalajara (Mex.), université de Guadalajara, 2001, 72 p.

## IV. Musique

---

- BURT, George, *The Art of film music*, Boston, Northeastern University Press, 1994, 266 p.
- CHION, Michel, *La Musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, 475 p.
- JULIEN, Jean-Rémy, « Défense et illustration des fonctions de la musique de film », *Vibrations. Musiques, médias, société*, Toulouse, Privat, janvier 1987, n°4, p. 28-41.
- KAHN ATKINS, Irene, *Source music in motion pictures*, East Brunswick, Associated University Press, 1983, 190 p.
- KALINAK, Kathryn, *Settling the score. Music and the classical Hollywood film*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1992, 248 p.
- LACOMBE, Alain, *Hollywood Rhapsody, l'âge d'or de la musique de film à Hollywood*, Paris, Jobert/Transatlantiques, 1983, 292 p.
- LACOMBE, Alain, et Claude Rocle, *La Musique du film*, Paris, Van de Velde, 1979, 516 p.
- LEUTRAT, Jean-Louis, « Musiques de westerns à l'époque du muet », *Vibrations. Musiques, médias, société*, Toulouse, Privat, janvier 1987, n°4, p. 65-78.
- LITWIN, Mario, *Le Film et sa musique*, Paris, Romillat, 1992, 191 p.

## Section 3. Cinéma, études thématiques

### I. Féminin/masculin

---

HIGONNET, Anne, « Femmes, images représentations », *Histoire des femmes en occident. Le XX<sup>e</sup> siècle*, Georges DUBY et Françoise THÉBAUD (dir.), Paris, Plon, 1992, p. 314-371.

JOHNSTON, Claire, « Myths of women in the cinema », *Women and the cinema, a critical anthology*, Karin KAY et Gerald PEARY (dir.), New York, E. P. Dutton, 1977, p. 407-411.

MARTÍNEZ SUSTAYLA, Angélica Patricia, *Análisis de algunos personajes femeninos en el cine mexicano. Visión de cuatro directores*, Mexico, UNAM, 1989, Tesis de licenciatura en ciencias de la comunicación, 144 p.

RESÉNDIZ, Edgardo et Roberto Villareal, *Esas extrañas mexicanas de celuloide*, Monterrey, Castillo, 1995, 191 p.

TORRES SAN MARTÍN, Patricia, *Cine y género, la representación social de lo femenino y lo masculino en el cine mexicano y venezolano*, Guadalajara (Mex.), université de Guadalajara, 2001, 161 p.

TUÑÓN, Julia, « La sexualité féminine dans le miroir du mélo mexicain », *Cinémas d'Amérique latine*, Toulouse, ARCALT, mars 1993, n°1, p. 24-31.

TUÑÓN, Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano, la construcción de una imagen, 1939-1952*, Mexico, Imcine/Colegio de México, 1998, 313 p.

TUÑÓN, Julia, *Los Rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, Mexico, Conaculta/Imcine, 2000, 239 p.

VIENNE, Maïté, « La femme-objet dans les années 1950 : Marilyn made in USA, BB made in France », *CinémAction*, Paris, Corlet/Télérama, 2001, n°99, p. 86-95.

## **II. Histoire**

---

### **II A. Histoire du cinéma cubain**

AGRAMONTE, Arturo, *Cronología del cine cubano*, La Havane, ICAIC, 1966, 172 p.

BURTON-CRAVAJAL, Julianne, « Cuba », *Cinémas d'Amérique latine*, Guy HENNEBELLE (dir.), Paris, Lherminier, 1981, p. 259-313.

CHANAN, Michael, *The Cuban image*, Londres, BFI, 1985, 314 p.

DE LA VEGA, Eduardo, DOUGLAS, María Eulalia, ÍÑIGUEZ MENDOZA, Marco Ulises, SARRÍA, Ivo, VARGAS MALDONADO, Juan Carlos et VEGA MICHE, Sara, *Historia de un gran amor. Relaciones cinematográficas entre Cuba y México, 1896-1996*, inédit, 43 p.

DOUGLAS, María Eulalia, *La Tienda negra. El cine en Cuba [1897-1997]*, La Havane, Cinemateca de Cuba, 1996, 387 p.

GARCÍA, Alicia et VEGA, Sara, « La otra imagen del cine cubano », *La Otra imagen del cine cubano*, La Havane, Cinemateca de Cuba/ICAIC, 1997, 91 p.

GARCÍA BORRERO, Juan Antonio, *Guía crítica del cine cubano de ficción (1910-1998)*, La Havane, Arte y literatura, 2002, 193 p.

- 
- GONZÁLEZ, Reynaldo, *Coordenadas del cine cubano 1*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2001, 294 p.
- HERRERA YSLA, Nelson, « Una poética gráfica insular », *La Otra imagen del cine cubano*, Alicia GARCÍA et Sara VEGA (dir.), La Havane, Cinemateca de Cuba, 1997, p. 28-34.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio, « Cinéma, culture et société à Cuba : tableau synoptique », *Le Cinéma cubain*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990, p. 13-46.
- PIÑERA, Walfredo, « Le cinéma parlant pré-révolutionnaire », *Le Cinéma cubain*, Paulo Antonio PARANAGUÁ (dir.), Paris, Centre Georges Pompidou, 1990, p. 63-77.
- PODALSKY, Laura, « Guajiros, mulatas y puros cubanos », *Archivos de la filmoteca*, Valence, Sección de documentación y publicaciones Filmoteca de la Generalitat Valenciana, février 1999, n°31, p. 156-171.
- RODRÍGUEZ, Raúl, *El Cine silente en Cuba*, La Havane, Letras cubanas, 1992, 221 p.

## II B. Histoire du cinéma mexicain

- « Los palacios populares », *Época de oro del cine mexicano*, Mexico, Clío, 1997, p. 44-45.
- DE LA VEGA, Eduardo (dir.), *Cien años de cine mexicano*, cédérom édité par Conaculta/Imcine/Universidad de Colima, 1999.
- AMADOR, María Luisa et AYALA BLANCO, Jorge, *Cartelera cinematográfica (1940-199)*, Mexico, CUEC/UNAM, 1982, 596 p.
- AMADOR, María Luisa et, AYALA BLANCO, Jorge, *Cartelera cinematográfica (1950-1959)*, Mexico, CUEC/UNAM, 1985, 608 p.
- AYALA BLANCO, Jorge, *La Aventura del cine mexicano*, Mexico, Posada, 1985(1968), 452 p.
- AYALA BLANCO, Jorge, *La Búsqueda del cine mexicano*, Mexico, Posada, 1986 (1974), 560 p.
- AYALA BLANCO, Jorge, *La Condición del cine mexicano*, Mexico, Posada, 1986, 664 p.
- AYALA BLANCO, Jorge, *La Disolvencia del cine mexicano, entre lo popular y lo exquisito*, Mexico, Grijalbo, 1991, 548 p.
- AYALA BLANCO, Jorge, *La Eficacia del cine mexicano, entre lo viejo y lo nuevo*, Mexico, Grijalbo, 1996, 428 p.
- CARRO, Nelson, « Petit dictionnaire du cinéma mexicain », *Le Cinéma mexicain*, Paulo Antonio PARANGUÁ (dir.), Paris, Centre Georges Pompidou, 1992, p. 251-277.
- DE LA VEGA, Eduardo, « Origines, développement et crise du cinéma parlant », *Le Cinéma mexicain*, Paulo Antonio PARANAGUÁ (dir.), Paris, Centre Georges Pompidou, 1992, p. 95-115.
- DE LOS REYES, Aurelio, *80 años de cine en México*, Mexico, UNAM, 1977, 142 p.
- DE LOS REYES, Aurelio, « Le muet », *Le Cinéma mexicain*, Paulo Antonio

- PARANAGUÁ (dir.), Paris, Centre Georges Pompidou, 1992, p. 71-93.
- GARCÍA, Gustavo, « Introducción », *Época de oro del cine mexicano*, Mexico, Clío, 1997, p. 8-9.
- GARCÍA RIERA, Emilio, « Mexique », *Cinémas d'Amérique latine*, Guy HENNEBELLE (dir.), Paris, Lherminier, 1981, p. 361-403.
- GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, tome 1 (1929-1937), Guadalajara (Mex.), université de Guadalajara, 1992, 293 p.
- GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, tome 4 (1946-1948), Guadalajara (Mex.), université de Guadalajara, 1993, 318 p.
- GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, tome 6 (1951-1952), Guadalajara (Mex.), université de Guadalajara, 1993, 309 p.
- GARCÍA RIERA, Emilio, *Breve historia del cine mexicano*, Mexico, Mapa, 1998, 466 p.
- MONSIVÁIS, Carlos, *Amor perdido*, Mexico, Era, 1999 (1977), 348 p.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio, « Dix raisons pour aimer ou détester le cinéma mexicain et pour exclure toute indifférence », *Le Cinéma mexicain*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992, p. 9-23.
- PÉREZ TURRENT, Tomás, *La Fábrica de sueños. Estudios Churubusco, 1945-1985*, Mexico, Imcine, 1985, 411 p.
- PÉREZ TURRENT, Tomás, « Les Studios », *Le Cinéma mexicain*, Paulo Antonio PARANAGUÁ (dir.), Paris, Centre Georges Pompidou, 1992, p. 161-173.
- PÉREZ TURRENT, Tomás, « Crise et tentatives de renouvellement », *Le Cinéma mexicain*, Paulo Antonio PARANAGUÁ (dir.), Paris, Centre Georges Pompidou, 1992, p. 117-137.
- RAMÍREZ BERG, Charles, « Carteles de la época de oro del cine mexicano », *Carteles de la época de oro del cine mexicano*, Guadalajara (Mex.), université de Guadalajara, 1997, 198 p.
- TRUJILLO BOLIO, Iván, « La memoria compartida: cooperación para la preservación fílmica en Iberoamérica », *Cuadernos de la Filmoteca*, Madrid, Filmoteca española, 1999, p. 9-13.
- TUÑÓN, Julia, « Por su brillo se reconocerá: la edad dorada del cine mexicano », *Unomasuno*, Mexico, Editorial televisa, 1<sup>er</sup> avril 2000, année 11, n°194 consacré à l'âge d'or du cinéma mexicain, p. 8-28.

## **II C. Ouvrages complémentaires**

- Cuadernos de cine: cine latinoamericano, años 30-40-50*, Mexico, UNAM, 1990, n°35, 197 p.
- Variety film review*, New York, Garland publishing, 1983.
- BELMANS, Pierre, *La Ville dans le cinéma, de Fritz Lang à Alain Resnais*, Bruxelles, A. De Boeck, 1977, 285 p.
- BERTHOMÉ, Jean-Pierre, « Le décor : l'hégémonie de Cedric Gibbons », *Hollywood 1927-1941*, Paris, Autrement, 1991, Série Mémoires, n°9, p. 87-95.

- 
- BOURGET, Jean-Loup, *Hollywood, années 30. Du krach à Pearl Harbor*, Paris, Hatier, 1986, 159 p.
- BURCH, Noël, *Revoir Hollywood, la nouvelle critique anglo-américaine*, Paris, Nathan, 1993, 254 p.
- GAYTAN, Francisco, « *Los Olvidados y un segundo final* », *Cinémas d'Amérique latine*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1997, n°5, p. 131-133.
- GETINO, Octavio, « Argentine », *Cinémas d'Amérique latine*, Guy HENNEBELLE (dir.), Paris, Lherminier, 1981, p. 21-67.
- LÓPEZ, Ana María, « Historia nacional, historia transnacional », *Horizontes del segundo siglo*, Julianne BURTON-CARVAJAL, Ángel MIQUEL et Patricia TORRES SAN MARTÍN (dir.), Mexico, Imcine/université de Guadalajara, 1998, p. 75-81.
- MITRY, Jean, *Histoire du cinéma*, tome 4, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1980, 735 p.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio, « Por una historia comparada del cine latinoamericano », *Horizontes del segundo siglo*, Julianne BURTON-CARVAJAL, Ángel MIQUEL et Patricia TORRES SAN MARTÍN (dir.), Mexico, Imcine/université de Guadalajara, 1998, p. 67-74.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio, *Le Cinéma en Amérique latine : le miroir éclaté, historiographie et comparatisme*, Paris, L'Harmattan, 2000, 287 p.

### III. Musique

---

- AVIÑA, Rafael, « Los ritmos populares en el cine mexicano », *Cinémas d'Amérique latine*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2000, n°8, p. 41-55.
- BRENNAN, Juan Arturo, « La música cinematográfica en México », *Cinémas d'Amérique latine*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2000, n°8, p. 20-26.
- DÍAZ LÓPEZ, Marina, « La comedia ranchera como género musical », *Cinémas d'Amérique latine*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2000, n°8, p. 27-40.
- FOUCHER, Nicole, « Tango et cinéma », *Danses 'latines', et identité, d'une rive à l'autre...*, Elisabeth DORIER-APRIL (dir.), Paris, L'Harmattan, 2000, p. 111-117.

### IV. Personnalités

---

#### IV A. Cinéastes cubains

- AMIOT, Julie, « Alea et le cinéma prérévolutionnaire : *El Mégano* (1955) », *Tomás Gutiérrez Alea et le cinéma cubain : une esthétique dans/de la révolution*, Nantes, université de Nantes/CRINI, 2003, collection « Voix off », n°5, p. 95-115.
- VINCENOT, Emmanuel, « Erróneo y notable : retour sur *De espaldas*, chaînon manquant du cinéma cubain », *Tomás Gutiérrez Alea et le cinéma cubain : une esthétique dans/de la révolution*, Nantes, université de Nantes/CRINI, 2003,

collection « Voix off » n°5, p. 79-92.

#### IV B. Cinéastes mexicains

- DE LA VEGA, Eduardo, *El Cine de Juan Orol*, Mexico, UNAM, 1985, 99 p.
- DE LA VEGA, Eduardo, *Juan Orol*, Guadalajara (Mex.), université de Guadalajara, 1987, 194 p.
- DE LA VEGA, Eduardo, « Juan Orol y el cine popular », *Cinémas d'Amérique latine*, Toulouse, ARCALT, 2002, p. 62-78.
- DE LA VEGA, Eduardo, *Alberto Gout*, Mexico, Cineteca nacional, 1988, 112 p.
- DE LA VEGA, Eduardo, *Arcady Boytler*, Guadalajara (Mex.), université de Guadalajara, 1992, 187 p.
- MONSIVÁIS, Carlos, *Gabriel Figueroa: la mirada en el centro*, Mexico, Porrúa, 1994, 253 p.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio, *Arturo Ripstein*, Madrid, Cátedra, 1997, 348 p.
- ROZADO, Alejandro, *Cine y realidad social en México. Una lectura de la obra de Emilio Fernández*, Guadalajara (Mex.), université de Guadalajara, 1991, 108 p.
- TAIBO I, Paco Ignacio, *El Indio Fernández*, Mexico, Editorial Planeta mexicana, 1991, 254 p.
- TUÑÓN, Julia, « Emilio Fernández : un regard derrière les grilles », *Le Cinéma mexicain*, Paulo Antonio PARANAGUÁ (dir.), Paris, Centre Georges Pompidou, 1992, p. 205-217.
- YGLESIAS, Jorge, « Kabuki tropical », *Un Extraño en el paraíso*, La Havane, Letras Cubanas, 1996, p. 43-46.

#### IV C. Autres cinéastes

- Luis Buñuel, entretiens avec Max Aub*, Jean-Claude CARRIÈRE (ed.), Paris, Belfond, 1984, 371 p.
- BAZIN, André et DONIOL-VOLCROZE, Jacques, « Entretien avec Luis Buñuel », *Les Cahiers du cinéma*, Paris, juin 1954, n°36, p. 2-14.
- BERNARDONI, James, *George Cukor, a critical study and filmography*, Jefferson, Mac Farland, 1985, 180 p.
- BUÑUEL, Luis et CARRIÈRE, Jean-Claude, *Mon dernier soupir*, Paris, Robert Laffont, 1994 (1982), 328 p.
- CLARENS, Carlos, *Cukor*, Londres, BFI, 1976, 192 p.
- EISENSTEIN, S. M., *Mémoires*, Paris, Julliard, 1989, 700 p.
- ESTRIN, Allen, *The Hollywood professionals*, Vol. 6, Londres, The Tantivy Press, 1980, 192 p.
- KYROU, Ado, *Luis Buñuel*, Paris, Seghers, 1962, 221 p.

---

MAC GILLIGAN, Patrick, *George Cukor, a double life*, Londres, Faber and Faber, 1992, 404 p.

PAZ, Octavio, « El poeta Buñuel », *Las Peras del olmo*, Barcelone, Seix Barral, 1985 (1957), p. 183-187.

PHILLIPS, Gene D., *George Cukor*, Boston, Twayne Publishers, 1982, 211 p.

#### IV D. Rumberas, actrices et musiciens

*Somos*, Mexico, Editorial Televisa, 1<sup>er</sup> décembre 1999, année 10, n°190, consacré à « La novia de América, Libertad Lamarque », 98 p.

*Somos*, Mexico, Editorial Televisa, 1<sup>er</sup> janvier 2000, année 10, n°191, consacré à « El mito más bello del cine, María Félix », 104 p.

*Somos*, Mexico, Editorial Televisa, 1<sup>er</sup> mai 2002, année 13, n°219, consacré à « 'Todo morirá cuando yo muera': María Félix », 87 p.

DE LA VEGA, Eduardo, « Las grandes actrices del cine mexicano », *Cinemas d'Amérique latine*, Toulouse, ARCALT, 1999, n°7, p. 59-72.

FAJARDO ESTRADA, Ramón, *Rita Montaner, testimonio de una época*, La Havane, Fondo editorial Casa de las Américas, 1998, 434 p.

MONSIVÁIS, Carlos, *Amor perdido*, Mexico, Era, 1999 (1977), 348 p.

*Somos*, Mexico, Televisa, 1<sup>er</sup> novembre 1999, n°189, consacré aux « rumberas del cine mexicano », 102 p.

MUÑOZ CASTILLO, Fernando, *Las Reinas del trópico*, Mexico, Azabache, 1993, 263 p.

MUÑOZ CASTILLO, Fernando, « Diosas tropicales/ y II », *Unomasuno*, Mexico, 15 juillet 1995, p. 6.

MUÑOZ CASTILLO, Fernando, « Ninón Sevilla: y aquel que de tu boca la miel quiera/II », *Unomasuno*, Mexico, 23 novembre 1996, p. 6.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio, « L'Amérique latine, des velléités aux mythes », Jean-Loup PASSEK (dir.), *Stars au féminin*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2000, p. 247-254.

RAMÓN, David, *Sensualidad, las películas de Ninón Sevilla*, Mexico, UNAM, 1989, 139 p.

TAIBO I, Paco Ignacio, *La Música de Agustín Lara en el cine*, Mexico, Filmoteca UNAM, 1984, 83 p.

#### V. Société

---

AYALA BLANCO, Jorge, « La familia », *La Aventura del cine mexicano*, Mexico, Era, 1979, p. 48-63.

AYALA BLANCO, Jorge, « La prostituta », *La Aventura del cine mexicano*, Mexico, Era, 1979, p. 128-161.

DUVIGNEAU, Michel, « La ruralité au miroir déformant des médias », *CinémAction*, Paris, Cerf, 1986, n°36, p. 7-15.

MONSIVÁIS, Carlos, « El fin de la diosa arrodillada », *Nexos*, Mexico, février 1992, p. 79-81.

ROZADO, Alejandro, *Cine y realidad social en México. Una lectura de la obra de Emilio Fernández*, Guadalajara (Mex.), université de Guadalajara, 1991, 108 p.

## **Section 4. Littérature**

### **I. Généralités**

---

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte* [1973], *Roland Barthes, œuvres complètes*, tome 2 (1966-1973), Paris, Seuil, 1994, p. 1493-1530.

BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Les éditions de Minuit, 1957, 306 p.

CROS, Edmond, *Idiosemas y morfogénesis del texto, literaturas española e hispanoamericana*, Francfort, Veruvet Verlag, 1992, 203 p.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 285 p.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, 573 p.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, 388 p.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, 305 p.

PAZ, Octavio, *El Laberinto de la soledad*, Mexico, Fondo de cultura económica, 1994 (1950), 351 p.

PLATON, *La République*, Paris, Garnier Flammarion, 1966, 510 p.

RIFFATERRE, Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, 364 p.

SONTAG, Susan, « Notes on 'camp' », *Partisan Review*, New Brunswick, Rutgers University, automne 1964, vol. 31, n°4, p. 513-530.

### **II. Écriture, réécriture**

---

AMOSSY, Ruth et HERSCHBERG-PIERROT, Anne, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Nathan, 1997, 128 p.

AMOSSY, Ruth, et ROSEN, Elisheva, *Les Discours du cliché*, Paris, SEDES, 1982, 151 p.

CORBATTA, Angelina, « Encuentros con Manuel Puig », *Revista Iberoamericana*,



- Pittsburgh, avril-septembre 1983, n°123-124, p. 591-620.
- GANS, Éric, « Hyperbole et ironie », *Poétique*, Paris, Seuil, 1975, n°24, p. 488-494.
- HERSCHBERG-PIERROT, Anne, « Problématiques du cliché/sur Flaubert », *Poétique*, Paris, Seuil, septembre 1980, n°43, p. 334-345.
- HUTCHEON, Linda, « Ironie et parodie: stratégie et structure », *Poétique*, Paris, Seuil, novembre 1978, n°36, p. 467-477.
- MONSIVÁIS, Carlos, « Ídolos populares y literatura en América latina », *Boletín cultural y bibliográfico*, Bogotá, 1984, vol. XXI, n°1, p. 47-57.
- SONOWSKI, Saúl, « Manuel Puig. Entrevista », *Hispanamérica*, Buenos Aires, 1973, année 1, n°3, p. 69-80.

### III. Exotisme

- BERCHET, Jean-Claude, « Un marin dans le désert : Pierre Loti 1894 », *L'Exotisme*, Alain BUISINE, Norbert DODILLE et Claude DUCHET (dir.), Paris, Didier érudition, 1988, p. 305-318.
- MOURA, Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, 238 p.
- MOURA, Jean-Marc, *La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998, 482 p.
- QUEFFÉLEC, Lise, « La construction de l'espace exotique dans le roman d'aventures au XIX<sup>e</sup> siècle », *L'Exotisme*, Alain BUISINE, Norbert DODILLE et Claude DUCHET (dir.), Paris, Didier érudition, 1988, p. 353-364.
- UBERSFELD, Anne, « L'anti-voyage de Gautier », *L'Exotisme*, Alain BUISINE, Norbert DODILLE et Claude DUCHET (dir.), Paris, Didier érudition, 1988, p. 365-375.

### IV. Genres

- ARISTOTE, *La Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 1990, 99 p.
- COMBE, Dominique, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992, 175 p.
- GENETTE, Gérard, « Introduction à l'architexte », *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 89-159.
- GENETTE, Gérard, *Figures V*, Paris, Seuil, 2002, 352 p.
- GIDEL, Henri, *Le Vaudeville*, Paris, PUF, 1986, 172 p.
- MAZOLIER, Charles, « L'apparition du vaudeville : le théâtre italien de Gherardi », *Europe*, Paris, Centre national des lettres, octobre 1994, n°786, p. 6-17.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965, 254 p.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989, 184 p.
- THOMASSEAU, Jean-Marie, « Feydeau et la dramaturgie de la scie », *Europe*, Paris, Centre national des lettres, octobre 1994, n°786, p. 81-90.

## V. Mélodrame

---

- BILLAZ, André, « Mélodrame et littérature : le cas de Pixérécourt », *Revue des sciences humaines*, Paris, avril-juin 1976, n°162, p. 231-245.
- BROOKS, Peter, « Une esthétique de l'étonnement : le mélodrame », *Poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 342-355.
- DE ROUGEMONT, Martine, « Le mélodrame classique : exercice de poétique rétrospective », *Revue des sciences humaines*, Paris, avril-juin 1976, n°162, p. 163-170.
- HAHN, Martín, *El Paradigma melodramático en el teatro latinoamericano contemporáneo*, Caracas, universidad central de Venezuela, 1997, 128 p.
- GOIMARD, Jacques, « Le Mélo, de l'image au concept », *Europe*, Paris, Centre national des lettres, novembre-décembre 1987, n°703-704, p. 101-108.
- KOWZAN, Tadeusz, « Le mythe de la Dame aux Camélias : du mélodrame au mélodramatisme », *Revue des sciences humaines*, Paris, avril-juin 1976, n°162, p. 219-230.
- MÉTAYER, Léon, « La leçon de l'héroïne », *Europe*, Paris, Centre national des lettres, novembre-décembre 1987, n°703-704, p. 39-48.
- PRZYBOS, Julia, *L'Entreprise melodramatique*, Paris, José Corti, 1987, 194 p.
- REGALDO, Marc, « Mélodrame et révolution française », *Europe*, Paris, Centre national des lettres, novembre-décembre 1987, n°703-704, p. 6-17.
- THOMASSEAU, Jean-Marie, *Le Mélodrame*, Paris, PUF, 1984, 127 p.
- THOMASSEAU, Jean-Marie, « Les Larmes de Margot », *Europe*, Paris, Centre national des lettres, novembre-décembre 1987, n°703-704, p. 3-5.
- UBERSFELD, Anne, « Les bons et le méchant », *Revue des sciences humaines*, Paris, avril-juin 1976, p. 193-203.

## VI. Paralittérature

---

- ANGENOT, Marc, *Le Roman populaire. Recherches en paralittérature*, Montréal, Presses universitaires de l'université du Québec, 1975, 145 p.
- BOYER, Alain Michel, *La Paralittérature*, Paris, PUF, 1992, 127 p.
- COUÉGNAS, Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, 1992, 200 p.
- VAREILLE, Jean-Claude, *Le Roman populaire français (1789-1914). Idéologies et pratiques*, Limoges, PULIM/Nuit blanche éditeur, 1994, 349 p.

## VII. Personnages

---

- 
- GLAUDES, Pierre et REUTER, Yves, *Personnage et didactique du récit*, Metz, Centre d'analyse syntaxique de l'université de Metz, 1996, 221 p.
- GREIMAS, Algiras Julien, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 1986, 262 p.
- SOURIAU, Étienne, *Les 200 000 situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950, 282 p.

### VIII. Roman, mélodrame et culture populaire

---

- CABRERA INFANTE, Guillermo, *La Habane para un infante difunto*, Madrid, Club internacional del libro, 1998 (1979), 608 p.
- ESQUIVEL, Laura, *Como agua para chocolate*, Barcelone, Grijalbo Mondadori, 2000 (1989), 210 p.
- PUIG, Manuel, *Boquitas pintadas*, Buenos Aires, Editorial suramericana, 1969, 241 p.
- VALDÉS, Zoé, *Te di la vida entera*, Barcelone, Planeta, 1996, 362 p.
- VARGAS LIOSA, Mario, *La Tía Julia y el escribidor*, Barcelone, Seix Barral, 1978, 447 p.

### IX. Théâtre

---

- BOILEAU, *Art poétique* [1674], Paris, Garnier Flammarion, 1998, 253 p.
- BRAY, René, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1951, 389 p.
- CORNEILLE, Pierre, *Trois discours sur le poème dramatique* [1660], Paris, CEDES, 1982, 167 p.
- DE VEGA, Lope, *El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* [1613], Madrid, Clásicos hispánicos, 1971, 356 p.
- DEDEYAN, Charles, *Le Drame romantique en Europe*, Paris, SEDES/CDU, 408 p.
- GARCÍA GARROSA, María Jesús, *La Retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802*, Valladolid, université de Valladolid, 1990, 272 p.
- LIOURE, Michel, *Le Drame*, Paris, Armand Colin, 1968, 423 p.
- LY, Nadine, « Lope de Vega », *Histoire de la littérature espagnole*, tome 1, Jean CANAVAGGIO (dir.), Paris, Fayard, 1993, p. 574-602.
- MARTINENCHE, E., *La Comedia espagnole en France, de Hardy à Racine* [1900], Genève, Slatkine Reprints, 1970, 434 p.
- NAUGRETTE, Florence, *Le Théâtre romantique*, Paris, Seuil, 2001, 345 p.
- RAPIN, René, *Réflexions sur la poétique d'Aristote* [1673], New York, Georg Olms, 1973, 257 p.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, tome 1, Paris, Belin, 1996, 237 p.

VERSENYI, Adam, *Theatre in Latin America*, Cambridge, Presses de l'université de Cambridge, 1993, 229 p.

## Section 5. Articles de presse

### I. Presse cubaine des années 1950

---

FERNÁNDEZ, Manuel, « Breve historia del cine cubano », *Cine-Guía*, La Havane, juillet 1954, n°5, p. 8-11 et 19.

FERNÁNDEZ, Manuel, « Panorámica sobre un año de cine en Cuba », *Cine-Guía*, La Havane, janvier-février 1956, n°10-11, p. 2-3 et 44.

FERNÁNDEZ, Manuel, « Un año de cine en Cuba », *Cine-Guía*, La Havane, janvier-février 1956, année 3, n°10-11, p. 2-3 et 44.

FERNÁNDEZ, Manuel, « Un decenio de cultura cinematográfica », *Cine-Guía*, La Havane, février 1961, année 8, n°12, p. 2-7.

GRAU ESTEBAN, Enrique, « Juan Orol proyecta hacer cine en Cuba todo el año », *El Diario de la marina*, La Havane, 29 juin 1958.

JOVER, Mateo, « Presencia del cine hispano en las pantallas cubanas », *Cine-Guía*, La Havane, décembre 1954-janvier 1955, année 2, n°10-11, p. 10-13.

PIÑERA, Walfredo, « La verdad del cine nacional », *Cine-Guía*, La Havane, octobre 1958, année 6, p. 2-6 et 26-27.

RAMÍREZ, Arturo, « De la farándula », *Carteles*, La Havane, 9 novembre 1952, année 33, n°45, p. 22.

RAMÍREZ, Arturo, « De la farándula, encuesta de 'Carteles' sobre cine nacional: Francisco Pares », *Carteles*, La Havane, 14 décembre 1952, année 33, n°50, p. 16-17.

VILANUEVA, Paulino, « El desarrollo del cine cubano en los últimos diez años », *Cine-Guía*, La Havane, février 1961, n°12, p. 13-17.

### II. Nouvelle critique cubaine

---

AGUIRRE, Mirta, *Crónicas de cine*, t. 1, La Havane, Letras cubanas, 1988, 314 p.

AGUIRRE, Mirta, « Hollywood y el entretenimiento cinematográfico », *Cine Cubano*, La Havane, 1980, n°98, p. 1-23.

COLINA, Enrique et Daniel Díaz Torres, « Ideología del melodrama en el viejo cine latinoamericano », *Cine Cubano*, La Havane, 1971, n°73-74-75, p. 14-26.

GARCÍA ESPINOSA, Julio, « Apuntes sobre el anticonformismo », *Cine Cubano*, La

- Havane, 1960, année 1, n°2, p. 34-37.
- GARCÍA MESA, Héctor, « El cine negado de América latina », *Cine cubano*, La Havane, 1983, n°104, p. 89-96.
- GONZÁLEZ, José Antonio, « Apuntes para la historia de un cine sin historia », *Cine Cubano*, La Havane, 1980, n°86, p. 37-45.
- GONZÁLEZ, José Antonio, « Viejas revistas para el viejo cine latinoamericano », *Cine Cubano*, 1981, n°100, p. 46-56.
- GUEVARA, Alfredo, « Realidades y perspectivas de un nuevo cine », *Cine Cubano*, La Havane, ICAIC, n°1, p. 4-10.
- GUEVARA, Alfredo, « Una nueva etapa del cine en Cuba », *Cine Cubano*, La Havane, ICAIC, novembre 1960, année 1, n°3, p. 3-11.
- GUEVARA, Alfredo, « Discurso inaugural », *Cine Cubano*, La Havane, 1980, n°97, p. 1-7.
- GUTIÉRREZ ALEA, Tomás, « El cine y la cultura », *Cine Cubano*, La Havane, 1960, n°2, p. 6-9.
- MANET, Eduardo, « La nueva ola, su mito y su realidad », *Cine Cubano*, La Havane, 1960, n°1, p. 24-25.
- VALDÉS RODRÍGUEZ, José Manuel, *El Cine en la universidad de La Habana*, La Havane, MINED, 1966, 485 p.

### III. Presse mexicaine des années 1950

#### III A. Articles promotionnels

- Cinema Reporter*, Mexico, 20 mai 1944, n°305, « edición especial dedicada a la república hermana de Cuba », 66 p.
- « La poliédrica y fascinante personalidad de Ninón Sevilla », texte non signé, *Cinema Reporter*, Mexico, 7 mai 1949, n°564, p. 12.
- « Rosa Carmina y la escala musical », interview de Rosa Carmina par Sergio A. BURQUEZ, *Cinema Reporter*, Mexico, 2 septembre 1959, n°1102, p. 25.
- CARRIEDO GALVÁN, Carlos, « México, capital del cine en español », *Cinema Reporter*, Mexico, 30 juin 1945, n°363, p. 10-11.
- ELBA, Marta, « Estrellas disímbolas: Ninón Sevilla vs María Antonieta Pons », *Cinema Reporter*, Mexico, 6 février 1954, n°812, p. 28-29.
- HUERTA, Efraín, « Nos amenaza el ciclón Amalita », *Cinema Reporter*, Mexico, 21 mars 1956, p. 6-8.
- URUETA, Raúl, « El cine en Colombia. Rosa Carmina causa gran sensación en Bogotá », *Cinema Reporter*, Mexico, 24 septembre 1949, p. 14-17.

#### III B. Articles de réflexion sur le cinéma

- « ¿Por qué el ejemplo de Cuba no lo siguen otros exhibidores del continente? », texte non signé, *Cinema Reporter*, Mexico, 27 novembre 1942, n°228, p. 1.
- « Crítica », chronique non signée, *Cinema Reporter*, Mexico, 11 novembre 1950, n°643, p. 36 et 40.
- « Crítica de Cinelandia », chronique non signée, *Cinelandia*, Mexico, septembre 1956, n°1, p. 62.
- « Crítica de Cinelandia », chronique non signée, *Cinelandia*, Mexico, février 1957, n°5, p. 63.
- CUSTODIO, Alvaro, « Lo que le falta y lo que le sobra al cine mexicano », *Cinema Reporter*, Mexico, 10 novembre 1944, n°330, p. 12-13.
- JUAN DIEGUITO, « Crítica », *Cinema Reporter*, Mexico, 10 février 1951, n°656, p. 32.
- JUAN DIEGUITO, « Crítica », *Cinema Reporter*, Mexico, 5 juillet 1952, p. 28.
- MENDOZA, Miguel Ángel, « La 'tipología' monotoniza el cine nacional », *Cinema Reporter*, Mexico, 11 juin 1949, n°569, p. 12-15.
- PEÓN, Ramón, « Qué mal se reinicia la industria cubana », *Cinema Reporter*, Mexico, 5 mai 1945, p. 5.
- ROSELLO CLAR, J., « Nuestro mercado en Cuba », interview de Gregorio Walerstein et Gonzalo Elvira, *Cinema Reporter*, Mexico, juillet 1942, n°5, p. 12.
- SÁNCHEZ GARCÍA, José María, « Un cuarto de siglo del cine mexicano y las películas que lo salvan », *Cinelandia*, Mexico, décembre 1958, année 3, n°25, p. 38-47.

#### **IV. Nouvelle critique mexicaine**

---

- « Editorial », texte collectif, *Nuevo Cine*, Mexico, juin 1961, année 1, n°2, p. 3.
- ELIZONDO, Salvador, « El cine mexicano y la crisis », *Nuevo Cine*, Mexico, août 1962, n°7, p. 4-8.
- ELIZONDO, Salvador, « Moral sexual y moraleja en el cine mexicano », *Nuevo Cine*, Mexico, avril 1961, n°1, p. 4-11.
- GARCÍA ASCOT, José María, « Sobre el anticonformismo y el conformismo en el cine », *Nuevo Cine*, Mexico, août 1961, année 1, n°3, p. 10-14.
- GARCÍA RIERA, Emilio, « La crítica y los picapedreros », *Nuevo Cine*, Mexico, mars 1962, n°6, p. 3.

#### **V. Présence des Cahiers du cinéma**

---

- AUDIBERTI, Jacques, « Greta, Marlène, Ninón », *Cahiers du cinéma*, Paris, Noël 1953, n°30, p. 3-10.
- DE BAECQUE, Antoine, *La Politique des auteurs*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, 204

---

p.

LACHENAY, Robert, « Notes sur d'autres films. *Sensualidad* », *Cahiers du cinéma*, Paris, février 1954, n°32, p. 51.

## Section 6. Rapports et travaux universitaires

### I. Rapports de professionnels du cinéma

---

Dossier déposé à la Cinémathèque de La Havane concernant le film *Mulata* et les conflits ayant opposé son distributeur à la censure :

Lettre : « Ministerio de Gobernación a Octavio Gómez Castro », 28 juin 1954.

Recurso de Octavio Gómez Castro, 19 juillet 1954.

PIÑERA, Walfredo, *Informe sobre la producción cinematográfica aplicado a Cuba*, La Havane, 1958, 9 p.

TOSQUELLA, Max, *Índice de un proyecto para crear el instituto de artes y técnicas cinematográficas*, La Havane, 1938, fac-similé Bibliothèque Nationale, 14 p.

VALDÉS RODRÍGUEZ, José Manuel, *Ojeada al cine cubano (1906-1958)*, La Havane, université de La Havane, 1963, 15 p.

### II. Travaux universitaires

---

ABARCA LAREDO, Lilia Bertha, *La Prostitución en la historia del cine mexicano (1931-1982)*, Mexico, UNAM, Tesis de licenciatura en periodismo y comunicación colectiva, 1986, 235 p.

CAMACHO, Veronica, *La Critique de cinéma mexicaine*, Paris, université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, mémoire dirigé par R. Odin, 1995, 116 p.

DAGDUG SOL, Miguel Adelfo, *'El cine mexicano', una problemática por resolver en el mercado interno*, Mexico, UNAM, Escuela nacional de economía, Tesis para obtener el título de Licenciado en economía, 1971, 94 p.

DE LAS FUENTES HERNÁNDEZ, Arturo José, *La Experiencia del crédito oficial el cine mexicano*, Mexico, UNAM, Facultad de economía, Tesis profesional, 1980, 190 p.

FUENTES SOLORZANO, Fernando et RUSTRIAN RAMÍREZ, Laura, *La Cabaretera en el cine mexicano durante el alemanismo*, Mexico, UNAM, Tesis de licenciatura en periodismo y comunicación colectiva, 1985, 234 p.

GONZÁLEZ VELASCO, Ana Cecilia, *La Prostituta en el cine mexicano*, Mexico, universidad iberoamericana, Tesis de Licenciatura en comunicación, 1979, 183 p.

MARTÍNEZ SUSTAYLA, Angélica Patricia, *Análisis de algunos personajes femeninos*

*en el cine mexicano. Visión de cuatro directores*, Mexico, UNAM, Tesis de licenciatura en ciencias de la comunicación, 1989, 144 p.

MIER MIRANDA, Felipe, *La Industria cinematográfica mexicana*, Mexico, UNAM, 1963, 110 p.

PEREDO CASTRO, Francisco Martín, *Alejandro Galindo en el cine mexicano*, Mexico, UNAM, 1989, Tesis de licenciatura en ciencias de la comunicación, 449 p.

PULIDO ISLAS, Alfonso, *La Industria cinematográfica de México*, Mexico, UNAM, Tesis profesional que presenta el autor para obtener el grado de Licenciado en economía, 1939, 153 p.

VIDAL FLORES PÉREZ, Salvador, *Retrospectiva del movimiento cinematográfico nacional*, Mexico, UNAM, Tesis profesional, 1968, 179 p.

VILLEGAS, J. *Industria cinematográfica nacional*, Mexico, UNAM, s.d. [1944 ?], 104 p.



# Annexes

## Ambiciosa

### Fiche technique

---

- **Année de production** : 1952
- **Durée** : 90 minutes
- **Production** : ROSAS PRIEGO
- **Mise en scène** : Ernesto CORTÁZAR
- **Scénario** : Edmundo BÁEZ
- **Prises de vue** : Rosalio SOLANA
- **Décors** : Francisco MARCO CHILLET ; studios Clasa (Mexico), prises de vue à La Havane
- **Montage** : Alfredo ROSAS PRIEGO
- **Son** : Fancisco ALCAYDE, Rafael RUIZ ESPARZA
- **Musique** : Sergio GUERRERO

- **Interprètes** : Meche BARBA, Fernando FERNÁNDEZ, Gina CABRERA

## Résumé

---

Estela, une jeune cubaine prête à tout pour réussir, tente de séduire José Antonio, un impresario mexicain. Il l'emmène à Mexico et le producteur Óscar lui fait passer une audition concluante, lui permettant de devenir actrice de cinéma. Elle lui fait croire à son amour avant de le repousser froidement. L'histoire se répète avec l'opérateur Manuel.

Puis, Estela rencontre l'architecte Federico, dont elle tombe réellement amoureuse. Elle décide finalement de mettre un terme à sa carrière cinématographique pour lui.

### Affiche

(source : *Carteles de la época de oro del cine mexicano*)



---

# Aventurera

## Fiche technique

---

- **Année de production** : 1949
- **Durée** : 101 minutes
- **Production** : Hermanos Calderón
- **Mise en scène** : Alberto GOUT
- **Scénario** : Alvaro CUSTODIO
- **Prises de vue** : Alex PHILIPS
- **Décors** : Manuel FONTANALS ; studios Churubusco (Mexico)
- **Montage** : Alfredo ROSAS PRIEGO
- **Son** : Javier MATEOS
- **Musique** : Antonio DÍAZ CONDE ; chansons d'Agustín LARA, Alberto DOMÍNGUEZ, Dámaso PÉREZ PRADO
- **Interprètes** : Ninón SEVILLA, Andrea PALMA, Tito JUNCO, Miguel INCLÁN Pedro VARGAS, Toña LA NEGRA

## Résumé

---

Elena découvre que sa mère trompe son père. Celui-ci se suicide, et la jeune fille cherche un emploi honnête. Lucio, un ancien ami, l'invite au cabaret, où elle est droguée et prostituée de force par Rosaura.

Mario fréquente le cabaret où travaille Elena, et les deux jeunes gens tombent amoureux l'un de l'autre. Il l'emmène à Guadalajara pour lui présenter sa famille. Or, la mère de Mario n'est autre que Rosaura, qui mène une double vie. Elena lui fait endurer mille tourments en épousant son fils Mario qu'elle veut faire souffrir pour se venger. Elle menace de la dénoncer à ses enfants et tente de séduire Ricardo, le jeune frère de Mario.

Alors qu'Elena est retournée au cabaret, Mario va la chercher. Elena lui révèle la vérité. Mario la sauve des griffes de Lucio, et ils finissent par se réconcilier.

### Affiche

(Source : *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano, la construcción de una imagen*)



## Coqueta

### Fiche technique

---

- **Année de production** : 1949
- **Durée** : 87 minutes
- **Production** : Hermanos Calderón
- **Mise en scène** : Fernando A. RIVERO
- **Scénario** : Alvaro CUSTODIO, Fernando A. RIVERO

- 
- **Prises de vue** : Alex PHILIPS
  - **Décors** : José RODRÍGUEZ GRANADA ; studios Azteca (Mexico)
  - **Montage** : Alfredo ROSAS PRIEGO
  - **Son** : Luis FERNÁNDEZ
  - **Musique** : Antonio DÍAZ CONDE, Agustín LARA, Dámaso PÉREZ PRADO
  - **Interprètes** : Ninón SEVILLA, Víctor JUNCO, Kiko MENDIVE

## Résumé

---

Trompée par un amour de jeunesse qui lui avait promis le mariage, Marta se retrouve à travailler dans un cabaret de Veracruz. Rubén, le pianiste aveugle, la soutient et l'héberge, jusqu'à ce que Luciano, le patron du cabaret, la demande en mariage : Rubén peine à cacher sa jalousie.

Mais Marta tombe amoureuse de Rodolfo, le fils de Rubén. Ce dernier finit par lui avouer son amour, et la blesse mortellement dans un accès de jalousie.

Elle meurt avec Rodolfo à son chevet.



---

### Affiche

(source : *Carriles de la época de oro del cine mexicano*)



## El Amor de mi bohío

### Fiche technique

- **Année de production** : 1946
- **Durée** : 87 minutes
- **Production** : Juan OROL
- **Mise en scène** : Juan OROL
- **Scénario** : Juan OROL

---

vertu de la loi du droit d'auteur.

- **Prises de vue** : Jesús HERNÁNDEZ
- **Décors** : Ramón RODRÍGUEZ GRANADA ; studios Azteca (Mexico)
- **Montage** : Juan José MARINO
- **Son** : Francisco ALCAYDE
- **Musique** : Antonio ROSADO, Eliseo GRENET, Kiko MENDIVE
- **Interprètes** : Yadira JIMÉNEZ, José PULIDO, Juan OROL, Kiko MENDIVE

## Résumé

---

Pour ne pas la laisser seule à La Havane, del Valle fait venir sur ses terres sa nièce Inés. Son propre fils, Luis, et leur voisin, Armandito, se disputent le cœur de la jeune femme.

Luis tue Armandito au cours d'un duel et prend la fuite.

Inés devient chanteuse dans un théâtre et fréquente Pablo, un ancien aventurier qui l'aide à rechercher son amour enfui.

Les deux jeunes gens finissent par se retrouver.

## El Ciclón del Caribe

### Fiche technique

---

- **Année de production** : 1950
- **Durée** : 95 minutes
- **Production** : Pereda Films
- **Mise en scène** : Ramón PEREDA
- **Scénario** : Ramón PEREDA
- **Prises de vue** : Jack DRAPER
- **Décors** : Ramón RODRÍGUEZ GRANADA ; studios Tepeyac (Mexico)
- **Montage** : Rafael CEBALLOS
- **Son** : Manuel TOPETE
- **Musique** : Manuel ESPERÓN
- **Interprètes** : María Antonieta PONS, Carlos CORES, Prudencia GRIFELL, Juan José PIÑEIRO

### Résumé

---

vertu de la loi du droit d'auteur.



María Elena et José Luis s'aiment, mais celui-ci, victime de la machination d'une bande de truands, est jeté en prison. Elle se met à danser en public pour subvenir à ses besoins.

Libéré, José Luis comprend les raisons de son arrestation et dénonce les truands à la police. Ceux-ci l'enlèvent et font croire qu'il est mort.

Désespérée, María Elena se retrouve à Mexico, où une prostituée la prend sous son aile. María Elena connaît la gloire et la richesse en travaillant dans un cabaret.

José Lui finit par réapparaître, et elle abandonne sa carrière pour le suivre.

Affiche  
(source : *Somos*, n°189)



## El Derecho de nacer

## Fiche technique

---

- **Année de production** : 1951
- **Durée** : 90 minutes
- **Production** : Hermanos Galindo
- **Mise en scène** : Zacarías GÓMEZ URQUIZA
- **Scénario** : Ramón PÉREZ PELÁEZ
- **Prises de vue** : Víctor HERRERA
- **Décors** : Ramón RODRÍGUEZ GRANADA ; studios Churubusco (Mexico), prises de vue à Cuba
- **Montage** : Jorge BUSTOS
- **Son** : Manuel TOPETE, James L. FIELDS
- **Musique** : Raúl LAVISTA
- **Interprètes** : Gloria MARÍN, Jorge MISTRAL, Martha ROTH

## Résumé

---

Séduite par Alfredo, Elena, fille de bonne famille, met au monde Alberto. Les parents d'Elena la forcent à abandonner l'enfant, emmené par sa nourrice noire à La Havane, tandis qu'Elena rentre dans les ordres.

Devenu médecin, Alberto tombe amoureux d'Isabel, sa cousine. Le père d'Elena finit par accepter leur mariage, après que la nourrice lui a révélé l'identité d'Alberto, son petit-fils.

---

### Affiche

(source : Carteles de la época de oro del cine mexicano)



## Hipócrita

### Fiche technique

---

- **Année de production** : 1949
- **Durée** : 100 minutes
- **Production** : Oscar J. BROOKS
- **Mise en scène** : Miguel MORAYTA
- **Scénario** : Miguel MORAYTA

---

vertu de la loi du droit d'auteur.

- **Prises de vue** : Víctor HERRERA
- **Décors** : Francisco Marco CHILLET ; studios Clasa (Mexico)
- **Montage** : Jorge BUSTOS
- **Son** : Nicolas DE LA ROSA
- **Musique** : Luis HERNÁNDEZ BRETÓN
- **Interprètes** : Antonio BADÚ, Leticia PALMA Trío Los Panchos

## **Résumé**

---

Gerardo, qui est pianiste dans un cabaret en attendant la renommée, recueille Leticia, une femme défigurée qu'il a rencontrée dans la rue. Il la persuade de se faire opérer.

Pepe, qui souhaite prendre des parts dans le cabaret, se rappelle au bon souvenir de Leticia : celle-ci a tué un malfaiteur de sa bande qui agressait son père. Pour que Gerardo ne sache rien de ce passé, elle l'abandonne pour suivre Pepe.

Désespéré, Gerardo compose la chanson « *Hipócrita* », qui le rend célèbre.

Leticia finit par tuer Pepe et est arrêtée.

Affiche  
(source : Carteles de la época de oro del cine mexicano)



## La Mesera del café del puerto

### Fiche technique

- **Année de production** : 1954
- **Durée** : 87 minutes
- **Production** : Juan OROL
- **Mise en scène** : Juan OROL
- **Scénario** : Juan OROL

- **Prises de vue** : Minervino ROJAS
- **Décors** : Roberto Miqueli ; prises de vue à La Havane
- **Montage** : Juan José MARINO
- **Son** : Roberto GONZÁLEZ, Raúl CORVIZON
- **Musique** : Rosendo RAMÍREZ
- **Interprètes** : Bertha MONTESINOS, Julio CAPOTE, Alicia RICO

## **Résumé**

---

Le compositeur Ricardo attend désespérément le succès. Adelita, serveuse infirme, lui offre l'opportunité de chanter dans le bar où elle travaille. Il y est engagé.

Gloria, vedette de cabaret, l'engage à travailler avec elle et tente de le séduire, en l'éloignant de la serveuse.

Ricardo et Adelita finissent par se marier et Gloria, repentie, se propose d'être le témoin de leur mariage.

---

### Affiche

(source : *Carnets de la época de oro del cine mexicano*)



## La Mujer marcada

### Fiche technique

---

- **Année de production** : 1957
- **Durée** : 100 minutes
- **Production** : Brooks y Enríquez
- **Mise en scène** : Miguel MORAYTA
- **Scénario** : Miguel MORAYTA

---

vertu de la loi du droit d'auteur.

- **Prises de vue** : Jack DRAPER
- **Décors** : José RODRÍGUEZ GRANADA
- **Montage** : Rafael CEBALLOS
- **Son** : Enrique RODRÍGUEZ, Roberto CAMACHO, Nicolas DE LA ROSA
- **Musique** : Luis HERNÁNDEZ BRETÓN
- **Interprètes** : Ana Luisa PELUFFO, Joaquín CORDERO, Alberto DE MENDOZA

## Résumé

---

Germán, musicien dans un cabaret, est fiancé à Alicia. Un soir, il recueille Ana, une femme défigurée qu'il a rencontré en train d'errer dans la rue.

Celle-ci reconnaît par hasard Rodolfo, qui a tué un policier après avoir causé l'accident de voiture qui a bouleversé son existence. Elle décide de le fréquenter pour mieux se venger. Étant fortuné, il lui paye l'opération et la fait travailler dans un cabaret.

Pendant ce temps, Germán est devenu célèbre.

N'y tenant plus, Ana tue Rodolfo dans sa loge et est arrêtée par la police.

## La Rosa blanca

### Fiche technique

---

- **Année de production** : 1953
- **Durée** : 106 minutes
- **Production** : Películas Antillas
- **Mise en scène** : Emilio FERNÁNDEZ
- **Scénario** : Mauricio MAGDALENO, Emilio FERNÁNDEZ
- **Prises de vue** : Gabriel FIGUEROA
- **Décors** : Manuel FONTANALS ; studios Churubusco (Mexico), prises de vue à Cuba
- **Montage** : Jorge BUSTOS
- **Son** : James L. FIELDS
- **Musique** : Antonio DÍAZ CONDE
- **Interprètes** : Roberto CAÑEDO, Gina CABRERA, Andrés SOLER

### Résumé

---



---

Film inspiré de la biographie de José Martí, retraçant les grandes étapes de sa vie personnelle et politique, d'abord par ses activités de jeunesse jusqu'à sa déportation en Espagne. Ensuite, au Mexique et au Guatemala où il conjugue activités politiques et aventures amoureuses, jusqu'à son retour final à Cuba pour participer directement à la lutte indépendantiste où il trouve la mort.

## María la O

### Fiche technique

---

- **Année de production** : 1947
- **Production** : Carlos AMADOR
- **Mise en scène** : Adolfo FERNÁNDEZ BUSTAMANTE
- **Scénario** : Adolfo FERNÁNDEZ BUSTAMANTE
- **Prises de vue** : Gabriel FIGUEROA
- **Décors** : Jorge FERNÁNDEZ ; studios Churubusco (Mexico), prises de vue à La Havane
- **Montage** : Jorge BUSTOS
- **Son** : Nicolas DE LA ROSA
- **Musique** : Antonio DÍAZ CONDE, Ernesto LECUONA
- **Interprètes** : Emilio TUERO, Issa MORANTE, Rita MONTANER

### Résumé

---

Fernando, jeune homme de la bonne société cubaine fiancé à Tula, retrouve la mulâtresse María la O avec qui il avait eu une histoire d'amour. Ils reprennent leur relation, mais María la O apprend que Fernando s'est fiancé avec Tula. Elle jure d'empêcher ce mariage, recourant même à la sorcellerie pour parvenir à ses fins.

Le jour du mariage, María la O a préparé un guet-apens mais y renonce au dernier moment et laisse Fernando et Tula se marier.

María la O est enceinte de Fernando, la famille et la femme de celui-ci l'apprennent. Alors qu'il va voir María la O dans sa chaumière, il est encerclé et tué par des Noirs.

María la O échappe de peu au suicide, grâce à l'intervention d'un ami.

Affiche  
(source : *La Otra imagen del cine cubano*)



## Mulata

### Fiche technique

---

- **Année de production** : 1953
- **Durée** : 80 minutes
- **Production** : Mier y Brooks
- **Mise en scène** : Gilberto MARTÍNEZ SOLARES
- **Scénario** : Gilberto MARTÍNEZ SOLARES

- **Prises de vue** : Agustín MARTÍNEZ SOLARES
- **Décors** : Edward FITZGERALD ; studios San Ángel (Mexico), prises de vue à La Havane
- **Montage** : Carlos SAVAGE
- **Son** : Eduardo FERNÁNDEZ, Enrique RODRÍGUEZ
- **Musique** : Manuel ESPERÓN
- **Interprètes** : Ninón SEVILLA, Pedro ARMENDÁRIZ, René CARDONA

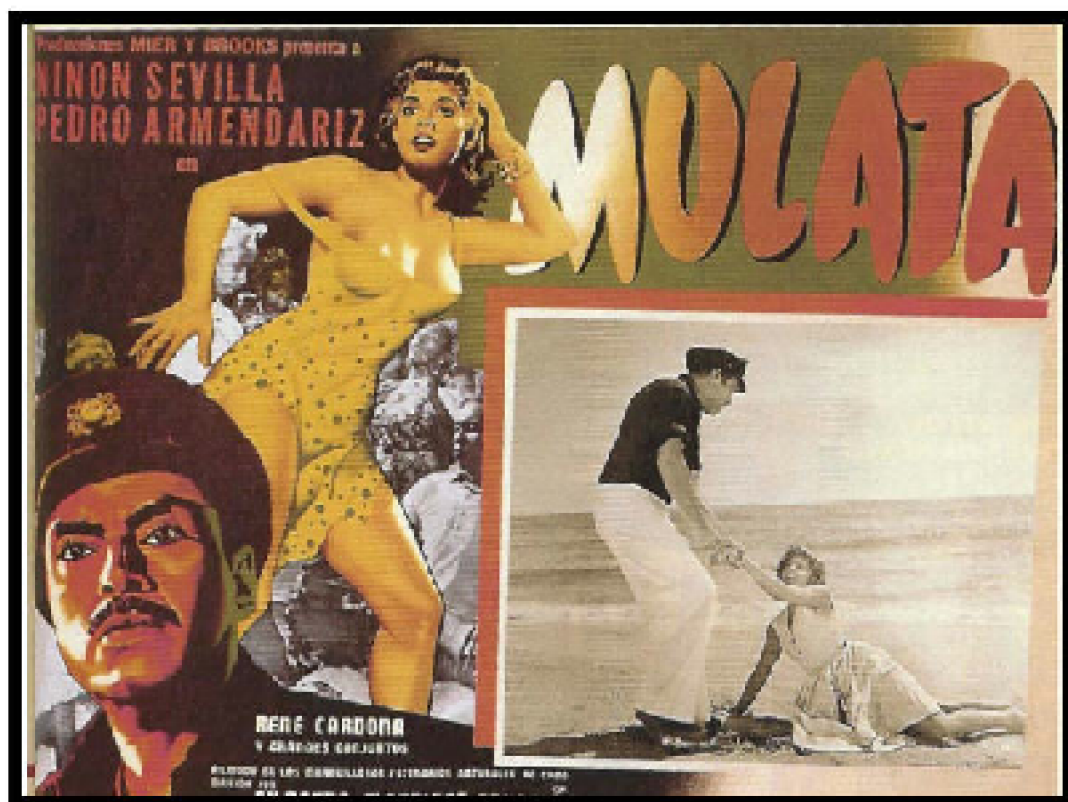
## Résumé

---

Caridad, fille de *santera*, est recueillie par Rosario à la mort de sa mère. Alors que Caridad a participé à une danse rituelle, Rosario la réprimande très violemment, l'accusant de chercher à séduire les hommes. Le marin Martín emmène Caridad à La Havane, où elle commence à travailler dans un cabaret. Martín étant reparti en mer, elle se venge en séduisant le patron du cabaret. À son retour, Martín décide de l'emmener avec lui à Veracruz.

Caridad tombe malade et meurt, après que Martín l'a aidée à retrouver Mateo, son amour de jeunesse.

Affiche  
(source : *Somos*, n°189)



## No me olvides nunca

### Fiche technique

---

- **Année de production** : 1956
- **Durée** : 90 minutes
- **Production** : Compañía Cinematográfica Mexicana
- **Mise en scène** : Juan José ORTEGA
- **Scénario** : Juan José ORTEGA

- 
- **Prises de vue** : Jorge STAHL, Jr.
  - **Décors** : Roberto MIQUELI ; studios Biltmore (La Havane), prises de vue à La Havane et Trinidad
  - **Montage** : José W. BUSTOS
  - **Son** : Manuel SOLE
  - **Musique** : Gustavo César CARRIÓN
  - **Interprètes** : Luis AGUILAR, Rosita FORNÉS, Benny MORÉ

## Résumé

---

Le tournage d'un film à La Havane réunissant les vedettes Rosita Fornés et Luis Aguilar conduit les producteurs et publicistes à monter de toutes pièces une idylle entre la Cubaine et le Mexicain pour « **vendre** » le film.

Tous deux jouent le jeu, mais Rosita tombe vraiment amoureuse de Luis, et est fort dépitée lorsque celui-ci lui rappelle que ce n'était qu'un jeu, et qu'il aime vraiment la femme avec laquelle il est marié.

Ils se séparent comme ils s'étaient rencontrés : à l'aéroport, entourés de journalistes.

## Piel canela

### Fiche technique

---

- **Année de production** : 1953
- **Durée** : 82 minutes
- **Production** : Juan José ORTEGA
- **Mise en scène** : Juan José ORTEGA
- **Scénario** : Juan José ORTEGA
- **Prises de vue** : Manuel GÓMEZ URQUIZA
- **Décors** : Ramón RODRÍGUEZ GRANADA ; studios Azteca (Mexico), prises de vue à La Havane
- **Montage** : José W. BUSTOS
- **Son** : Manuel TOPETE
- **Musique** : Gonzalo CURIEL
- **Interprètes** : Sarita MONTIEL, Manolo FÁBREGAS, Ramón GAY Pedro VARGAS, Toña LA NEGRA

## Résumé

---

Marucha, dont le visage a été mutilé dans sa jeunesse, travaille dans un cabaret et fréquente les bas-fonds de la société.

Le médecin Carlos, qui l'a vue au cabaret, la persuade de se laisser opérer. Ils tombent amoureux l'un de l'autre, et elle veut se venger de Julio, son ancien acolyte.

Tous deux meurent finalement dans une fusillade, et Carlos retrouve l'infirmière qui n'a jamais cessé de l'aimer en secret.

Affiche

(source : *Carteles de la época de oro del cine mexicano*)



## Sandra, la mujer de fuego

---

## Fiche technique

---

- **Année de production** : 1952
- **Durée** : 89 minutes
- **Production** : Juan OROL
- **Mise en scène** : Juan OROL
- **Scénario** : Juan OROL
- **Prises de vue** : Rosalio SOLANO
- **Décor** : Roberto MIQUELI ; tourné à Cuba
- **Montage** : Mario GONZÁLEZ
- **Son** : Enrique RODRÍGUEZ
- **Musique** : Obdulio MORALES
- **Interprètes** : Rosa CARMINA, Arturo MARTÍNEZ, César DEL CAMPO

## Résumé

---

Danseuse de cabaret, Sandra épouse Miguel par ambition. Mais celui-ci souffre d'impuissance, et sombre dans l'alcoolisme. Il fuit sur ses terres de province où le rejoint Sandra.

Elle tombe amoureuse du contremaître Jorge, qui refuse de céder à ses avances par loyauté envers son patron don Miguel. Celui-ci finit par mourir et Jorge tue en duel un prétendant de Sandra.

Les deux jeunes gens peuvent enfin s'unir.

Affiche  
(source : Somos, n°189)



## Sensualidad

### Fiche technique

---

- **Année de production** : 1950
- **Durée** : 96 minutes
- **Production** : Hermanos Calderón
- **Mise en scène** : Alberto GOUT
- **Scénario** : Alvaro CUSTODIO



- 
- **Prises de vue** : Alex PHILIPS
  - **Décors** : Manuel FONTANALS ; studios Churubusco (Mexico)
  - **Montage** : Alfredo ROSAS PRIEGO
  - **Son** : Enrique RODRÍGUEZ
  - **Musique** : Antonio DÍAZ CONDE
  - **Interprètes** : Ninón SEVILLA, Fernando SOLER, Domingo SOLER, Rodolfo ACOSTA, Andrea PALMA, Andrés SOLER

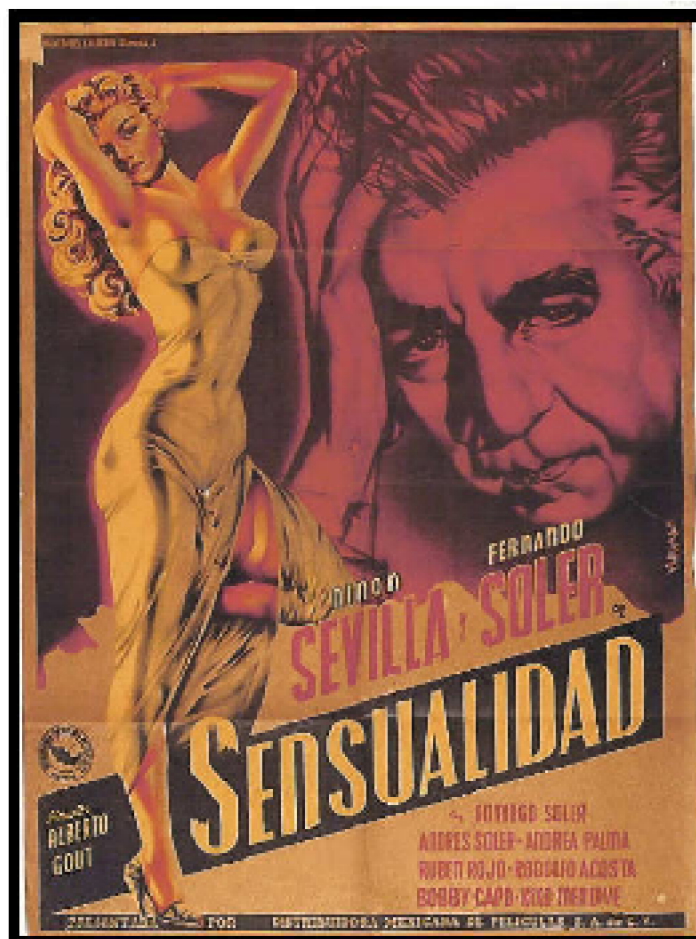
## Résumé

---

La prostituée Aurora a été condamnée pour vol par le juge Luque, grand pourfendeur de cabarets et menant une vie de famille exemplaire. Elle jure de se venger. Une fois sa peine purgée, elle retourne travailler au cabaret. Elle tente d'apitoyer le juge sur sa triste existence et se montre entreprenante. Le comportement du juge commence à changer, à mesure que leurs rencontres se multiplient.

Alors que Luque s'est rendu au cabaret en famille, Aurora lui dit son mépris parce qu'il manque d'argent. Pour y remédier, le juge vole un malfrat qui le rattrape. La famille du juge tente d'intervenir. Mais le juge demande le divorce, précipitant la mort de sa femme. Pendant ce temps, le fils du juge séduit Aurora pour venger son père. Celle-ci le dénonce au juge, qui frappe son fils et étrangle Aurora. Il est arrêté.

Affiche  
(source : *Carteles de la época de oro del cine mexicano*)



---

**Alliche**  
(source : *Somas*, n°189)



## Siboney

### Fiche technique

- **Année de production** : 1938
- **Durée** : 97 minutes
- **Production** : Juan OROL
- **Mise en scène** : Juan OROL
- **Scénario** : Juan OROL

---

vertu de la loi du droit d'auteur.

- **Prises de vue** : Ricardo DELGADO, Agustín JIMÉNEZ
- **Décors** : tourné en partie à Cuba
- **Son** : Rogelio FERNÁNDEZ
- **Musique** : Rodrigo PRATS, Ernesto LECUONA
- **Interprètes** : María Antonieta PONS, Juan OROL, Luisa María MORALES

## Résumé

---

Au XIX<sup>e</sup> siècle à Cuba, le riche don Montero défend les esclaves qui subissent de mauvais traitements, ce qui lui vaut un duel avec don Pedro, qui n'apprécie pas ses interventions.

Plus tard, don Montero intervient pour défendre la jeune Siboney, injustement réprimandée par sa maîtresse. Puis il décide d'affranchir ses esclaves.

Montero paye des cours de chant à Siboney. Elle part en tournée avec un acteur amoureux d'elle. La jeune femme est tiraillée entre sa gratitude pour Montero et son attirance pour cet autre homme, beaucoup plus jeune.

Montero rejoint les troupes rebelles de Céspedes. Il est mortellement blessé au combat et meurt avec Siboney à son chevet, à qui il offre une dot pour se marier.

## Thaimí, la hija del pescador

### Fiche technique

---

- **Année de production** : 1958
- **Durée** : 97 minutes
- **Production** : Juan OROL
- **Mise en scène** : Juan OROL
- **Scénario** : Juan OROL
- **Prises de vue** : Minervino ROJAS
- **Décors** : Roberto MIQUELI ; tourné à Cuba
- **Montage** : Juan José MARINO
- **Son** : Raúl CORVIZON
- **Musique** : Gustavo César CARRIÓN
- **Interprètes** : Mary ESQUIVEL, Armando CALVO, Rubén ROJO

---

## Résumé

---

Julio, jeune havanais de bonne famille, échoue sur la plage du village où vit Thaimí après un accident d'avion. Une idylle naît entre eux, mais Julio finit par rejoindre sa famille et sa fiancée Alicia.

À la mort de son père, Thaimí se laisse convaincre par le peintre Javier de le suivre à La Havane. Elle y entame une carrière de chanteuse de cabaret, et décide de se venger de Julio en séduisant son frère Francisco.

Finalement, Thaimí décide de retourner secrètement dans son village où la rejoint Javier, qui la demande en mariage.

## Viajera

---

### Fiche technique

---

- **Année de production** : 1951
- **Durée** : 100 minutes
- **Production** : Clasa films mundiales
- **Mise en scène** : Alfonso PATIÑO GÓMEZ
- **Scénario** : Alfonso PATIÑO GÓMEZ
- **Prises de vue** : Jorge STAHL, Jr.
- **Décors** : Jesús BRACHO ; studios Clasa (Mexico)
- **Montage** : Jorge BUSTOS
- **Son** : Eduardo ARJONA, Rafael Luis ESPARZA
- **Musique** : Rosalio RAMÍREZ, Federico RUIZ
- **Interprètes** : Rosa CARMINA, Fernando FERNÁNDEZ, Georgina BARRAGÁN

---

### Résumé

---

Alfonso, un professeur de musique, est séduit par une danseuse de cabaret cubaine. Celle-ci l'utilise pour subtiliser à un truand une bague de valeur qu'elle cache dans la poche d'Alfonso à son insu.

Par un concours de circonstances, la femme d'Alfonso trouve la bague et pense qu'il s'agit d'un cadeau pour leur anniversaire de mariage.

La danseuse révèle la vérité à Alfonso qui, après avoir voulu fuir avec elle, raconte

tout à sa femme. Elle rend la bague à la police.

La danseuse, qui a tué le truand, se retrouve en prison où elle met au monde l'enfant qu'elle porte d'Alfonso. À sa sortie, elle remet le bébé à la femme de celui-ci et quitte la ville.

## Víctimas del pecado

### Fiche technique

---

- **Année de production** : 1950
- **Durée** : 85 minutes
- **Production** : Pedro A. CALDERÓN
- **Mise en scène** : Emilio FERNÁNDEZ
- **Scénario** : Emilio FERNÁNDEZ, Mauricio MAGDALENO
- **Prises de vue** : Gabriel FOGUEROA
- **Décors** : Manuel FONTANALS ; studios Churubusco (Mexico)
- **Montage** : Gloria SCHOEMANN
- **Son** : Enrique RODRÍGUEZ
- **Musique** : Antonio DÍAZ CONDE, Dámaso PÉREZ PRADO, Agustín LARA
- **Interprètes** : Ninón SEVILLA, Rita MONTANER, Tito JUNCO, Rodolfo ACOSTA, Pedro VARGAS, Toña LA NEGRA, Orquesta Aragón

### Résumé

---

La danseuse Violeta recueille l'enfant de sa collègue Rosa qui voulait l'abandonner sous la pression de son souteneur Rodolfo.

Afin de pouvoir élever l'enfant, Violeta commence à se prostituer dans la rue. Santiago, un ancien associé de Rodolfo, l'engage comme danseuse dans son cabaret.

Suite à une altercation avec Violeta, Rodolfo est jeté en prison. À sa sortie, il tue Santiago. Privée de ressources et ayant tenté de défendre son enfant agressé, Violeta se retrouve en prison.

Une fois libérée, elle part avec lui vers une nouvelle vie.

Affiche  
(source : Samos, n°189)



## Éléments complémentaires

### Résumés des histoires de « visages de femmes »

Une jeune femme a été défigurée accidentellement. Son état physique se traduit par une grande dureté morale, et la difficulté à entretenir des rapports de confiance avec le genre masculin. Elle fréquente les milieux de la pègre et mène une vie de crime.

Un jour pourtant, un homme s'intéresse à elle, et parvient à la convaincre de subir une opération qui lui rendra sa beauté originelle.

L'opération est un succès. Le comportement de la jeune femme change, elle retrouve

## Le mélodrame cinématographique mexicain dans ses rapports avec Cuba (1938-1958) : Enjeux esthétiques et critiques

---

confiance en elle et dans les autres.

Selon le cas, le dénouement lui permet de réintégrer la société ou la fait disparaître.

Affiche

(source : *Carteles de la época de oro del cine mexicano*)



Cette affiche permet d'illustrer la comparaison entre *Los Olvidados* et le mélodrame mexicain traditionnel dans les représentations proposées.

---

vertu de la loi du droit d'auteur.