

Université de Montréal

**Au-delà et à côté de la *Quality TV*:
une alternative esthétique brésilienne**

par

Larissa Estevam Christoforo

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en études cinématographiques

décembre 2014

© Larissa Estevam Christoforo, 2014

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
Au-delà et à côté de la Quality TV : une alternative esthétique brésilienne

Présenté par :
Larissa Estevam Christoforo

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Marta Boni, membre du jury
Michèle Garneau, président-rapporteur
Germain Lacasse, directeur de recherche

Résumé

Tout en voulant inclure la fiction télévisuelle brésilienne parmi les fictions de qualité, cette recherche analyse l'émergence et l'évolution du concept de qualité dans le panorama télévisuel brésilien. Examinant l'histoire de la *télédramaturgie* au Brésil, depuis les téléthéâtres jusqu'aux microséries réalisées par Luiz Fernando Carvalho, en particulier la microsérie *Capitu* (2008), nous suggérons que la production fictionnelle brésilienne a atteint un niveau de qualité sophistiquée et avant-gardiste qui illustre une alternative au style préconisé par la formule des séries télévisées américaines qui se regroupent sous l'étiquette de la *Quality TV*. De plus, le raffinement de la microsérie contribue à la légitimation de la valeur artistique de la télévision à partir de caractéristiques télévisuelles, contrairement à la production fictionnelle américaine dont l'esthétique plutôt cinématographique finit par discréditer davantage le petit écran. Finalement, nous souhaitons démontrer l'importance des innovations esthétiques que cette microsérie a apportées au sein d'une sphère médiatique qui semble se diriger progressivement et rapidement vers l'uniformisation du langage télévisuel et de son contenu.

Mots-clés : qualité télévisuelle, *Capitu*, telenovela, esthétique télévisuelle, *Quality TV*

Abstract

This research seeks to analyse the rise and the evolution of the concept of quality within the Brazilian context, to include Brazilian television fiction amongst quality television products. Covering the history of Brazilian television dramas from tele-theatres to the microseries directed by Luiz Fernando Carvalho, and in particular the serie *Capitu* (2008), we suggest that the fictional production in Brazil has reached a very sophisticated and forward-thinking quality level, illustrating an alternative to the aesthetics of American TV series, also known as *Quality TV*. Furthermore, the sophistication of this microseries contributes to legitimize the artistic value of television by taking into consideration its own formal characteristics, which are different from American fictional production whose cinematographic style ends up discrediting the qualities of the small screen. At last, we would like to demonstrate the importance of *Capitu*'s aesthetic innovations within a media-sphere which seems to evolve gradually and quickly towards a standardisation of the televisual language and its content.

Keywords : quality television, *Capitu*, telenovela, television aesthetics, Quality TV

Resumo

Desejando incluir a ficção televisiva brasileira no rol das ficções de qualidade, esta dissertação analisa o aparecimento e a evolução do conceito de qualidade no panorama televisivo brasileiro. Percorrendo a história da teledramaturgia no Brasil, desde os teleteatros até as microsséries dirigidas por Luiz Fernando Carvalho, em particular a obra *Capitu*, sugerimos que a produção ficcional brasileira tenha alcançado um nível de qualidade muito sofisticado e de vanguarda que ilustra uma alternativa à estética das séries americanas contemporâneas que se reagrupam sob o rótulo da *Quality TV*. Ademais, o refinamento de *Capitu* contribui com a legitimação do valor artístico da televisão que é, por sua vez, confirmado pelas características próprias ao meio televisivo, opondo-se à ficção serial americana, cuja estética cinematográfica acaba por acentuar o descrédito da televisão. Por fim, gostaríamos de salientar a importância das inovações propostas por esta ficção em uma esfera midiática que parece caminhar progressiva e rapidamente em direção à uniformização da linguagem televisiva e de seu conteúdo.

Palavras-chave : televisão de qualidade, *Capitu*, telenovela, estética televisiva, *Quality TV*

Table des matières

INTRODUCTION	2
UN BREF SURVOL DU DÉBAT SUR LA QUALITÉ TÉLÉVISUELLE	2
QUESTION DE RECHERCHE ET HYPOTHÈSES	4
STRUCTURE DE CETTE ÉTUDE	5
ÉTAT DE LA QUESTION ET CADRE THÉORIQUE	7
LA CARTOGRAPHIE DE PUJADAS	8
LES SEPT TYPES DE QUALITÉ	10
LA QUALITÉ SELON L'EXPRESSION, LE CONTENU ET LE MESSAGE AUDIOVISUEL DU PROGRAMME	11
FICTION DE QUALITÉ OU QUALITÉ DE LA FICTION ?	12
DE LA <i>QUALITY TELEVISION</i> AU STYLE HBO	13
LES ÉTUDES DE QUALITÉ AU BRÉSIL	14
CHAPITRE I - LA FICTION DE QUALITÉ AU BRÉSIL : LES <i>TELENOVELAS</i>	16
UN PRODUIT SANS QUALITÉ	16
LA RENAISSANCE DES TELENOVELAS	19
AU SERVICE DE L'INTÉGRATION NATIONALE	22
BETO ROCKFELLER, AVANT ET APRÈS	23
L'ESSOR DES TELENOVELAS APRÈS LE SUCCÈS DE REDE GLOBO	25
LA TELENOVELA-VÉRITÉ. QUELLE VÉRITÉ?	26
LE LABEL GLOBO DE QUALITÉ	27
LES TELENOVELAS : OUTIL DE CRITIQUE SOCIALE	28
ARÈNE DE DÉBAT DES PROBLÉMATIQUES NATIONALES	30
LA MÉDIATION DE LA RÉALITÉ ET DE L'IDENTITÉ NATIONALE PAR LES RÉCITS	31
L' « INVASION » DE LA RÉALITÉ : LE MARKETING SOCIAL	32
LES RÉCITS CONTEMPORAINS	33
TELENOVELAS : UN PRODUIT DE QUALITÉ ?	35
CE QUE LA QUALITY TV DOIT AUX TELENOVELAS	38
CHAPITRE II – UNE ALTERNATIVE ESTHÉTIQUE À LA FICTION TÉLÉVISUELLE	43
LE PREMIER DEGRÉ DE SOPHISTICATION : LES MINISÉRIES	43

LUIZ FERNANDO CARVALHO	45
CAPITU	48
AU-DELÀ DE HBO	48
ENTRE MACHADO DE ASSIS & CARVALHO	50
LA SYNECDOQUE DU RÉCIT : LE GÉNÉRIQUE DE DÉBUT ET LES PREMIÈRES MINUTES	51
L'ARTICULATION ESPACE-TEMPS	54
LA SUBVERSION DES LOIS DE LA TÉLÉVISION : L'INTERARTIALITÉ DU RÉCIT	56
CHAPITRE III – ENTRE QUALITÉ & VALEUR : LA FORME VS. LE PUBLIC	63
LA QUALITÉ TECHNIQUE	63
LA QUALITÉ ESTHÉTIQUE	64
LA QUALITÉ DÉMOCRATIQUE	66
L'INCITATION À LA MOBILISATION SOCIALE ET L'ÉCOLOGIE TÉLÉVISUELLE	68
LE DISCOURS DU PUBLIC	69
DE L'ANALYSE DE QUALITÉ AU JUGEMENT DE VALEUR	74
<i>CAPITU</i> : ENTRE LA QUALITÉ ET LA VALEUR	76
CONCLUSION	80
LA QUALITÉ DE LA FICTION BRÉSILIENNE CONTEMPORAINE : AU-DELÀ ET À CÔTÉ	82
BIBLIOGRAPHIE	I

*À Alain Brabant (in memoriam),
pour cette aventure québéco-montréalaise.*

*À Mariana Estevam et à Yuri E. Christoforo,
pour la force et la certitude de notre lien.*

Remerciements

Tout d'abord, j'aimerais remercier mon directeur de recherche, mon cher professeur Germain Lacasse, qui a su comprendre mes limitations sans renoncer à la tâche de me faire progresser. Merci pour vos remarques très pertinentes et d'avoir essayé de me faire rire dans les moments d'appréhension. Merci principalement pour votre patience et pour avoir cru à ma détermination.

Aux professeurs Yves Picard, Michèle Garneau et Silvestra Mariniello, non seulement pour vos enseignements, mais surtout pour votre support au long de ce parcours académique.

Aux professeurs Marion Froger et Jean-Marc Larrue pour vos enseignements lors de vos séminaires. Je suis convaincue que l'interdisciplinarité est essentielle à toute recherche qui se veut approfondie et nuancée.

Aux professeurs brésiliens Maria Cristina Palma Mungioni, Renato Pucci Jr. et Esther Hamburger qui m'ont chaudement accueillie en 2013, au début de mes recherches, et qui y ont contribué énormément avec leurs solides connaissances. Sans vous, ce mémoire n'existerait pas. Merci, surtout, de faire de notre Brésil un pays plus digne à travers votre profession.

À la Fondation LOJIQ, qui a subventionné partiellement mon voyage au Brésil pour ma recherche de terrain en 2013.

Aux chercheuses brésiliennes Clarice Greco Alves et Sônia Maria Guedes Medeiros pour leurs contributions très importantes aux études sur la qualité télévisuelle. À Carolina de Castro Linhares pour son travail de repérage sur les répercussions de la microsérie *Capitu*.

À ma mère, qui est aussi mon père, Mariana Estevam, pour toujours avoir été mon meilleur modèle. À mon frère jumeau Yuri Christoforo, pour notre histoire qui a toujours été au pluriel. À vous deux, pour notre passé, présent et futur.

À Houman Gholipour (urso), pour son affection incarnée à travers ses actes : les repas préparés avec beaucoup d'amour, les courses au supermarché, la mise au point de ma voiture et tant d'autres choses. Merci de m'avoir *ordonné* d'aller me reposer, même quand je m'offusquais. Je le sais, je le sais...

À mon ami Alexandre Saul, pour ses mots qui sont restés avec moi : « Nous sommes nos pires critiques et, parfois, il faut se rappeler que ceci ne sera pas notre dernier, ni notre meilleur, travail... mais c'est le travail possible pour le moment, et nous le faisons de la meilleure façon possible (...). Il ne faut pas se laisser vaincre par la peur paralysante. » Merci pour tout, Alê.

À mon ami Andre Valle, qui m'a encouragé littéralement quotidiennement. À chaque fois où le monde semblait s'écrouler, je savais où trouver mon meilleur refuge. Merci, merci!

À ma famille de Montréal : Dani Oliveira (merci pour cette amitié qui dure depuis plus de vingt ans!), Carolzinha, Lu Braga, Marília Beltrame, Lidia Barreiros, Lissi Neiva, Roro (alias Vox Sambou), Émilie Beaulieu-Guérette et Claudie Laberge, pour votre amitié et pour notre partage quotidien.

À Audrey Bélanger, le cadeau précieux que la Maîtrise en études cinématographiques m'a généreusement offert.

À Mireille Brabant (et son assistant félin Tintin), à qui je promets de ne plus jamais utiliser le mot « dessein ». Merci infiniment pour ta patience et pour le soin dans ton travail de révision. Merci d'être toujours là.

À Alain Brabant (*in memoriam*), le début de cette aventure à Montréal et mon havre de paix qui est, malheureusement, parti trop tôt. Je ne t'oublierai jamais.

Introduction

Un bref survol du débat sur la qualité télévisuelle

Il y a quinze ans, en dépit des études sur la qualité télévisuelle qui commençaient à se multiplier, l'association entre les mots télévision et qualité était encore inacceptable pour plusieurs chercheurs. D'autres théoriciens étaient moins radicaux et plus ouverts à cette union, mais n'admettaient la qualité de la télévision ou de ses produits qu'en les comparant aux arts comme le cinéma ou le théâtre. De nos jours, ce discours a donné la place à une « reconnaissance généralisée de l'existence de la programmation de qualité (...). Il s'agit notamment de programmes de fiction et d'origine nord-américaine » (Pujadas 2010, p.16), incarnée par la multiplication d'analyses autour du sujet.

L'accroissement d'intérêt pour le sujet a suscité l'étude de la qualité à partir de diverses perspectives. Cette panoplie d'approches est perçue autant comme une instabilité qui nuit à l'élaboration d'une définition objective du terme (Torres 2014, p.46) que comme une conséquence naturelle qui relève de la diversité de contextes culturels, des domaines et des variables qui orientent l'analyse de la qualité (Pujadas 2002). La pluralité est aussi terminologique. Plusieurs expressions se rapportent au sujet lorsque nous parcourons la littérature: « *quality television* », « qualité télévisuelle », « fiction de qualité », « qualité de la fiction », « bonne télévision » et « *Quality TV* ». Que signifient ces termes? Lequel ou lesquels utiliser?

C'est, cependant, à partir d'un consensus sur le sujet que le débat sur la qualité a été ravivé. La diffusion d'une esthétique télévisuelle originale à l'ensemble de la fiction sérielle américaine est à l'origine de la *Quality TV*. Dès lors, les chercheurs se sont intéressés à la fiction télévisuelle américaine, qu'ils considéraient désormais comme un programme de qualité en raison de ses scénarios, de ses stratégies narratives, de ses personnages ou encore de son montage. Si, dans les années 1980, la « *quality television* » (R. Thompson 1996) était l'exception, les transformations du contexte télévisuel américain dans les années 1990 ont répandu ce style de qualité un peu partout dans la fiction télévisuelle. Des changements dans la production, l'économie du média et la distribution définissent ce « post-network era »

(McCabe et Akass 2007, p.3). De plus, la consolidation de la marque de HBO, en 1996, a fortement contribué à la redéfinition des critères de qualité, tout en transformant l'expression « *quality television* » en un super-genre, en une formule (Thompson, R. 2007, p. xvii). La même année, le slogan de la chaîne, « *It's not TV. It's HBO* », a favorisé la dissociation de sa programmation (les séries originales) de celle des autres chaînes (McCabe et Akass 2014, p.128) et a contribué à reconnaître HBO en tant qu'« acteur majeur du divertissement » (*ibid.*, p.130). Ces séries sont allées au-delà de l'imagination en termes de contenu, de complexité narrative, de style ou de langage (R. Thompson 2007, p. xvii), s'inspirant principalement du cinéma.

Au Brésil, en revanche, le débat sur la qualité télévisuelle a débuté à la moitié des années 1950, lorsque le *Jornal das Letras* (« Journal des lettres »), célébrant le rapport de la télévision avec la culture littéraire principalement à travers le téléthéâtre, publie régulièrement des discussions sur « les qualités intrinsèques et les possibilités de création de cette nouvelle "expression artistique" ainsi que son rôle à l'égard de la diffusion des livres et de sa consolidation en tant que nouveau marché de travail stimulant pour les écrivains »¹ (Freire Filho 2002, p.106). Plus tard, c'est aux *telenovelas* de faire progresser cette discussion, après une appropriation nationale de ce genre narratif. Depuis 1968, des caractéristiques réalistes ainsi qu'une thématique sociale et contemporaine sont incorporées à la structure mélodramatique des récits, transformant les *telenovelas* (en particulier, celles produites et diffusées par Rede Globo) en espace public de discussion des enjeux nationaux. Tout au début des années 1980, d'autres formats narratifs s'ajoutent à la grille horaire apportant une nouvelle forme au contexte télévisuel brésilien. Désormais, les miniséries s'affirment en tant que produit de qualité, grâce à leur esthétique plus sophistiquée, à leur matériau narratif hautement spécialisé et à leur intention pédagogique. Si ces fictions se servaient d'une esthétique cinématographique plutôt classique lors de leur apparition, l'intégration du modernisme et du postmodernisme à la télévision, conjuguée au langage de la vidéo indépendante et du cinéma expérimental, a changé leur forme.

¹ « Debatiam-se as qualidades intrínsecas e as possibilidades de criação da "mais nova expressão artística" – seu papel na difusão do livro, sua consolidação como novo e estimulante para o literato » (traduction libre).

De nos jours, le responsable principal du bouleversement du langage télévisuel est le réalisateur Luiz Fernando Carvalho. Depuis le succès des deux saisons de la série *Hoje é Dia de Maria*² (2005), le réalisateur a acquis une notoriété grâce à son style particulier. Puisant ses forces des caractéristiques propres à la télévision, le travail de Carvalho (notamment *Hoje é Dia de Maria*, *A Pedra do Reino*³ et *Capitu*⁴) a réorienté les études sur la fiction télévisuelle brésilienne en raison de l'esthétique de sa mise en scène. Tout en proposant une forme qui peut indiquer un renouvellement du concept de qualité, son œuvre a surtout influencé la discussion au sujet des possibilités et des limites du média télévisuel.

Question de recherche et hypothèses

À partir de ces remarques, nous arrivons à notre problématique. Dans le cadre de ce mémoire, nous aimerions démontrer que la fiction télévisuelle brésilienne a atteint un niveau de qualité esthétique plus avant-gardiste et sophistiqué que celui de la fiction regroupée sous l'étiquette de la *Quality TV*. L'audace formelle de l'œuvre audiovisuelle de Luiz Fernando Carvalho, notamment celle de la microsérie *Capitu*, réinvente les caractéristiques typiques de la télévision et repousse les frontières du média. À l'exemple du tournant esthétique confirmé par la *telenovela Beto Rockfeller* (1968), *Capitu* établit de nouveaux paramètres de qualité et semble aller au-delà du déjà fait et du déjà vu en matière de langage télévisuel.

À travers l'étude de l'émergence et de l'évolution du concept de qualité télévisuelle au Brésil, qui culmine avec l'analyse esthétique de la microsérie, nous aimerions vérifier comment *Capitu* est originale et raffinée et en quoi elle se démarque des séries américaines. Aussi, nous souhaitons démontrer l'importance des innovations que cette microsérie a apportées au sein d'une sphère médiatique qui semble marcher progressivement vers l'uniformisation du

² « Aujourd'hui, c'est jour de Marie », une adaptation de l'œuvre de l'écrivain brésilien Carlos Alberto Sofredini par Luiz Fernando Carvalho et Luís Alberto de Abreu et réalisée par Luiz Fernando Carvalho. La première saison a été diffusée du 11 au 21 janvier 2005 à 23 h. La deuxième a été diffusée du 11 au 15 octobre 2005 à 23 h.

³ Une adaptation de Luiz Fernando Carvalho, Bráulio Tavares et Luís Alberto de Abreu du livre *O Romance da Pedra do Reino e o Príncipe do Vai-e-Volta* (traduction libre en français : Le Roman de la pierre du royaume et le prince du va-et-vient) écrit par Ariano Suassuna, réalisée par Luiz Fernando Carvalho et diffusée du 12 au 16 juin 2007 à 23 h.

⁴ Une adaptation d'Euclides Marinho du roman *Dom Casmurro*, écrit par Machado de Assis, réalisée par Luiz Fernando Carvalho et diffusée du 9 au 13 décembre 2008 à 23 h.

langage télévisuel et de son contenu. Son esthétique a acquis une fonction de résistance à l'hégémonie de la forme de la fiction sérielle étatsunienne. Par ailleurs, la sophistication de la microsérie contribue à la légitimation de la valeur artistique de la télévision à partir de caractéristiques télévisuelles, contrairement à la production fictionnelle américaine dont l'esthétique plutôt cinématographique finit par discréditer davantage le petit écran.

Le premier facteur pouvant contribuer au développement de notre question de recherche est donc l'esthétique particulière de *Capitu*. Durant les 5 épisodes de la microsérie, Carvalho a mis en scène une esthétique *interartiale* (Moser 2007, p.70), par laquelle des formes culturelles diverses, érudites et populaires, interagissent. Cette *remédiation* (Bolter et Grusin 2000, p.45) par la télévision, qui fait ressortir la dimension *intermédiaire* du média télévisuel, porte à l'écran un produit très sophistiqué visuellement, dont l'artificialité des plans suggère une confrontation au réalisme de la fiction contemporaine. Le deuxième élément qui corrobore notre problématique est l'intention éthique du réalisateur et sa compréhension du média télévisuel en tant qu'instrument de démocratisation de la culture et de conscientisation des Brésiliens. Cette orientation éducative se matérialise dans la microsérie notamment par la transposition du procédé littéraire de la *carnavalisation* à l'écran (Mungioli 2013), par lequel Carvalho remet en question la hiérarchie entre les arts. Ainsi, le réalisateur souhaite promouvoir un échange entre le patrimoine culturel d'un public moins instruit et celui d'un public plus savant, procurant du plaisir aux deux types et mettant l'accent sur la fonction sociale de la télévision.

Ces deux dimensions de *Capitu*, esthétique et pédagogique, contribuent également à l'affirmation des potentialités esthétiques et artistiques de la télévision, en contestant la stigmatisation du média en tant qu'art mineur. Finalement, la microsérie confirme la singularité de la production télévisuelle brésilienne qui propose, encore une fois, une alternative esthétique à la fiction.

Structure de cette étude

Afin de répondre aux questions soulevées dans cette introduction, nous proposons le cheminement suivant : la deuxième partie de cette introduction présentera un sommaire de la

discussion sur la qualité télévisuelle, dans le contexte télévisuel public européen ainsi que celui privé américain et brésilien. Nous ferons un bilan des principales réflexions sur le thème pour choisir lesquelles sont les plus pertinentes au développement de notre problématique.

Ensuite, considérant l'étroite association de la qualité à la fiction télévisuelle depuis l'avènement de la télévision au Brésil, le premier chapitre présentera un résumé de l'histoire des *telenovelas*, qui est primordial à la compréhension de l'émergence et de l'évolution du concept de qualité. En commençant par les téléthéâtres, le parcours traversera les changements vécus par les *telenovelas* depuis leur premier titre, en 1951, et ira jusqu'aux miniséries contemporaines. L'analyse des conventions narratives assimilées par le public pendant les soixante dernières années nous aidera à mettre en évidence l'originalité du corpus de ce mémoire, tout en expliquant le rapport entre la production télévisuelle et leur réception par les Brésiliens. Le premier chapitre sert également de comparaison introductive entre la forme des *telenovelas*, depuis leur tournant esthétique en 1968, et les caractéristiques des séries télévisuelles américaines depuis le début des années 1980. Les multiples points convergents entre les deux formats, autant en ce qui concerne leur mode de production que leur produit et leur réception par le public, suggèrent que les *telenovelas* pourraient être les prédécesseurs des séries américaines de qualité, qui par la suite, ont adapté plutôt que créé un format à succès.

Le deuxième chapitre sera consacré à l'étude de la microsérie *Capitu*, visant à démontrer, d'abord, ses particularités par rapport aux *telenovelas* et aux produits américains. Puis, nous aimerions amorcer une réflexion sur le rôle des objets innovateurs à l'intérieur du discours sur la qualité télévisuelle. L'innovation esthétique mise en scène par Carvalho dévoile l'ensemble des qualités que regroupe la qualité esthétique, illustrant la richesse favorisée par la diversité. À l'échelle nationale, elle renforce la fonction sociale du média et légitime la valeur de la télévision. À l'échelle internationale, elle confirme l'importance de l'hétérogénéité dans la production culturelle pour contrer l'uniformisation non seulement des formes télévisuelles, mais surtout des cultures.

Le troisième chapitre est l'application du cadre théorique sur notre corpus pour nous permettre de vérifier la qualité et la valeur de *Capitu*. La première est évaluée en fonction de la sophistication esthétique de l'objet, conjuguée au dessein pédagogique et démocratique du

réalisateur de l'œuvre. La deuxième relève de l'appréciation de la microsérie par le public, où repose une contradiction. Nonobstant la qualité de la microsérie, les cotes d'écoute ont été 25% en dessous de ce qui était prévu. Si l'impact d'une fiction sur les téléspectateurs est aussi un paramètre de qualité, comment juger de la qualité d'un produit qui n'apprivoise pas son public ? Pouvons-nous parler de qualité et de puissance artistique d'un programme lorsque l'on n'a pas l'appui du spectateur?

État de la question et cadre théorique

Le point de départ des recherches sur la qualité des fictions télévisuelles est l'émergence des séries étasuniennes telles que *Hill Street Blues* (1981-1987) et *St. Elsewhere* (1982-1988), produites par M.T.M. Enterprises, dont les innovations esthétiques, le sérieux du contenu et la force narrative ont suscité l'intérêt de la critique (Machado 2002) et de chercheurs. De cet intérêt est né le livre *M.T.M. Quality Television*, organisé par Jane Feuer, Paul Kerr et Tise Vahimagi, qui a été publié en 1984. Dès lors, on adopte l'expression *quality television* (« télévision de qualité ») pour se référer à ces rares fictions télévisuelles américaines qui déstabilisent l'expérience antérieure de réception du public tout en éveillant une nouvelle sensibilité chez les téléspectateurs. Lorsque le discours qui dissociait la télévision de la qualité a commencé à perdre sa force, des nombreuses études sur le sujet ont vu le jour, notamment celle de Brunsdon (1990), qui a analysé les caractéristiques particulières des fictions télévisuelles britanniques de prestige ; celle d'Ishikawa (1991), qui a examiné les critères de jugement de qualité au Japon ; et de R. Thompson (1996), qui s'est penché, comme Feuer, sur la télévision de qualité américaine mais au moment où cette esthétique distinguée est devenue une formule.

Nos recherches (qui comprennent des textes en anglais, français, espagnol et portugais) ont repéré seulement trois auteurs qui ont proposé une systématisation du thème jusqu'à présent : le Britannique Geoff Mulgan (1990) et l'Espagnole Eva Pujadas (2002 ; 2005 ; 2010 ; 2013), chacun dressant un portrait sur l'ensemble des études sur la qualité de la télévision publique, et la Brésilienne Gabriela Borges (2008), qui propose une méthodologie détaillée pour l'analyse de la qualité des émissions culturelles portugaises. La thèse de doctorat de la professeure Eva

Pujadas, soutenue en 2001 et publiée en 2010, est le sommaire le plus complet sur le sujet, cartographiant la complexité et la variété de perspectives théoriques autour de l'évaluation de la qualité.

La différence entre les paramètres proposés ou répertoriés par chaque théoricien réitère la diversité d'approches et la multidisciplinarité du thème, ce qui encourage une application des théories de façon complémentaire. Pujadas (2010) identifie quatre axes principaux de référence : le système télévisuel, la programmation, la chaîne et l'émission à partir desquels les analyses autant sociologiques qu'esthétiques se produisent. Mulgan (1990) développe son modèle d'évaluation prenant en considération notamment le système et la programmation télévisuelle, s'opposant à l'examen de qualité des émissions individuellement. Selon l'auteur, si la fonction principale de la télévision est de refléter et d'exprimer l'expérience de la société d'où le média est issu, la qualité télévisuelle résulterait obligatoirement d'une diversité de qualités pouvant rendre compte de la collectivité. Une analyse individuelle finirait par établir des critères de qualité en fonction d'un seul groupe ou d'un seul intérêt au détriment de plusieurs autres. À son tour, la méthodologie que propose Borges (2008) s'organise autour des émissions et se décline sur trois niveaux : le plan de l'expression, le plan du contenu et le plan du message audiovisuel.

La cartographie de Pujadas

Tout d'abord, Pujadas (2010) identifie les deux domaines principaux à partir desquels déclinent les conceptualisations de la qualité : la sociologie et l'esthétique. Au sein de ces deux dimensions se retrouvent une multiplicité de perspectives théoriques et professionnelles. La sociologie regroupe les points de vue des acteurs sociaux qui jugent la qualité et la lutte entre eux pour faire prévaloir leur définition. À cet égard, il n'existe pas de concept neutre de qualité télévisuelle. L'esthétique focalise sur les analyses de l'objet qui sera examiné en reproduisant les discussions suscitées auparavant à l'intérieur d'autres médias (le cinéma ou le théâtre). Les deux, néanmoins, résultent des contextes historiques, culturels et sociaux spécifiques.

Ensuite, l'auteure systématise les discours, divisant les axes de référence des études ou de publications qu'elle a répertoriés : la qualité des systèmes télévisuels ; de la programmation ;

de la chaîne ou, le plus populaire entre les chercheurs, des émissions. Le système télévisuel englobe la qualité concernant le système politique et législatif de la télévision, par exemple, la qualité du système de télédiffusion brésilien. La qualité de la programmation se réfère à la programmation de toutes les chaînes, mettant en perspective la forme verticale et horizontale de la programmation. La qualité verticale analyse l'ensemble des programmes en fonction des tranches horaires, c'est-à-dire, le flux vertical créé par l'enchaînement des émissions au courant de la journée. La qualité horizontale relève de la disponibilité des programmes pour un spectateur quelconque à un moment de diffusion donné. La qualité des chaînes se réfère à la mission de qualité assignée à une chaîne déterminée, la liberté créative des professionnels et son organisation interne. Finalement, la qualité des émissions considère la qualité de chaque programme individuellement à partir des critères internes ou externes. Les critères internes font appel aux caractéristiques propres à l'objet et, surtout, celles spécifiques au langage télévisuel. Les critères externes mesurent la qualité à partir de références politiques, économiques, éthiques ou extatiques⁵.

À l'intérieur de ces quatre axes, se conjuguent des variables historique, professionnelle et théorique, faisant émerger une diversité des notions sur le sujet. Par ailleurs, l'analyse de l'évolution du langage de la fiction télévisuelle brésilienne, dans le prochain chapitre, illustrera les différents sens assignés au concept de qualité au long des années. L'activité professionnelle de l'auteur du discours de qualité apporte également une variation dans le discours sur la télévision de qualité, et ce, peu importe où les professionnels se trouvent dans le temps et dans l'espace. La perspective théorique, à partir de la variation professionnelle, explique les divergences entre les théoriciens qui refusent toute attribution de qualité à la télévision et ceux qui la reconnaissent. Ainsi, le refus peut résulter d'une perspective théorique culturaliste, qui mobilise des paramètres élitistes pour définir la culture tout en rejetant les objets issus de l'industrie culturelle. Toutefois, la reconnaissance de la télévision comme un média capable de produire de la culture découle d'une analyse du média par des spécialistes de

⁵ « La dimension extatique de la qualité télévisuelle a trait à l'évaluation des émissions (...) en fonction de l'impact que le programme produit sur le spectateur et qui dépend de l'émission, du spectateur et du contexte de réception. » (Pujadas 2010, p.149-150) (traduction libre).

la télévision, qui conçoivent la qualité du média selon des critères propres, à l'égard du langage télévisuel.

Les sept types de qualité

Pour Mulgan (1990, p.8), la qualité, qui est un concept qui résiste à une réponse objective, relève principalement de l'adéquation du média télévisuel au contexte social qu'il sert. Dans son texte *Television's Holy Grail: Seven Types of Quality*, il répertorie sept dimensions de qualité pouvant être regroupées selon trois perspectives principales, soit la production (qui réunit le mode de production et l'objet produit), la réception et la synergie entre ces deux activités. Les sept aspects qualitatifs visent à rendre compte de l'ensemble de l'analyse de qualité en ce qui concerne la qualité technique ; la qualité du consommateur et du marché ; la qualité esthétique; la qualité pédagogique et liée à la morale; la qualité politique ou citoyenne ; la qualité favorisant l'inclusion sociale des minorités ; et, finalement, la diversité de la qualité.

La qualité technique (ou, selon Mulgan, la « qualité du producteur »), comme le nom le dit, implique autant la communauté des producteurs, incluant les auteurs, les réalisateurs et les monteurs, que les aspects techniques de la production : l'éclairage, la photographie, le scénario et la réalisation, le jeu de comédiens, les costumes, le maquillage, etc. Malgré l'universalité de ces règles techniques, l'auteur soulève que, chaque genre ou format télévisuel a sa propre grammaire, ce qui implique donc un jugement de qualité spécifique pour chacun d'eux. La qualité du consommateur (et du marché) évalue la programmation en fonction de la satisfaction du public. La définition la plus radicale à l'intérieur de cette dimension défend que plus un programme est populaire, en s'adressant à tous les publics, le mieux c'est. Cette définition se présente comme une opposition à toute tentative de définition de la qualité, puisque cela impliquerait l'imposition d'un point de vue sur d'autres. La qualité esthétique met en évidence la forme télévisuelle « parasitaire », esthétique qui s'affirme par l'emprunt des conventions formelles provenant d'autres médias, et la forme qui privilégie la spécificité de la télévision et qui la détermine en tant que média de masse. La première légitime la prééminence de formes pré-télévisuelles sur la télévision, alors que la deuxième préconise la valorisation des caractéristiques propres au média, telles que l'immédiateté, la superficialité et le divertissement. Mulgan (*ibid.*, p.18) souligne que la difficulté de s'établir une esthétique

télévisuelle consiste notamment en raison de son adresse au grand public. En ce qui concerne la qualité pédagogique et liée à la morale (la « qualité de la télévision comme rituel et communion »), l'évaluation prend en compte le lien social créé par la pratique télévisuelle gratuite, qui favorise un partage égalitaire et une expérience identique à des millions de personnes. La qualité que nous appelons politique et citoyenne et à laquelle Mulgan se réfère comme « qualité et la personne » a trait à la mobilisation sociale que l'ensemble de la programmation suscite. La qualité est jugée à partir de l'engagement politique et de l'action au-delà de l'écran qui est encouragée par les programmes. La compréhension de la qualité écologique de la télévision s'interroge sur l'effet de la programmation sur son auditoire. Une programmation écologique est celle qui promeut l'évolution et l'adaptation de la population, sans la polluer, la corrompre ou la perturber. Considérant un des aspects spécifiques de la télévision, en l'occurrence, sa présence dans les foyers, ce type de qualité juge le contenu qui est apporté au public. Finalement, la qualité découle de la diversité. Plutôt que d'élire un des critères comme étant le plus pertinent pour assurer la qualité de la programmation télévisuelle, une bonne télévision doit être adéquate à la société hétérogène où elle s'inscrit, d'où l'importance que Mulgan accorde à la coexistence de multiples sortes de qualités, même si elles sont parfois contradictoires. Cette pluralité, selon lui, aide à concilier la liberté créative des producteurs, la liberté de choix du public et la fonction sociale du média.

La qualité selon l'expression, le contenu et le message audiovisuel du programme

Considérant les *telenovelas* et les miniséries brésiliennes comme des objets culturels (qu'elles soient produites par une chaîne publique ou privée), le modèle d'analyse de qualité élaboré par Borges semble être très approprié à l'examen des fictions. Inspirée des propos d'Ishikawa et de Muramatsu (1996), qui postulaient l'existence d'éléments communs pouvant déterminer les critères d'évaluation des objets télévisuels, Borges offre un extensif cadre de références à partir duquel nous pouvons évaluer les émissions sur les plans de l'expression, du contenu et du message audiovisuel.

Le *plan de l'expression* identifie et caractérise les éléments esthétiques afin de comprendre la production de sens qu'une émission fait naître à partir de ses codes visuels, sonores,

syntaxiques et graphiques. Le choix réfléchi de chacun de ces éléments techniques implique l'articulation des ressources techniques et humaines dans les processus productif (ce que Mulgan nomme la « qualité du producteur »). Le *plan du contenu* (qui s'apparente à un regroupement de la définition de Mulgan des qualités pédagogique, écologique et politique) propose une réflexion sur le contenu des émissions ainsi que sur leur impact sur la société. À partir des paramètres établis dans cette section, l'évaluation de la qualité considère que la démocratisation de l'accès à l'art et à l'éducation est le rôle culturel que la télévision publique doit exercer, en plus de l'encouragement à la participation socioculturelle. Les sous-catégories qui seront évaluées portent notamment sur la pertinence du contenu, l'encouragement au raisonnement et au débat, la promotion de la conscientisation politique, la qualité de l'information de l'émission (notamment les sources privilégiées, l'objectivité des faits et la subjectivité des participants, et, encore, le rapport entre le contenu et la conjoncture politique), le potentiel de divertir le public, la rigueur de l'approche du sujet, la production de sens par le public, l'identification du spectateur aux récits diffusés, etc. Le *plan du message audiovisuel* tient compte de l'innovation du langage, de l'audace dans le choix du format de l'émission, de la créativité et de l'originalité du format et, en même temps, de l'efficacité du programme en transmettre son message à travers cette innovation. Le plan du message audiovisuel synthétise les éléments des plans de l'expression et du contenu pour vérifier leur impact sur le téléspectateur.

Fiction de qualité ou qualité de la fiction ?

Buonanno (2004) distingue les expressions « fiction de qualité » et « qualité de la fiction ». D'après l'auteure, une « fiction de qualité » se reconnaît lors d'un examen individuel des émissions et requiert la définition préalable de critères objectifs qui sont déterminés, par contre, par des principes abstraits et subjectifs. Ainsi, le jugement de qualité d'une fiction de qualité relèverait davantage de la décision d'une personne ou d'un groupe, ce que Buonanno, comme Mulgan, condamne. En revanche, la « qualité de la fiction » est évaluée selon la qualité de son environnement de production, tenant en compte son personnel hautement spécialisé autant techniquement que culturellement. La spécialisation technique de l'environnement productif s'apparente à la qualité technique expliquée par Mulgan. Le professionnalisme culturel détermine la pertinence et la justesse des représentations que la

fiction fait des éléments culturels de la société (les coutumes, le style de vie, les paysages, les accents, etc.) où elle est produite. La reconnaissance de ses valeurs et de son identité à l'écran par le spectateur favorise la création et la consolidation d'un lien entre lui et la fiction nationale. Les productions internationales n'ont pas cette même force, ce qui n'empêche pas l'émergence d'un lien, qui doit, pourtant, s'établir d'autres manières que par le sentiment d'appartenance.

De la *quality television* au style HBO

Si, dans les années 1980, la qualité télévisuelle concernait un groupe élite de fictions américaines innovantes, dans les années 1990, les caractéristiques qui les distinguaient de la fiction plutôt ordinaire de la télévision se sont institutionnalisées. Ainsi, l'expression *quality television* est aussi devenue une formule ou même un genre qui regroupe et réorganise tous les autres (Thompson 2007, p.xviii) : la *Quality TV*. En 1996, Thompson a identifié les particularités de ces objets, mais la qualité se définissait mieux par ce qu'elle n'était pas : il ne s'agissait pas de la télévision ordinaire. Leurs créateurs venaient principalement du cinéma. Leur public était aussi défini comme étant un auditoire de qualité. Les personnages et, par conséquent, les intrigues de ces séries originales étaient multiples. Le récit était autoréflexif. L'intégration du réalisme, et alors des références culturelles, et de la critique sociale aux trames a favorisé le brouillement des frontières entre les genres. Dix ans plus tard, McCabe et Akass (2007) ont actualisé la discussion de Thompson autour de cette « expression-formule » qui, de nos jours, est devenue le « style HBO ».

Contrairement au jugement de la plupart des chercheurs américains, qui ne distinguent pas une émission de qualité d'une bonne émission, Thompson affirme que cette identification entre les termes qualité et bon n'est plus pertinente. Si auparavant la *quality television* se voulait un paramètre pour identifier de la bonne télévision, aujourd'hui ces traits spécifiques ne sont plus une garantie de valeur et, au contraire, un programme qui résiste à la catégorisation de la *Quality TV* peut être encore meilleur. Si l'on ne peut plus attribuer, indifféremment, de la qualité aux fictions de la *Quality TV*, Thompson (2007, p.xx) s'interroge sur la définition contemporaine d'une télévision de qualité.

La professeure britannique Sarah Cardwell (2007) est une des auteurs qui réfléchit à cette scission du terme « qualité » dans le contexte télévisuel britannique. Analysant l'articulation entre la qualité et la valeur d'une émission, l'auteure affirme que la reconnaissance d'un texte de qualité est indépendante de l'expérience du spectateur. La qualité résulte plutôt du repérage, dans le texte visuel, d'éléments esthétiques qui seraient devenus des marqueurs de qualité (*ibid.*, p.29). Ainsi, identifier les traits de qualité d'un programme n'affirmerait rien de sa valeur, malgré l'« affinité élective » (Buonanno 2014, p.179) entre les deux termes. En ce sens, la distinction entre la « télévision de qualité » et la « bonne télévision » fait appel à d'autres catégories qui en découlent, permettant l'existence d'une bonne fiction de mauvaise qualité ou encore d'une mauvaise émission de bonne qualité. Jason Mittell (2006) est un des chercheurs américains qui s'interroge sur cette différence. Toutefois, Mittell reconnaît la portée de la complexité narrative des produits sériels américains pour ce qui a trait aux opportunités créatives et à la participation active de l'auditoire que ces séries stimulent, les deux phénomènes étant moins expressifs lorsque l'on analyse les fictions conventionnelles. Ces différences ne font qu'ajouter à la diversité et aux nuances du concept de qualité.

Les études de qualité au Brésil

Au Brésil, un pays où « le téléspectateur s'est immiscé à la place du lecteur » (Guimarães 1995, p.3), où l'audiovisuel a comblé « les besoins de fiction et de poésie de l'Homme » (Cândido 1989), où la télévision a pris la place du cinéma (Lopes 2002), et qui est exportateur mondial de *telenovelas* en raison de la particularité de ses récits, il y a seulement trois livres et quelques publications éparses qui discutent de la qualité télévisuelle nationale. Le manque d'études est surprenant et, à notre avis, injustifiable. Le premier livre est le rapport annuel produit par l'Observatoire ibéro-américain de la fiction télévisuelle (OBITEL), dont l'édition de 2011 porte sur la qualité de la fiction ibéro-américaine. La grande étendue territoriale et le court écart temporel couverts par ce rapport limitent un examen qualitatif approfondi. Le deuxième (publié en 2013) porte spécifiquement sur la qualité des émissions pour enfants de TV Brasil, chaîne publique inaugurée en 2007. Le livre de Clarice Greco Alves (paru aussi en 2013), une continuation de son mémoire de maîtrise, est le seul qui rend compte de façon plus approfondie de la qualité de la fiction brésilienne, en faisant ressortir notamment l'importance des critiques spécialisées, soit les académiques et les journalistes, et des critiques populaires

lors d'un jugement de qualité. Certes, il y a quelques sections de livres qui discutent de notre sujet, mais les analyses des émissions brésiliennes se basent surtout sur les contributions académiques internationales. Le chapitre « Qualité à la télévision » écrit par Arlindo Machado (2000, p.22) en est un exemple. Convaincu de la force des particularités de notre télévision, l'auteur soutient l'idée d'une évaluation de qualité fondée sur l'analyse d'émissions créées exclusivement pour le média, en tenant en compte son langage, sa technologie, son économie et ses conditions de réception propres. Comme Mulgan, Machado croit à la qualité d'une télévision qui soit en mesure de « synthétiser le plus grand nombre possible de dimensions qualitatives » (*ibid.*, p.25) et de s'auto-évaluer de façon pertinente et constante, ce qui constitue une pratique indispensable au développement du processus de faire de la télévision.

La pluralité de contextes télévisuels rend difficile, voire impossible, l'élaboration d'une exhaustive revue de la question. Cependant, nous avons repéré les perspectives théoriques qui nous aideront à développer nos hypothèses pour valider notre problématique dans les prochaines pages. Nous privilégierons les approches proposées par Mulgan (1990), Buonanno (2004) et Borges (2008) ainsi que les éléments regroupés dans le sommaire réalisé par Pujadas (2010), principalement la systématisation des critères pour l'examen de qualité des émissions. L'analyse de la qualité de la microsérie *Capitu* et des *telenovelas* se fera à partir de l'application et de la comparaison des théories mobilisées, mettant en évidence leurs similarités et différences. De surcroît, puisque notre étude vise à établir un parallèle entre l'esthétique contemporaine mise en scène par Luiz Fernando Carvalho et le modèle hégémonique de qualité esthétique de la fiction sérielle américaine, il faut également faire appel aux travaux de Thompson (1996 ; 2007) ; Mittell (2006) ; Cardwell (2007) et McCabe & Akass (2007 ; 2014) qui scrutent les spécificités des séries américaines, apportant chacun des indices qui nous aideront à avancer dans cette étude. D'autres auteurs s'ajouteront à cette analyse, au fur et à mesure qu'elle se développe, visant à renforcer notre propos et à parfaire nos conclusions. Si Torres (2013, p.317) comprend la diversité terminologique comme un artifice rhétorique qui donne au concept un sens quasi ésotérique, nous préférons croire que ce sont dans les nuances des termes et des concepts que le répertoire de la qualité télévisuelle se construit. La télévision étant à la base un objet polyédrique, la multiplicité peut mener à des pistes intéressantes qui enrichiront le débat.

Chapitre I - La fiction de qualité au Brésil : les *telenovelas*

L'évolution du concept de qualité de la télévision, au Brésil, s'associe au renouvellement du langage de la fiction télévisuelle, notamment les *telenovelas* produites et diffusées par Rede Globo. D'abord, la qualité a été attribuée aux téléthéâtres, eu égard à l'apport culturel qu'ils offrent à la société et, principalement, à leur contribution au déploiement du langage télévisuel. Les *telenovelas* ont été exclues de la discussion sur la qualité, surtout à cause de leur origine radiophonique et mélodramatique, des influences mineures selon l'opinion partagée par des auteurs, des comédiens et l'auditoire. Le genre a été inclus dans ce débat suite à la nationalisation des récits, favorisée autant par l'arrivée de nouveaux auteurs à la télévision que par le projet d'intégration nationale promu par le gouvernement et mis en opération par Globo. Dès lors, les formes narratives se sont complexifiées, au niveau de la forme et du contenu, toujours à l'écoute des demandes du public, faisant naître des récits typiquement brésiliens.

Pourtant, les études récentes autour de la qualité se sont concentrées davantage sur la fiction sérielle étasunienne et ont exclu l'exemple brésilien, malgré la similarité de leur processus de complexification. Ainsi, étant donné que les fictions brésiliennes changent depuis 1965, nous suggérons qu'elles pourraient être les prédécesseurs des séries américaines, qui, par la suite, ont adapté plutôt que créé un format à succès. Ce chapitre vise donc à démontrer comment l'idée de qualité est apparue et s'est transformée dans le contexte télévisuel brésilien, tout en signalant les aspects principaux pouvant à la fois confirmer les *telenovelas* en tant que produit de qualité et mettre en évidence la continuité esthétique entre les récits brésiliens et les séries télévisuelles américaines.

Un produit sans qualité

TV Tupi a été la première chaîne télévisuelle brésilienne. Elle a été inaugurée à São Paulo en septembre 1950 et elle faisait partie du conglomérat médiatique de l'homme d'affaires Assis Chateaubriand. Lors de la première transmission, l'entrepreneur a importé clandestinement

deux-cents téléviseurs (les premiers au pays) provenant des États-Unis et les a placés un peu partout dans la ville. En dépit de l'intérêt des Brésiliens envers la nouvelle attraction, la télévision est demeurée un média d'élite dans ses premières années parce que la majorité de la population possédait un très faible revenu alors que les téléviseurs étaient très dispendieux⁶. TV Tupi lança son premier téléthéâtre en novembre 1950, inspiré par la radio où les radiothéâtres et les *radionovelas* étaient des produits phares. Un an plus tard, le premier des 20 épisodes de la *telenovela Sua vida me pertence*⁷ (1951) est diffusé. Dès leurs débuts, les téléthéâtres ont joui d'une meilleure réputation en raison de leur contenu érudit, une adaptation des classiques internationaux de la littérature ou de la dramaturgie, au goût du public distingué qui les regardait et en accord avec les intentions artistiques des artisans du domaine. Par la suite, le cinéma a été mobilisé, notamment grâce aux repères visuels que les adaptations cinématographiques offraient aux professionnels (Ortiz 1991, p.40 ; Guimarães 1995, p.26).

L'émergence du téléthéâtre a donné naissance à un débat autour de la qualité télévisuelle. Tout d'abord, on jugeait de la qualité des productions selon l'aura artistique de l'œuvre adaptée à l'écran, le média de départ et le prestige (économique et intellectuel) de ses spectateurs. Ensuite, la discussion s'est focalisée davantage sur l'esthétique mise en œuvre par les artisans responsables des fictions télévisuelles. Malgré le manque de ressources et les emprunts au cinéma, l'industrie désire réfléchir à un langage télévisuel qui lui est propre. Le programme *TV de Vanguarda*, diffusé tous les dimanches soirs entre 1952 et 1967, en est l'exemple le plus important. Il propose des innovations (un jeu de comédien plus naturel et un travail d'éclairage et de son plus sophistiqués que ceux employés au cinéma ou à la radio) et vulgarise la culture littéraire. En revanche, les *telenovelas* ont été jugées un produit sans qualité lors de leur période embryonnaire (de 1951 à 1963). Leurs traditions radiophoniques et mélodramatiques ainsi que l'auditoire auquel elles s'adressent (les femmes au foyer) expliquent le discrédit que cet amalgame du feuilleton, du *soap opera* et des *radionovelas* latino-américaines a éprouvé auprès des professionnels et du public.

⁶ En 1950, on comptait deux-mille téléviseurs au pays (Freire Filho 2002, p.111).

⁷ « Ta vie m'appartient », écrite et réalisée par Walter Forster, diffusée du 21 décembre 1951 au 2 février 1952, à 20 h.

À l'époque, ces récits mélodramatiques étaient importés de Cuba ou de l'Argentine, puis adaptés et présentés au Brésil pour être, plus tard, exportés à d'autres pays latino-américains. Les épisodes de 20 minutes étaient diffusés en direct, deux fois par semaine, pendant à peu près dix semaines pour un total de 15 à 20 épisodes par titre. La précarité du média et le fait que ses artisans éprouvaient de la difficulté à raconter une histoire à travers des images a fait en sorte qu'il était nécessaire d'avoir une narration de la trame. La narration verbale a été la solution trouvée pour structurer, voire décrire, l'intrigue ainsi que pour maintenir l'attention du téléspectateur entre les épisodes et tout au long du récit (Ortiz 1991, p.32). Lors des premières diffusions, la description orale a prévalu sur le visuel, définissant la télévision comme « la radio avec des images » (*ibid.*, p.33). Cependant, dès le début, certains facteurs ont contribué à l'évolution du langage télévisuel en transformant en même temps les deux formats de fiction. D'abord, les commanditaires se sont désintéressés des *telenovelas* à cause de leur faible nombre de téléspectateurs et ont plutôt choisi d'investir dans des émissions plus populaires, comme les programmes de variétés. Cette absence d'intérêt a donné plus d'autonomie aux chaînes de télévision et leur a permis d'explorer le média en tant qu'espace d'expérimentation, ce qui a favorisé le développement des fictions d'auteur. Cela a contribué autant à la production d'émissions culturelles qu'au déploiement graduel d'un langage télévisuel (quoique encore fortement inspiré du cinéma).

Ainsi, libérées de l'impératif commercial imposé par les commanditaires, les *telenovelas* ont vécu leur première transformation en 1954. Afin de les éloigner de leurs racines populaires, tout en visant à atteindre un prestige jusque-là inconnu, leur répertoire a été bonifié d'adaptations de la littérature internationale et de scénarios de films américains à succès (Freire Filho 2002, p.111). Pourtant, cette tentative n'a pas réussi à populariser le genre ni à faire pâlir la réputation du téléthéâtre. La prédilection des professionnels pour des titres étrangers se justifiait par les repères visuels que les adaptations produites par le cinéma nord-américain offraient (Ortiz 1991, p.40 ; Guimarães 1995, p.26). Cependant, Ortiz (*ibid.*, p.48) a ajouté que le choix des œuvres internationales au détriment des titres nationaux résultait davantage de la dépendance culturelle du Brésil vis-à-vis des pays développés, une problématique qui s'est reproduite aussi dans d'autres médias comme le cinéma ou le théâtre. La subordination envers les États-Unis s'est confirmée par l'augmentation progressive de

l'importation de séries et films étasuniens, au fur et à mesure que l'industrie télévisuelle étasunienne se spécialisait dans le domaine. Ces produits menaçaient la survie des *telenovelas* sans pour autant interférer sur celle des téléthéâtres, qui étaient alors le produit principal des chaînes⁸ et l'incarnation de l'objectif éducatif du média. Malgré le manque de prestige et la concurrence avec les productions internationales, les *telenovelas* ont réussi à rester dans la programmation. Les transformations économiques, politiques et technologiques dans les années 1960 ont déterminé les changements dans le panorama de la fiction télévisuelle, et ce, concernant la production, les produits fictionnels et la répercussion des récits. Ce nouveau contexte a redéfini le format et son importance au sein de la culture brésilienne.

La renaissance des telenovelas

En 1959, malgré une augmentation du nombre de téléviseurs dans les foyers brésiliens, les 434 000 appareils de télévision ne représentent que 10 % du nombre de radios du pays (Ramos et Borelli 1991, p.55). Par conséquent, l'apport financier des commanditaires pour la télévision demeure insignifiant. La radio continue d'attirer davantage d'investissements en raison de son étendue. L'absence d'un réseau national de télévision empêche l'élargissement du public et donc des consommateurs, qui est restreint aux résidents des capitales du sud-est brésilien, soit : Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte et Porto Alegre. Ce n'est que dix ans après l'implantation du média que l'industrie brésilienne a commencé à se transformer réellement. Sous l'égide du gouvernement de Juscelino Kubistchek (1956-1961), le pays a vécu un moment caractérisé par le slogan « 50 ans en 5 »⁹. Le président a instauré une politique d'industrialisation pour moderniser et urbaniser le Brésil et pour inclure des mesures favorisant l'expansion de l'industrie télévisuelle nationale.

⁸ Entre 1950 et 1959, six chaînes ont été inaugurées, trois étant concurrentes : TV Tupi São Paulo (1950), TV Paulista (1952) et TV Record (1953), et trois autres appartenant au conglomérat d'Assis Chateaubriand: TV Tupi Rio (1951), TV Itacolomi (1955) et TV Piratini (1959).

⁹ Slogan du *Plan National de Développement*, lancé par Juscelino Kubistchek. Envisageant 50 ans de progrès en cinq ans de mandat, le plan regroupait 31 objectifs distribués dans cinq secteurs : Énergie, Transport, Alimentation, Industrie de base et Éducation. La construction de Brasília, la capitale du pays depuis 1960, était le but principal de cette entreprise audacieuse.

La nouvelle politique inclut l'instauration de la vente à crédit, débutée en 1957, et le déploiement d'une technologie permettant la fabrication de téléviseurs 100% nationaux, des réalisations qui stimulent énormément l'accroissement des ventes d'appareils de télévision. Désormais, le pays compte 1 993 000 téléviseurs et un potentiel de 12 millions de téléspectateurs¹⁰, notamment grâce au « télévoisinage »¹¹. La télévision commence à s'établir comme média de masse (Ramos et Borelli 1991, p.56).

Cette vague de modernisation a également introduit le magnétoscope dans la sphère de la production télévisuelle. L'appareil a rendu possible l'enregistrement de certaines émissions, permettant ainsi la rationalisation de la production et stimulant l'instauration d'une grille horaire de la programmation. La nouveauté technologique a contribué à la centralisation de la production dans l'axe Rio de Janeiro-São Paulo, là où se trouvaient les plus grosses chaînes : Emissoras Associadas (TV Tupi et TV Cultura), TV Excelsior, TV Paulista, TV Rio et TV Record. Dès lors, elles envoient leur production aux stations affiliées, créant ainsi des réseaux de télévision et uniformisant la programmation. Plus tard, cette standardisation aura des conséquences sur le langage, sur la consommation et sur l'idéologie au Brésil. L'augmentation des ventes de téléviseurs élargit l'auditoire, ce qui attire davantage les commanditaires et redéfinit les pratiques de production. Si, dans les années 1950, le manque d'investissements a favorisé l'organisation de la programmation autour d'une logique culturelle, dans les années 1960, l'appropriation du média par les commanditaires a réorganisé son structure et son contenu selon une logique commerciale, supprimant ainsi l'engagement initial de la télévision envers l'art et la culture.

L'attention des téléspectateurs et des commanditaires se tourne vers la *telenovela* : les premiers en raison de son contenu plus accessible ; les derniers dans le but de reproduire la stratégie de marketing qui avait réussi avec les *radionovelas*, « une forme narrative appropriée à l'augmentation du public des radiodiffuseurs » (Ramos et Borelli 1991, p.58). Le prestige

¹⁰ En 1960, le pays comptait plus de 70 millions d'habitants. En 1965, le chiffre s'éleva à 81 millions d'habitants. Pour en savoir davantage sur la démographie brésilienne, consulter le document produit par l'Institut brésilien de Géographie et Statistique :

http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/tabelas_pdf/Brasil_tab_1_4.pdf

¹¹ Pratique qui consistait à aller regarder la télévision chez le voisin, lorsqu'il était le seul propriétaire d'un téléviseur dans le voisinage (Toledo 2002).

cherché par les *telenovelas* disparut. Le format reprit son contenu mélodramatique et de fort intérêt pour la population. Les intrigues autour de paternités ou maternités méconnues, des amours impossibles, des émotions exacerbées, des fausses identités et des héros invincibles sont revenues au petit écran.

TV Excelsior, station inaugurée en 1959, a été l'exemple de ce modèle de gestion plus formel et structuré. L'expertise de ses professionnels, joint à la nouvelle conjoncture économique brésilienne, établit de nouveaux paramètres de concurrence au média. En quête d'audience, la chaîne a déployé une stratégie qui se montra très avantageuse dès le début. Premièrement, elle définit une grille horaire horizontale et verticale pour sa programmation. Deuxièmement, elle produit des émissions interpellant davantage le public, en l'occurrence les concerts de musique populaire brésilienne et les *telenovelas*. Finalement, profitant de l'avènement du magnétoscope et conjointement avec les commanditaires, TV Excelsior instaure la transmission quotidienne de la *telenovela*, désormais à l'écran du lundi au vendredi. La mesure amène la fin de leur diffusion en direct, donnant place à l'enregistrement préalable des épisodes, ce qui altera sensiblement la forme des fictions, comme nous le verrons dans ce chapitre.

L'émission *2-5499 Ocupado*¹² (1963), scénario importé de l'Argentine, a été le premier récit quotidien et a été le point de départ de la deuxième période du genre (1963-1969). La stratégie d'Excelsior éveilla le désir auprès du public de suivre la trame chaque jour, ce qui devint une habitude, mais nécessita une période d'adaptation. En dépit de cette difficulté initiale, la pertinence de la tactique se confirma rapidement avec le grand succès, à São Paulo et à Rio de Janeiro, de *O Direito de Nascer*¹³ (1964), fiction qui ancre définitivement la *telenovela* à la

¹² Certains chercheurs considèrent *2-5499 Ocupado* comme étant la première telenovela brésilienne compte tenu de sa diffusion journalière (Mattelart 1989 ; Fernandes 1994 ; Lopes 2009).

¹³ « Le Droit de naître », écrite par le Cubain Félix Caignet et adaptée au Brésil par Thalma de Oliveira et Teixeira Filho. Diffusée du 7 décembre 1964 au 13 août 1965 à 21 h 30. Pendant sa transmission, on remarque une baisse de l'utilisation des réseaux sanitaires du pays (Ramos et Borelli 1988, p.62). Son dernier épisode – diffusé dans un grand centre sportif à São Paulo et, le lendemain, dans un stade de soccer à Rio de Janeiro – fut précédé d'un grand défilé des acteurs, à char ouvert, dans les rues des deux villes. L'hystérie collective produite par les admirateurs dans le centre sportif causa l'évanouissement de l'actrice principale, surprise de la répercussion de son travail. C'est aussi depuis la transmission de *O Direito de Nascer* que les prénoms des personnages des telenovelas ont commencé à servir d'inspiration au choix des prénoms des enfants nés pendant la diffusion d'un titre quelconque (Xavier 2010).

télévision (Fernandes 2012, p.5). Depuis, la *téledramaturgie* a occupé le *prime time* de toutes les chaînes, devenant le produit à travers lequel les stations de télévision se font concurrence. Une fois intégré au quotidien des Brésiliens, le produit garantit aux stations une audience journalière pendant une période prolongée, contrairement aux téléthéâtres, dont les transmissions espacées étaient moins rentables. Par ailleurs, le coût de production de ces derniers était trop élevé pour une diffusion unique de deux heures, alors que celui des *telenovelas* s'amortit sur plusieurs épisodes. La popularité des récits a fait en sorte que le nombre d'épisodes a graduellement augmenté avec les années. Somme toute, le contenu érudit du téléthéâtre ne correspondait plus aux ambitions de cette nouvelle culture populaire de marché et surtout pas aux intérêts commerciaux des commanditaires. Sa disparition n'était qu'une question de temps¹⁴.

Au service de l'intégration nationale

Au-delà de la bonne réception auprès de l'auditoire, les intrigues mélodramatiques des *telenovelas* ont été fort appréciées par les autorités militaires qui ont pris le pouvoir du pays le 31 mars 1964. Le coup d'État militaire a apporté des nombreuses modifications à l'industrie télévisuelle et, par conséquent, aux produits télévisuels et au discours portant sur la qualité. Le gouvernement militaire conçoit le média comme un instrument propice à l'intégration nationale d'un territoire vaste et de culture diversifiée. Son projet commence à se matérialiser cinq ans plus tard avec la mise en opération d'un système national de transmission, faisant circuler les émissions dans le pays pour faire connaître le Brésil aux Brésiliens. Il faut remarquer néanmoins que, dès ce moment, le public n'y voit que le « meilleur » de son pays : des beaux paysages touristiques et modernes de la région sud-est, où habite une population blanche, catholique et issue de la classe moyenne. La politique culturelle et pédagogique des militaires instaure une programmation aseptique, qui avait la responsabilité de parfaire le niveau culturel des téléspectateurs (Hamburger 2011, p.66). Toutefois, cela ne devait pas éveiller des idées révolutionnaires. Alors, ce qui ne correspondait pas à cette politique était censuré.

¹⁴ En 1963, TV Excelsior a interrompu la diffusion des émissions *Teatro 9* et *Teatro 63*. En 1964, c'est la fin de *O Grande Teatro Tupi*. En 1967, c'est au tour de *TV de Vanguarda*, le dernier téléthéâtre, de disparaître.

Ainsi, la censure a réduit sensiblement le nombre d'émissions en direct. Au début, les *telenovelas* ont échappé à ce contrôle plus souvent que les autres émissions grâce à leur contenu mélodramatique et au rythme accéléré des productions sérielles. Par contre, le cinéma et le théâtre ont été sévèrement surveillés. Curieusement, les difficultés imposées par la censure militaire, au lieu de restreindre l'action des dramaturges et des cinéastes, a encouragé leur déplacement vers la télévision. Le dialogue avec un public hétérogène et plus large que celui du cinéma et du théâtre les a séduit (Freire Filho 2002, p.109). Insatisfaits de la programmation télévisuelle, leur migration vers ce nouveau média s'est présentée comme une façon stratégique de le transformer en instrument politique et en instrument de conscientisation des masses, tout en répondant à leurs besoins financiers. En dépit des divergences entre l'idéologie de gauche des auteurs et celle des autorités militaires, le sentiment nationaliste est à la base des propos des deux groupes. L'effervescence politique et économique à l'échelle mondiale des années 1960 a ravivé le débat autour du nationalisme, qui s'incorpora à la production culturelle : ce thème fut mis à l'ordre du jour des arts audiovisuels et de la scène. C'est ainsi que la prose romantique brésilienne (1836-1881) a été accueillie au petit écran¹⁵ dans un premier temps. Les titres¹⁶ réunissaient à la fois des éléments mélodramatiques et nationalistes, correspondant aux idéaux du gouvernement. Par la suite, des scénarios originaux sont arrivés et se sont intercalés peu à peu aux mélodrames, dotant les récits des traits typiques de la culture et de la réalité brésilienne.

Beto Rockfeller, avant et après

Les scénarios originaux évoquaient de nouveaux sujets, comme dans *Os Rebeldes*¹⁷ (1967) où des problèmes moraux, sociaux et générationnels sont discutés à l'intérieur d'une salle de classe. Cela était fait tout en déployant un langage innovateur, tel que dans *Ninguém Crê em*

¹⁵ Dans la première décennie de la *téledramaturgie* brésilienne, à l'exemple de ce qui est arrivé avec le théâtre, les adaptations de titres nationaux étaient beaucoup moins nombreuses que celles des œuvres étrangères (Ortiz 1991, p.49 ; Porto e Silva sd, p. 39 ; Freire Filho 2002, p.107). La demande pour l'inclusion des valeurs nationales au petit écran s'accroît davantage dans les années 1970 (Hamburger 2005, p.35).

¹⁶ Tels que *Sonho de amor* (Rêve d'amour), une adaptation du roman brésilien *O tronco do ipê* (1871), de José de Alencar ; diffusée par TV Rio et par TV Record entre avril et mai 1964 à 17 h 30 ; ou *Dez Vidas* (Dix vies), écrite par Ivani Ribeiro, réalisée par Gianfrancesco Guarnieri et diffusée par TV Excelsior du 5 août 1969 au 8 avril 1970, à 19 h 30.

¹⁷ « Les rebelles », écrite par Geraldo Vietri, réalisée par Walter Negrão et diffusée par TV Tupi du 25 septembre 1967 au 30 mars 1968.

*Mim*¹⁸ (1966), récit d'esthétique inspirée de l'expressionnisme allemand (Ramos et Borelli 1988, p.78), et qui incorpore des expressions familières aux dialogues. Initialement, le public rejette les innovations présentées. En 1968, l'émission *Beto Rockefeller*¹⁹, dans le même style qu'*Antonio Maria*²⁰, a définitivement rompu avec l'exclusivité de la structure mélodramatique et est devenue le symbole d'une nouvelle ère télévisuelle nationale. Beto Rockefeller, le protagoniste du récit homonyme, était plutôt un anti-héro. Un voyou joyeux, avec une personnalité ambiguë, à la fois maligne et bienveillante, rêvant de son ascension sociale sans pour autant s'y évertuer. Issu de la classe moyenne inférieure, Beto était un homme assommé par les mêmes problèmes que les Brésiliens éprouvaient : le manque de travail, d'argent, d'opportunités et la confrontation quotidienne aux inégalités sociales. Les caractéristiques du personnage, les péripéties qu'il vivait et les thèmes de discussions au sein de l'intrigue ont créé chez le public une impression de partage et de participation à l'univers de Beto. Les mondes diégétique et extradiégétique semblent se fondre.

Ce « rapprochement de réalités » s'accroît par le tournage en décor réel, dans un espace (la ville) et dans un temps (présent) bien connus de l'auditoire. La synchronie est d'autant plus confirmée par les expressions populaires et par les jargons contemporains intégrés aux dialogues. À l'intérieur du récit, on discute des événements et des faits divers que le téléspectateur retrouve dans les principaux journaux et téléjournaux de l'époque. Somme toute, tous ces éléments de l'intrigue sont bercés par une trame sonore qui mobilise les jeunes (par exemple, les chansons de The Beatles ou Adamo). L'appropriation des *telenovelas* par les auteurs venant d'autres médias renouvelle petit à petit la structure du mélodrame qui incorpore des thèmes sociaux et des éléments propres à l'esthétique du cinéma ou du théâtre national, dans l'intérêt de parfaire la fiction et le langage télévisuel. À cet égard, *Beto Rockefeller* symbolise la réussite de cette migration des auteurs, mettant en évidence la richesse esthétique promue par le dialogue, favorisé par la télévision, entre les médias. Ce récit a tout de même été

¹⁸ « *Personne ne me croît* », écrite par Lauro César Muniz, réalisée par Dionísio de Azevedo et diffusée par TV Excelsior de juillet à octobre 1966 à 20 h.

¹⁹ Écrite par Bráulio Pedrosa, réalisée, d'abord, par Lima Duarte, puis par Walter Avancini et diffusée par TV Tupi du 4 novembre 1968 au 30 novembre 1969 à 20 h.

Pour visionner un épisode : <https://www.youtube.com/watch?v=BknYB3N1Wes>

²⁰ Telenovela coécrite par Geraldo Vietri et Walter Negrão, réalisée par Geraldo Vietri et diffusée du 11 juillet 1968 au 3 mai 1969 à 20 h. *Antonio Maria* a été une des premières tentatives d'adaptation de récits à la réalité brésilienne urbaine. Pour visionner un épisode : <https://www.youtube.com/watch?v=a8UTFsuPAvc>

à l'origine du processus d'appropriation nationale par lequel est passée la fiction brésilienne, synchronisant le produit télévisuel à la société dont il était issu.

L'essor des telenovelas après le succès de Rede Globo

Beto Rockefeller représente le début de la troisième période pour la *télé dramaturgie* brésilienne (1969-1984). Bien que ce soit une production de TV Tupi, les transformations et le succès de cette nouvelle phase de la télé dramaturgie dépendent davantage d'une autre chaîne : TV Globo. Par l'entremise de Globo les *telenovelas* ont connu leurs « années d'or ». La station a aussi été responsable de la popularisation globale du genre, exportant les *telenovelas* un peu partout dans le monde,²¹ dès 1973, et inversant le flux transnational des médias, qui opère normalement des métropoles coloniales vers les colonies (Hamburger 2011, p.75). La littérature nationale portant sur l'histoire de la télévision brésilienne justifie le triomphe de cette chaîne par son lien étroit avec le gouvernement militaire (Herz 1987; Ramos et Borelli 1991 ; Guimarães 1995 ; Lopes 2003 ; Hamburger 2005). TV Globo a démarré ses opérations à Rio de Janeiro en 1965 (et à São Paulo en 1966), un an après le coup d'État et huit ans après être devenu concessionnaire de l'exploitation des services de télécommunications dans le pays. Quelques années auparavant, la chaîne s'est associée à l'entreprise nord-américaine Time-Life²². L'intervalle entre l'association au groupe américain (1962) et l'inauguration de la chaîne (1965) a servi à une préparation minutieuse pour l'entrée de TV Globo au marché. D'une part, Time-Life y a contribué en apportant un support important au niveau de la technologie et de la gestion, notamment concernant les stratégies de marketing. D'autre part, le gouvernement y a participé indirectement, en créant le réseau national de télécommunications en 1969. La démarche a favorisé l'élargissement de l'auditoire de Globo, qui a installé des chaînes affiliées un peu partout dans le pays. La technologie de pointe, la

²¹ Très récemment, *Avenida Brasil* (2012), un gros succès national écrite par Joao Emanuel Carneiro, réalisée par José Luiz Villamarim et Amora Mautner et diffusée du 26 mars au 19 octobre 2012 à 21 h, battit le record (individuel) d'exportation après être exportée dans 130 pays et traduite en plus de 19 langues. Pour en savoir davantage, consulter : <http://www.globotvinternational.com/newsDet.asp?newsId=441>

²² La Constitution brésilienne de l'époque interdisait l'association de concessionnaires nationaux de télévision aux entreprises étrangères, et ce, concernant la propriété, la gestion ou l'orientation intellectuelle (Mattelart 1998, p. 38).

stratégie habile de marketing et un large public ont concouru à la conquête de l'hégémonie de Globo quelques années plus tard.

La telenovela-vérité. Quelle vérité?

Comme ses chaînes concurrentes, Globo, suite à une rapide incursion par le mélodrame fantastique, a réorienté sa production et a inauguré la période des « *telenovelas-vérité* »²³, dont *Véu de Noiva*²⁴ (1969) et *Verão Vermelho*²⁵ (1969) en sont des exemples. En plus de dresser un portrait de la ville de Rio de Janeiro et de sa société du début des années 1970, *Véu de Noiva* a brouillé les frontières entre fiction et réalité en incorporant à la diégèse la participation de célébrités nationales de l'époque qui interprètent leur propre rôle dans la trame ou encore en orchestrant une fausse audience publique, mais avec la participation d'un vrai juge. Ce juge, à l'insu de l'auteure, du réalisateur et des comédiens, décide du destin d'un personnage et ainsi, de l'intrigue. Cette séquence n'avait pas eu des répétitions préalables pour réserver la surprise autant à l'équipe qu'aux téléspectateurs (Xavier 2010). De plus, l'auteure a provoqué l'entrecroisement de son récit avec celui de *Verão Vermelho*²⁶. Le réalisme de *Verão de Vermelho*, en revanche, a porté à l'écran la ville de Salvador, toile de fond adéquate à la discussion du racisme, du *coronelismo*²⁷ et des conflits agraires, de la corruption et des migrants ruraux brésiliens. Curieusement, cette *telenovela* a échappé à la censure, pourtant extrêmement rigoureuse lors des années de plomb de la dictature (1968-1974), nonobstant les critiques et le caractère polémique des sujets traités dans le récit.

Cette apparente exception a confirmé, selon certains auteurs, que les tentatives de dénonciations à travers les récits étaient facilement manipulables par la propagande officielle

²³ Un type de récit où, selon Rede Globo, tout se passait comme dans la vraie vie.

²⁴ « Voile de la mariée », écrite par Janette Clair, réalisée par Daniel Filho et diffusée du 10 novembre 1969 au 6 juin 1970 à 20 h.

²⁵ « Été rouge », écrite par Dias Gomes, réalisée par Walter Campos et diffusée du 17 novembre 1969 au 17 juillet 1970 à 22 h.

²⁶ Un des personnages principaux de *Véu de Noiva*, Flor, désirent tomber enceinte de son mari, chercha un médecin spécialiste pour savoir si les complications expérimentées lors de sa première grossesse ne l'avaient pas rendue stérile. *Verão Vermelho* raconta l'histoire de Flávio, un médecin qui, accusé de charlatanisme, fuit sa ville de résidence. C'est en regardant *Verão Vermelho* que le public a eu accès au rendez-vous de Flor dans la clinique du médecin Flávio.

²⁷ Système politico-social présent dans le nord-est brésilien, basé sur les oligarchies agraires instaurées par les *latifundiários* (les *coronéis* – « colonels » –, les propriétaires des grands domaines agricoles).

du régime²⁸. Ainsi, ces récits, malgré leur intention de départ, ont fini par contribuer aux intérêts de la dictature militaire (Siega 2009). Dias Gomes et les autres auteurs qui avaient l'intention de rapprocher les *telenovelas* de la réalité et de politiser le public en déplaçant leur idéal national-populaire de leurs œuvres vers les fictions télévisuelles ont été accusés de trahison par les auteurs militants qui refusaient de travailler pour la chaîne (Freire Filho 2003, p.116). Par contre, il ne faut pas oublier que de nombreux titres de Rede Globo n'ont pas été épargnés par la censure²⁹, obligeant la chaîne à se débrouiller pour trouver des produits remplaçants ou encore forçant l'auteur à réécrire plusieurs épisodes. Malgré l'emprise du gouvernement sur les narrations, plusieurs intrigues ont réussi tout de même à accomplir leur propos pédagogique, restaurant, dans un certain sens, les intentions éducatives de la télévision.

Le Label Globo de qualité

Nonobstant l'importance et la multiplication de titres réalistes à l'intérieur de l'évolution du genre, les mélodrames et les adaptations de romans demeurent encore plus nombreux à l'écran. Le clivage du genre fictionnel en deux formes de conventions narratives, soit mélodramatiques et réalistes, actualise les contradictions distinguant auparavant le téléthéâtre et la *telenovela*, polarisant le discours sur la qualité. Depuis le succès de *Beto Rockfeller*, la qualité est reconnue en fonction de la sophistication des intrigues et de l'incorporation de traits réalistes aux récits. La discussion des thèmes contemporains et sérieux, les tournages en extérieur, la multiplication des trames et de personnages et le rythme plus accéléré des séquences sont quelques exemples de la complexification de la fiction. De surcroît, les nouvelles thématiques ont contribué à élargir l'auditoire des *telenovelas*, en attirant également l'attention des hommes, qui, comme les femmes, s'identifiaient aux traits plus nuancés des personnages contemporains (ambigus, imparfaits, ordinaires, confus : tel un Brésilien). En outre, le caractère éducatif de certaines trames renforce d'autant plus l'aura de qualité du produit, aspect qui sera davantage mis en évidence dans le futur, lorsque les récits auront acquis une fonction d'intervention sociale.

²⁸ Pour apprendre davantage sur la fonction de propagande de la télé dramaturgie, consulter : Silva Júnior 2001 ; Muniz Sodré 2001 ; Siega 2009.

²⁹ Par exemple *Roque Santeiro* (« Roque, le bigot ») (1975), interdite le soir de sa première et *Despedida de Casado* (« Enterrement de vie de marié ») (1976), interdite dix jours avant son lancement.

D'un autre côté, l'arrivée de Globo dans le panorama télévisuel est venue interférer sur le concept de qualité, d'abord grâce à l'apport commercial et technologique de Time-Life, qui lui a offert un mode de production consolidé et une technologie de pointe. L'image fournie par les signaux de Globo devient synonyme de qualité. Puis, l'alliance établie avec le régime militaire la rend la principale bénéficiaire des investissements gouvernementaux en infrastructure (Lopes 2003, p.20). En échange, il a été exigé de Globo de s'engager à améliorer le niveau des émissions autant par rapport à leur qualité technique et esthétique, qu'en ce qui concerne leur idéologie.

Dans ce contexte, les produits télévisuels ont dû s'arrimer au goût des classes moyenne et riche, ayant un langage propre, « beau » et mettant l'emphase sur la modernisation du pays. Autrement dit, le contenu diffusé à l'échelle nationale vise à ancrer le mode de vie et les aspirations d'une seule classe sociale minoritaire pour représenter la nation entière (Hamburger 2005, p.71). Cela ne veut pas dire que les récits ne représentaient pas les classes populaires, puisqu'au contraire, la lutte de classes et l'ascension sociale sont des aspects importants du mélodrame. Plutôt, elles ont été très souvent déformées par cette médiation : la représentation du niveau de vie et des habitudes de la classe populaire diégétique se rapprochaient davantage de ceux d'une classe économiquement supérieure. Ainsi, le personnage issu d'une classe populaire avait un niveau de vie plus haut qu'un Brésilien issu de cette même classe. Cette déformation de la réalité s'est produite aussi lors de la mise en écran de villes autres que São Paulo et Rio de Janeiro, mais l'auditoire ne pouvait pas identifier ces lieux puisqu'ils se ressemblaient tous. Les villes servaient simplement de décor pour le déroulement des trames, sans aucune mention aux particularités culturelles des régions. L'esthétique des telenovelas réalistes et les alliances de Globo avec Time-Life et avec le gouvernement ont fait naître le *Padrão Globo de Qualidade* (le Label Globo de qualité), un ensemble de conventions encadrant la programmation de la chaîne en ce qui a trait à ses caractéristiques techniques, technologiques, industrielles, esthétiques et politiques.

Les telenovelas : outil de critique sociale

La fin du gouvernement militaire, en 1985, a remis à l'écran quelques récits censurés auparavant, mais a principalement donné lieu à de sévères critiques envers les conséquences

de la modernisation brésilienne, soit l'augmentation de la misère, du chômage et des inégalités sociales (*ibid.*, p.114). Si les récits des années 1970 reflètent l'espoir, suscité par le « miracle économique »³⁰, de construire un Brésil moderne et idéal, les *telenovelas* des années 1980 et 1990 contestent ce progrès, portant à l'écran, notamment à travers un texte ironique et cynique, la déception de la population envers la *redémocratisation*. *Roque Santeiro* (1985)³¹ a mis en évidence la perpétuation d'une tradition perverse et corrompue ainsi que celle d'un ordre social établi préalablement et représentée par l'autorité inébranlable du colonel, vis-à-vis une modernité représentée par la présence de l'avion, du cinéma, de la presse ou des coutumes plus libérales, dont le colonel s'approprie pour les utiliser à sa faveur (*ibid.*).

Vale Tudo (1989)³² matérialise ces attaques politiques, entre autres, par son titre qui signifie « tout est permis ». La corruption et le manque d'éthique sont le fil conducteur de ce récit, personnifiés à plusieurs niveaux par presque tous les personnages. Le public est surpris par une dernière séquence suivant l'usuel *happy end* montrant le personnage Marco Aurélio (un entrepreneur corrompu) fuyant le pays avec sa femme (l'assassine d'Odete Roitman – femme d'affaires de moralité douteuse) dans leur avion privé. De plus, le dernier geste de Marco Aurélio (et aussi les derniers plans de l'intrigue) est de faire un bras d'honneur vers le pays, répété quatre fois et dans quatre angles différents³³, au son du refrain de la chanson *Brasil*³⁴. La séquence et la chanson jetaient un blâme sur l'impunité assurée aux politiciens et aux hommes d'affaires brésiliens, tout en souhaitant mobiliser les électeurs qui retourneraient aux urnes pour la première fois vingt-cinq ans après le coup d'État militaire. Regardée par 80 % de la population brésilienne (*ibid.*, p.116), *Vale Tudo* a déclenché une série d'articles de journaux et de revues pendant et après sa diffusion. Tout le monde en parlait en tout temps et cette *telenovela* fait encore jaser. Si l'apport critique est devenu un élément important afin de juger

³⁰ Période de croissance économique exceptionnelle au pays, entre les années de 1968 et 1973.

³¹ « Roque, le bigot », écrite par Dias Gomes et Aguinaldo Silva, réalisée par Paulo Ubiratan et diffusée du 24 juin 1985 au 22 février 1986 à 20 h 30.

³² « Tout est permis » (le titre en français demeura *Vale Tudo*), écrite par Gilberto Braga, réalisée par Denis Carvalho et Ricardo Waddington, diffusée du 16 mai 1988 au 6 janvier 1989 à 20 h 30.

³³ Pour voir la séquence, une des plus puissantes de l'histoire de la télé-dramaturgie nationale, à notre avis : <https://www.youtube.com/watch?v=1s8UMGFGpoM>

³⁴ Interprétée par Gal Costa et écrite par Cazuza, George Israel et Nilo Romero : « Brasil/ Mostra a tua cara / Quero ver quem paga/ pra gente ficar assim/ Brasil / Qual é o teu negócio ?/ O nome do teu sócio ? / Confie em mim » (*Brésil / Montre-moi ton visage/ Je veux savoir qui paie / pour que nous restions ainsi / Brésil / Quelles sont tes affaires ? Qui est ton partenaire ? Fais-moi confiance.*)

la qualité, il n'a pas, cependant, toujours été bien accueilli par le public. Par exemple, le caractère très pessimiste de *O Dono do Mundo* (1991)³⁵, le manque de popularité du rôle principal ainsi que l'admiration des spectateurs envers l'antagoniste ont eu des répercussions sur la popularité de ce récit. L'auteur a dû reformuler le personnage Felipe Barreto, qui a fini par se racheter, sacrifiant la trame pour récupérer l'auditoire. Le scénariste a profité, toutefois, du dernier plan de la narration pour reprendre possession de son scénario, dévoilant au public que la rédemption de Felipe n'était qu'une autre de ses stratégies pour donner suite à ses plans malhonnêtes.

Arène de débat des problématiques nationales

À partir de ces remarques, nous observons que le renouvellement du langage des telenovelas transforme le format en instrument puissant, capable de traduire des questions politiques, de les incorporer au quotidien et dans l'espace domestique des Brésiliens et de stimuler la participation populaire aux discussions qu'il suscite (*ibid.*, p.117). Au fil des années, cette *mimésis* du quotidien met à l'écran l'évolution du pays et de la société, tout en intégrant aux fictions des sujets d'actualité et la transformation des rapports personnels, à travers les changements dans la représentation de l'amour et du sexe (Lopes 2003, p.25). Cette capacité inattendue de provoquer le débat entre les spectateurs a graduellement converti la *telenovela* en espace public de discussion des problèmes brésiliens (*ibid.*, p.18). Un lieu où convergent les affaires publiques et privées, la réalité et la fiction, le masculin et le féminin, le politique et le domestique, le tout s'articulant avec les éléments mélodramatiques qui les structurent (Lopes 2009, p.22 et 31). C'est cette « combinaison des conventions formelles du documentaire et du mélodrame qui distingue la *telenovela* brésilienne et crée le paradoxe de voir le pays plutôt à travers ces narrations que par le téléjournal » (Lopes 2009, p.26). Ainsi, cette porosité des frontières favorise l'incidence de la fiction dans la réalité brésilienne. Par exemple, l'association de la diffusion de la minisérie *Anos Rebeldes*³⁶ (1992) avec la

³⁵ « Le maître du monde », écrite par Gilberto Braga, réalisée par Denis Carvalho, Ricardo Waddington, Mauro Mendonça Filho et Ivan Zettel et diffusée du 20 mai 1991 au 4 janvier 1992 à 20 h 30.

³⁶ « Les Années rebelles », écrite par Gilberto Braga et Sérgio Marques, réalisée par Denis Carvalho et diffusée du 14 juillet au 14 août 1992 à 22 h 30. Il faut remarquer que la transmission de chaque fiction télévisuelle est prévue deux ou trois ans avant sa diffusion, indiquant le hasard de la coïncidence entre les événements politiques de 1992 et ceux représentés dans la minisérie.

démission du président Fernando Collor (1990-1992). Portant notamment sur les manifestations étudiantes pendant les années anéanties par la dictature³⁷, la minisérie a eu pour effet d'alimenter les manifestations étudiantes qui ont eu lieu en 1992, visant à la destitution du président.

La médiation de la réalité et de l'identité nationale par les récits

Curieusement, *Anos Rebeldes* n'a fait aucune référence à l'alliance entre Globo et le gouvernement militaire³⁸. L'exemple suscite le questionnement de la réalité représentée par les fictions brésiliennes et dévoile les limites et les nuances derrière la médiation des enjeux sociopolitiques faite par les récits. On peut discuter de la dictature militaire, sans pour autant mentionner que la chaîne a été un de ses plus grands bénéficiaires. On met à l'écran une minisérie pouvant stimuler davantage la disgrâce du président en exercice, sans néanmoins rappeler au public le rôle essentiel que la chaîne a joué pour l'élection de ce dernier en 1989 (Hamburger 2011, p.77).

Ainsi, au-delà de la contribution au développement du langage télévisuel, d'un produit sériel typiquement brésilien ainsi que de l'évolution de la qualité de la programmation, l'analyse historique des *telenovelas* dévoile les coulisses de la médiation de la réalité et de l'identité nationale par la télévision. D'ailleurs, c'est par l'entremise des différentes représentations du pays et du Brésilien que les chaînes se sont fait concurrence pendant les années 1990, moment où a aussi débuté le nivèlement de la programmation par le bas et la conséquente réduction de qualité des émissions. Hamburger (2005, p.70) suppose que la réorganisation des programmes en fonction de l'auditoire, à partir de 1991, peut résulter d'une erreur produite par les publicitaires lors de l'évaluation du public cible de la télévision dans les années 1970 et 1980. Ainsi, les productions de qualité, qui sollicitaient davantage un travail de réflexion de la part du spectateur, s'adressaient en théorie à un Brésilien issu des classes riche ou moyenne. En pratique, elles ont été regardées plutôt par une classe moins aisée. C'est donc la surestimation du public réel qui a haussé le niveau de qualité de la programmation. Pour corriger cette

³⁷ Depuis 1964, c'est la première fois que ces confrontations sont amenées à la télévision, média qui, d'ailleurs, se référait au coup d'État comme une « révolution ».

³⁸ L'auteur de la minisérie, Gilberto Braga, discute de la censure que le récit a subie dans son livre *Anos Rebeldes – Os Bastidores da Criação de uma Minissérie* (les coulisses de la création d'une minisérie), paru en 2010.

disjonction, on a adapté le contenu au nouveau téléspectateur, en baissant sensiblement la qualité des émissions. À force d'ajuster la programmation à son « vrai » public, les chaînes ont fini par le sous-estimer. Le contenu sensationnaliste a envahi l'écran sous prétexte de répondre à une demande populaire.

Pour cette raison, et en conformité avec les exigences du gouvernement militaire, le mode de vie et les aspirations de la classe moyenne de São Paulo et de Rio de Janeiro ont été présentés comme symbole de la nation, un « miroir de la société » (Wolton 1996, p.124). Par conséquent, c'est le répertoire de ce groupe qui est devenu la « langue commune » des différentes classes sociales, générations, genres et régions géographiques (Hamburger 2005, p.71). Le Brésil est connu pour sa diversité culturelle, mais ce n'est qu'une petite partie de sa population qui se reconnaissait auprès des Brésiliens dépeints dans ces séries comme reflétant leur identité nationale.

L' « invasion » de la réalité : le marketing social

En dépit de cette représentation homogène et réductrice de son public, un caractère éducatif s'ajoute progressivement aux *telenovelas* lors de la mobilisation de sujets ponctuels, souvent polémiques, par les « récits d'intervention » (*ibid.*, p.131). Dans ce type d'intrigue, le discours est confirmé par sa concordance avec la réalité. Les références explicites au quotidien ont conféré un aspect naturel aux trames, renforçant leur vraisemblance.

Jadis, l'éducation du public se faisait par les récits de façon implicite, comme par l'exemplarité des personnages. Dans les années 1990, des actions pédagogiques explicites, mieux connues au Brésil sous le nom de marketing social, ont pris la relève et ont « envahi » (Hamburger 2004) les trames. Tout en se montrant comme un fournisseur de services, les *telenovelas* ont commencé à véhiculer des messages socioéducatifs à travers, notamment, l'incarnation des enjeux d'intérêt national par des personnages et des discussions sur certaines problématiques au sein de la trame. La pratique s'est étendue jusqu'à s'associer à des ONG pour faire la promotion de leurs campagnes sociales. Cette pratique a fait augmenter la participation citoyenne à certaines actions sociales, comme la sensibilisation au don de sang et

d'organes, la recherche d'enfants disparus et de personnes trafiquées, la dénonciation de la violence domestique ou, plus récemment, le combat de l'homophobie³⁹.

Le marketing social vise à restaurer le rôle du média comme instigateur de la transformation sociale. Il en est de même pour la mise en scène de thèmes plus polémiques, tels que l'avortement, les relations homosexuelles, la discussion de préjugés ou de droits des minorités. Le média tente d'actualiser les normes sociales en faveur de la construction d'une société pluraliste. Selon Lopes (2009, p.39), le marketing social renforce le caractère de la *telenovela* comme étant une forme culturelle qui dialogue avec son temps historique, tout en répondant aux exigences de la société. À travers l'éducation des spectateurs, rejoignant aussi une population analphabète, le genre fait la promotion de l'inclusion sociale au-delà de son aspect industriel devant correspondre aux impératifs du marché. De nos jours, la présence du marketing social dans toutes les *telenovelas* confirme qu'il est devenu un élément obligatoire dans ces récits.

Les récits contemporains

Après le succès du *cinema da retomada*⁴⁰ et du « cosmétique de la faim »⁴¹ qu'il a répandu, les dix dernières années témoignent de l'arrivée d'un nouveau phénomène social à l'écran, celui de la médiation de la pauvreté et de la nouvelle classe moyenne. Depuis 2006, les bidonvilles ou *favelas* et les classes populaires occupent la place centrale dans les fictions. Par exemple, en 2012, quatre *telenovelas* et une minisérie ont abordé ce thème. Le récit des contemporains *Lado a Lado* et *Salve Jorge* (une diffusée à 18 h et l'autre à 21 h) s'organisent autour des *favelas*, alors que les prédécesseurs *Avenida Brasil* et *Cheias de Charme* (la première diffusée

³⁹ Pour en savoir davantage sur le rapport entre les telenovelas et la participation citoyenne, consulter : Tufte 2000 ; Borelli 2001 ; Lopes et al. 2003 ; Lopes 2009 ; Tufte 2004 ; Hamburger 2005 ; Lopes 2009 ; Junqueira 2009, ou encore dans : <http://www.iadb.org/pt/noticias/artigos/2009-01-29/novelas-brasileiras-tem-impacto-sobre-os-comportamentos-sociais,5104.html>

⁴⁰ « Cinéma de la reprise » identifiant les films brésiliens produits entre 1994 et 2003, par exemple *Carlota Joaquina – A Princesa do Brasil* (1994), *Terra estrangeira* (1995) ou *Carandiru* (2003).

⁴¹ Terme conçu par la chercheuse Ivana Bentes (2007, p.242) en référence à l'« esthétique de la faim » proposée par Glauber Rocha dans son manifeste homonyme de 1965. Si l'esthétique de la faim visait, à travers les films du Cinema Novo brésilien et en association avec une esthétique de la violence, à provoquer chez le public un sentiment insupportable et intolérable face aux inégalités sociales, le cosmétique de la faim est la transformation de cette pauvreté en spectacle, évacuant des récits la réflexion que le thème exige, à l'instar de ce qui survient dans les films *Cité de Dieu* (2002) ou *Cité des Hommes* (2007), les deux réalisés par Fernando Meirelles.

à 21 h et la deuxième à 19 h) portent sur les classes populaires. *Suburbia* (diffusée à 23 h à la même période que *Lado a Lado* et *Salve Jorge*) réunit les deux sujets. L'initiative visait surtout à rejoindre un nouveau public, les bénéficiaires de programmes économiques et sociaux mis en place par les présidents Fernando Henrique Cardoso (1994-2001) et Lula (2002-2009). Ces programmes ont augmenté le pouvoir d'achat des Brésiliens, grâce au contrôle de l'inflation et à la promotion de la vente à crédit, permettant ainsi une mobilité sociale réalisée notamment par la consommation. De plus, la redéfinition des critères qui catégorisent les classes sociales au pays a élargi le nombre d'individus appartenant à la classe moyenne. Cette redéfinition donne lieu à la nouvelle classe moyenne ou à la nouvelle classe C, comme elle est nommée au Brésil⁴².

Au-delà de la médiation des classes populaires, le rapprochement entre la fiction télévisuelle et le cinéma se produit également sur le plan de l'expression. Les *telenovelas* adoptent graduellement une esthétique cinématographique légèrement autoréflexive. La forme des récits donne place à des choix esthétiques davantage antinaturalistes, laissant entrevoir les traits de fabrication d'une réalité : des cadrages moins naturels, voire même troublants; des images floues captées par une caméra à l'épaule; un éclairage qui, tout en contribuant à l'atmosphère de la séquence, dévoile un choix réfléchi derrière la forme du récit; des coupes franches ou encore un montage intercalant des plans plus longs et plus courts. De cette façon, malgré l'insistante description du visuel par l'oral faite par les personnages, nous y trouvons, petit à petit, des séquences où la présence des téléspectateurs devant l'écran est nécessaire, voire obligatoire, pour la compréhension du récit. À titre d'exemple, dans *Amor à vida* (2013), le personnage César se réveille et se rend compte qu'il ne peut plus voir. Pendant 40 secondes, le public n'entend que les cris désespérés du personnage devant un écran noir⁴³ et l'épisode se termine ainsi.

⁴² Selon la nouvelle définition établie par le gouvernement fédéral en 2012, la classe moyenne (qui se divise encore en classe moyenne inférieure, classe moyenne et classe moyenne supérieure) comprend les familles dont la somme des revenus familiaux mensuels est de 1 540 \$ à 2 813 \$ (Reais, la devise du Brésil) et les individus, dont le revenu mensuel, est de 622 \$. Le salaire minimum au Brésil, en 2014, est de 724 \$ par mois. Source : <http://www.sae.gov.br/vozesdaclassemedia/wp-content/uploads/Perguntas-e-Respostas-sobre-a-Defini%C3%A7%C3%A3o-da-Classe-M%C3%A9dia.pdf>

⁴³ En français, le titre a été traduit par *Traces de Mensonges*. Pour voir la séquence : <http://gshow.Globo.com/novelas/amor-a-vida/videos/t/cenas/v/cesar-acorda-sem-enxergar/2998229/>

De nos jours, grâce à l'Internet et à la démocratisation de l'offre des télévisions par câble, il y a une baisse générale des cotes d'écoute (Borelli 2001 ; Hamburger 2011 ; Lopes *et al.* 2012), outre la réorganisation de la consommation des produits télévisuels, de la programmation et du contenu des fictions. Cette diminution ne signale pas pour autant le déclin de l'intérêt du public pour la fiction. Au contraire, il y a eu une augmentation du nombre de *telenovelas*, de séries, de séries Web ainsi que de chaînes et de sites Web consacrés à leur production. Cette multiplication d'écrans et de plateformes entraînant la fragmentation des audiences va de pair avec un renouvellement des formes narratives, déterminant l'émergence du « *transmedia storytelling* »⁴⁴. L'incorporation des stratégies de narration transmédia dans les *telenovelas* a débuté en 2009 et se caractérise notamment par la création de sites Web des récits, où s'affichent des épisodes, des blogues de personnages ou un contenu exclusif, permettant les commentaires du public. Tout en facilitant et amplifiant la participation des spectateurs aux récits, notamment à travers les réseaux sociaux, cette circulation médiatique élargit l'espace public de débat instauré par les *telenovelas*. Il reste à vérifier comment ce nouveau contexte médiatique transformera la réflexion individuelle et collective sur les problématiques du pays et l'implication des fictions dans ses questions sociopolitiques.

Telenovelas : un produit de qualité ?

Ce bilan historique des *telenovelas*, tout en faisant ressortir le renouvellement progressif du langage et du contenu des fictions, démontre l'émergence du débat à propos de la qualité et l'évolution de ce concept dans le contexte télévisuel brésilien. Toutefois, il est intéressant de constater que nous pouvons reconnaître de nombreux traits au sein des récits qui les confirment comme produit de qualité, tout en identifiant des contradictions à cette affirmation. Ceci s'explique par la complexité de l'objet d'étude, un produit commercial converti en symbole culturel du pays, qui suscite des interprétations disparates et polarise la discussion passionnante et passionnée autour de ce thème depuis son émergence.

⁴⁴ Désormais, les récits se complexifient par l'articulation d'éléments narratifs « dispersés sur diverses plateformes médiatiques dans le but de créer une expérience de divertissement coordonnée et unifiée » (Jenkins 2006, p.20).

Pour effectuer cette étude, nous mobiliserons principalement la pensée de Geoff Mulgan, pour qui la qualité télévisuelle est un ensemble composé par divers aspects qualitatifs, agencés en harmonie avec le contexte social d'où le média est issu pour « refléter ses expériences, ses plaisirs et problèmes, ses idées et sa compréhension du monde, ses différences et similarités » (Mulgan 1990, p.8). À cet égard, les sept critères de qualité qu'il propose portent autant sur les objectifs de la société que sur la nature du média et de ses récepteurs, impliquant une tension inévitable au sein de cette diversité de significations (*ibid.*). Bien que son analyse traite de la totalité de la programmation télévisuelle et non seulement d'un programme, la catégorisation de Mulgan oriente tout de même la réflexion sur les récits, et ce, pour leur qualité de production, de marketing, esthétique, pédagogique, politique, écologique, de leur rôle dans la valorisation des différences et du multiculturalisme et, finalement, du renouvellement des expériences qu'ils représentent.

Dans le cas des *telenovelas*, le *Label Globo de qualité* assure la qualité de la production et des professionnels autant par des investissements en technologie et en innovation, que par la préservation de son cadre d'auteurs, réalisateurs et comédiens. La mise en application de cette convention par Globo rejoint un des aspects de la conception de la qualité soulevés par Buonanno (2004). Selon l'auteure, la qualité de la fiction se mesure par l'expertise technique et culturelle de tous les professionnels (techniques, administratifs et créatifs) d'une production. De plus, Buonanno ajoute que la qualité est aussi évaluée par rapport à l'incorporation de caractéristiques culturelles, aux produits télévisuels, qui sont typiques de la société à laquelle ils s'adressent, et ce, en réponse aux demandes d'un marché interne. Son analyse soulève deux facteurs importants à l'examen et au jugement de qualité des fictions brésiliennes: l'adaptation des récits à leur contexte social, puis le rapport entre l'offre et la demande.

L'appropriation nationale du genre est, comme nous l'avons vu, la principale caractéristique des *telenovelas* brésiliennes, qui ont su intégrer le quotidien et les enjeux du Brésil et rester à l'écoute des demandes du public. Par ailleurs, cette adaptation a été l'aspect qui a converti les récits en figure centrale de la culture et de l'identité du pays (OBITEL 2011, p. 179), tout en se distinguant d'autres modèles fictionnels (notamment les modèles américains). Cela explique probablement la primauté des fictions nationales au Brésil.

L'intégration d'éléments réalistes aux intrigues provoque également la réorganisation de la structure mélodramatique des *telenovelas*, mobilisant le spectateur par une double logique. D'un côté par les processus d'identification et d'engagement émotionnel, favorisé par le mélodrame et, de l'autre, par l'effet de réel, favorisé par l'analogie entre l'univers diégétique et extradiégétique (Murakami 2013). Ainsi, l'auditoire reçoit les représentations véhiculées par les trames comme étant des références à partir desquelles il construit ses significations idéales comme « femme », « homme », « pauvre », « riche », « famille », etc. (Lopes 2009, p.23). Cependant, la réalité portée à l'écran ne reflétait pas et ne reflète pas exactement celle du pays. Cette discordance entre la réalité diégétique et extradiégétique peut donc déclencher la dispersion de fausses idées. Par exemple, l'idée d'inclusion sociale qui, en réalité, n'est possible seulement que par la consommation (Lopes 2003, p.25 ; Hamburger 2005, p.71). Aussi, celle de la mobilité sociale, réalisée dans les récits par le mariage ou par mérite, est un changement souvent inatteignable (Hamburger 2005, p.25). En revanche, l'incorporation de thèmes contemporains et sociaux aux récits éveille la discussion des problématiques et de polémiques par le public qui, dans un certain sens, se confronte aux mêmes enjeux dans son quotidien. La pratique favorise donc l'exercice de la citoyenneté par le spectateur, principalement par la mobilisation qu'il doit faire de ses propres expériences et connaissances pour valider ou remettre en question son point de vue avec les autres interlocuteurs. Si quelques auteurs rejettent cette forme de citoyenneté pour insinuer qu'il ne s'agit que d'un exercice imaginaire, Garcia Canclini (1995, p.26) légitime ce type d'activité culturelle et sociale en expliquant que, de nos jours, la pratique de la citoyenneté se déplace vers la consommation, notamment la consommation des médias audiovisuels.

Les récits facilitent également la pratique de la citoyenneté à travers l'appel à la mobilisation sociale que cette mise en récit des enjeux du pays suscite. Par exemple, le cas de *Anos Rebeldes* ou encore lorsque les Brésiliens ont été encouragés à la participer à des campagnes sociales à travers des intrigues, tel que mentionné précédemment. Cette médiation de l'éducation par les fictions, à travers des actions pédagogiques explicites (Lopes 2009, p.33), s'est avérée, quelques fois, être un instrument puissant de transformation sociale⁴⁵. Cela, en dépit de la critique de certains auteurs pour qui cette envie d'incorporer une dimension

⁴⁵ Voir la note de bas de page 40.

constructive à la télévision privilégie un contenu didactique au détriment d'une bonne dramaturgie (Hamburger 2004).

L'appropriation nationale des *telenovelas* corrobore une des fonctions de la télévision comme étant de rendre disponible à la collectivité un répertoire dont l'accès était auparavant exclusif à une portion de la société, soit l'école, l'église, le parti politique et l'État (Lopes 2003, p.18; Mulgan 1990, p.20). Plus particulièrement, les récits traduisent cette information de façon didactique à l'auditoire. Par contre, il est important de souligner la lutte de pouvoir derrière cette apparente démocratisation de l'information. Si, d'un côté, les auteurs essaient de contribuer à la création d'une société plus égalitaire et multiculturelle à travers des messages socioéducatifs, de l'autre côté les intérêts de la télévision commerciale, souvent partiellement contrôlée par l'État, déterminent les limites de ce qui sera montré. À la veille de l'anniversaire de 50 ans de Rede Globo, et malgré l'évolution du langage des récits, les tensions politiques à l'intérieur du média demeurent les mêmes qu'auparavant. De plus, cette démocratisation de l'information provient des intentions commerciales de la chaîne et des commanditaires, qui cherchent constamment à élargir le marché de consommateurs.

Finalement, la conformité de l'objet fictionnel aux demandes de son public ainsi que la capacité d'actualiser cette correspondance au fil des années, illustre ce que Mulgan appelle la qualité du consommateur et du marché. Les producteurs des *telenovelas* au Brésil, notamment Rede Globo, ont traduit les attentes des téléspectateurs tout en gardant le but initial des produits : l'incitation à la consommation. C'est donc par la reproduction des comportements et du mode de vie des personnages que le public répond à cet appel. Dans les rues du pays, il n'est pas rare de retrouver, dans les vitrines, les accessoires ou les vêtements portés par les personnages de la *telenovela* la plus récente. Ils inspirent également le décor des maisons, les coupes et les couleurs de cheveux.

Ce que la Quality TV doit aux telenovelas

L'analyse de la qualité esthétique des *telenovelas* se fera par la comparaison des produits sériels brésiliens aux séries télévisuelles américaines. À la lumière de l'analyse des « narrations complexes » par Mittell (2006), telles que *Seinfeld* (1989-1998) et *Buffy the*

Vampire Slayer (1997-2003) et de la fiction de qualité américaine par Cardwell (2007), à partir d'exemples tirés de *The West Wing* (1999-2006) et *Six Feet Under* (2001-2005), nous pourrions vérifier que l'esthétique des fictions américaines contemporaines (catégorisées comme *Quality TV*) est très similaire à celle des *telenovelas*, développées à partir de la moitié des années 1960. Examinant leurs aspects convergents et divergents, cette section prétend évoquer, de façon introductive, la continuité esthétique entre elles.

Tout d'abord, Mittell (2006, p.30) explique le contexte historique à l'origine de la complexification des narrations étatsuniennes, concernant la création, les pratiques de l'industrie, la technologie et l'engagement du public. Il commence par la migration de réalisateurs et de scénaristes du cinéma vers la télévision, séduits par les possibilités de rayonnement offertes par le média et désirant restaurer la portée des fictions télévisuelles, l'exemple le plus connu étant le réalisateur David Lynch (auteur de *Twin Peaks*). Ce contexte médiatique américain s'apparente au mouvement migratoire des auteurs brésiliens vers la télévision en suivant le coup d'État, les deux événements déterminants pour l'intégration des traits réalistes aux récits.

De plus, Mittell (*ibid.*, p.31) ajoute que le renouveau des narrations provient également des innovations technologiques liées directement (par la vidéocassette ou le lecteur DVD) ou indirectement (par l'avènement de l'Internet) à la télévision. L'arrivée de la vidéocassette aux États-Unis, au début des années 1980, transforme le rapport entre les séries et le spectateur, qui, désormais, peut visionner les épisodes à plusieurs reprises et à son gré. En même temps, cette action répétée sert au repérage des éléments stylistiques du récit et à la compréhension de leur pertinence à l'intérieur de la trame. Ce visionnement réitéré des fictions cause et renforce l'engagement du spectateur envers le produit, rappelant, en quelque sorte, la pratique engendrée par la diffusion quotidienne des *telenovelas*, stratégie désirant créer une dépendance envers la fiction chez le public pour garantir la régularité de l'auditoire. Au Brésil, par contre, la transmission quotidienne d'une même fiction impliqua la décélération du développement et du rythme de l'intrigue, qui doit désormais s'étaler sur plusieurs mois. Cette répétition, autorisée par la vidéocassette et requise pour la décodification des narrations complexes américaines, établit également un parallèle avec la fonction des redondances au sein de chaque

épisode des *telenovelas*, dont les répétitions servent (au-delà de prolonger la diffusion de l'intrigue) à souligner et à faire comprendre au public les informations essentielles à la trame.

En ce sens, Mittell souligne que les innovations ne se légitiment qu'avec le consentement du public, qui a dû s'approprier les nouvelles conventions narratives pour décoder et apprécier les séries contemporaines. Mis à part la différence entre les traits de complexité des *telenovelas* de la fin des années 1960 et des séries américaines contemporaines, cette adaptation des pratiques de réception des récits américains ressemble au processus cognitif expérimenté par les Brésiliens pour interpréter les premières *telenovelas* réalistes et les récits qui les ont succédés.

En ce qui concerne l'esthétique, Cardwell (2007, p.26) résume les principales caractéristiques des séries catégorisées comme *Quality TV* : il s'agit des productions à très haut budget, mettant en vedette des acteurs célèbres, où les récits exhibent un jeu de comédiens naturel et une esthétique visuelle recherchée. Cette esthétique plus raffinée est mise en évidence par un jeu de caméras agile, par des tournages en décor réel, par un cadrage et un montage innovateurs et par l'utilisation judicieuse de musique. Les récits explorent des thèmes sérieux plutôt que seulement les trivialités du quotidien, offrant des éléments qui provoquent une réflexion sur la société contemporaine, tout en renforçant ses propos à travers des exemples incarnés par les personnages. L'auteure cite *Six Feet Under* et *Nip/Tuck* (2003-2010) comme des exemples de ce style visuel qu'elle définit comme « éclatant » et qui met en images des contenus sérieux. Comme nous l'avons vu, *Beto Rockefeller* (1968) et les *telenovelas* qui l'ont suivi⁴⁶ réunissaient plusieurs des traits mentionnés par Cardwell. En l'occurrence, le jeu de comédiens naturel, les tournages à l'extérieur, un montage plus accéléré favorisant des plans plus courts et un thème plus sérieux qui se superpose aux préoccupations mélodramatiques. De surcroît, le renouvellement des deux formats implique la réorganisation de la portée mélodramatique au sein des intrigues, qui accueillent des événements politiques, sociaux et culturels contemporains. Toutefois, la différence entre les deux formats repose sur le rôle de ce quotidien sociopolitique de part et d'autre. Dans les *telenovelas*, il est plutôt la toile de fond de l'univers où se déploient les trames ; dans les séries complexes, il compose l'intrigue.

⁴⁶ C'est après le succès de *O Direito de Nascer* (1964) qu'est née l'idée de vedettariat à la télévision brésilienne, similaire à son congénère hollywoodien.

Les formats se rejoignent encore par la présence de multiples trames parallèles qui s'entrecroisent et se développent à l'intérieur d'un arc narratif majeur. Ces mini-intrigues peuvent se résoudre plus ou moins rapidement, selon leur importance à l'évolution de la trame principale. Par contre, dans les séries américaines, nous observons le développement et la résolution de trames mineures au sein d'un même épisode, permettant la superposition des formes épisodique et évolutive dans un même récit. En revanche, la dépendance des *telenovelas* à la présence de *cliffhangers* à la fin de chaque épisode impose une forme plutôt évolutive à l'objet.

La différence principale entre eux repose, *grosso modo*, sur la réflexivité des narrations complexes, demandant aux téléspectateurs un autre niveau, plus exigeant, d'engagement aux récits. Désormais, les fictions requièrent la concentration du public non seulement sur le monde diégétique, mais aussi sur l'« esthétique opérationnelle » (Mittell 2006, p.35) des séries. Une des raisons pouvant expliquer un degré de réflexivité moins développé des intrigues brésiliennes est l'auditoire cible. Les séries américaines s'adressent à des publics niche, alors que les *telenovelas* visent à rejoindre et rejoignent la majorité de la population. Néanmoins, cela n'exclut pas la présence, dans ceux-ci, d'éléments pouvant être lus à différents degrés par des types distincts de spectateurs, par exemple, à travers les intertextualités ou les références ajoutées au texte, et procurant du plaisir à tous. Exiger un haut niveau de concentration et des connaissances préalables implique une restriction de son public et, inversement, attire l'attention de spectateurs plus cultivés, ce qui améliore l'image de la chaîne.

Le chapitre suivant abordera les stratégies de Globo pour répondre aux besoins de cet auditoire plus cultivé. Allant au-delà de l'esthétique qu'elle a façonnée et renouvelée, la chaîne a proposé une alternative à l'esthétique hégémonique des fictions américaines, dont la complexité semble provenir non seulement « d'une conjugaison de forces historiques qui s'articulent pour transformer les normes établies par une autre pratique créative »⁴⁷ (*ibid.*, p.30), mais aussi de l'appropriation d'une expérience formelle, commerciale et culturelle déjà

⁴⁷ « [Following a historical poetic approach, innovations in media form are not viewed as creative breakthroughs of visionary artists but] at the nexus of a number of historical forces that work to transform the norms established with any creative practice. » (traduction libre).

légitimée et validée auparavant dans un autre pays, en l'occurrence les *telenovelas* brésiliennes.

Chapitre II – Une alternative esthétique à la fiction télévisuelle

L'analyse de la production contemporaine brésilienne, en ce qui a trait à l'esthétique et à l'innovation du langage télévisuel, signale que la fiction nationale a atteint un niveau de qualité qui illustre une alternative au style préconisé par la formule des séries télévisées américaines. Les emprunts à l'esthétique cinématographique, trait caractéristique de ces produits américains contemporains, sont flagrants et finissent par discréditer davantage le média télévisuel. À cet égard, le slogan de HBO « *It's not TV. It's HBO* » en est très symptomatique. De plus, le « style HBO » se propage à l'échelle mondiale et semble uniformiser le langage télévisuel, les cultures et les auditoires.

Parallèlement, une nouvelle vague de productions brésiennes puise ses forces et ses particularités de l'esthétique télévisuelle, tout en la réorganisant en fonction de la dimension *intermédiaire*, voire *interartiale*, du média. La réalisation prend forme à travers la création de fictions originales et sophistiquées qui parviennent à légitimer la force du langage de la télévision tout en stimulant l'élargissement de ses frontières. La pratique suscite une réflexion sur le dispositif et sur ses processus de production, ce qui se répercute sur les rapports entre la télévision et le public et, particulièrement, du public à la télévision.

Dans une période où la télévision semble perdre progressivement son emprise, l'émergence de produits innovateurs pourrait indiquer un renouvellement de ses propos et de son usage, donnant un autre souffle au média. Les pages suivantes amorcent une réflexion à ce sujet.

Le premier degré de sophistication : les miniséries

Le perfectionnement des fictions brésiennes aboutit, d'abord, à la création d'un produit plus raffiné. En 1982, les miniséries s'inscrivirent dans la grille horaire de Rede Globo. Un sous-format fictionnel, les miniséries sont des œuvres dont l'étendue est plus courte que celle des *telenovelas*. La durée des miniséries est en moyenne de 25 à 55 épisodes, alors que les *telenovelas* en comptent environ 150 à 200. Leur diffusion a lieu du mardi au vendredi vers

23h. C'est un produit qui s'adresse à un auditoire un peu plus restreint, à un spectateur qui a accès à d'autres sources de plaisir que la télévision et qui est plus exigeant à l'égard du degré de complexité narrative. Leur récit est clos et tourné avant d'être diffusé, permettant ainsi à ses auteurs d'écrire à leur gré sans devoir se préoccuper des cotes d'écoute, sans se soumettre aux exigences des commanditaires ni aux interventions du public. La maîtrise de l'intrigue par ses créateurs garantit au texte une unité structurelle et une structure narrative plus complexe. Leur thématique est diversifiée, évoquant souvent des sujets polémiques. Mis à part quelques scénarios originaux, il s'agit généralement d'une transposition d'un texte national, que ce soit une œuvre historique, régionaliste ou encore de romans biographiques. D'emblée, le prestige des miniséries provient du renom des écrivains, notamment pour les adaptations de récits d'époque ou régionalistes. La qualité de l'œuvre littéraire se déplace automatiquement vers le produit télévisuel.

En même temps, les recherches minutieuses qui les fondent assurent une certaine exactitude des données et rendent possible la représentation mimétique d'un espace ou d'un temps, instaurant les bases pour la construction d'un portrait approfondi de personnages ou de faits. Les recherches possèdent également une fonction pédagogique, renforçant l'attribution de qualité à ce sous-genre, ayant pour objectif de révéler aux spectateurs les multiples facettes de la culture brésilienne. Cela implique, néanmoins, un budget de production beaucoup plus élevé que celui accordé aux *telenovelas* (qui est déjà très élevé), ce qui se traduit par une esthétique plus sophistiquée, parfois même expérimentale, pour les miniséries. Il s'agit d'une fiction d'auteur et de la consécration du savoir-faire télévisuel brésilien. Le contenu, l'esthétique, l'intention pédagogique et la valeur sociale des fictions expliquent que les miniséries soient reconnues comme un produit télévisuel de qualité qui réussit à rejoindre le grand public. Bref, cet objet télévisuel, nonobstant sa production sérielle et quasi industrielle, contredit les dénonciations d'absence de qualité à l'intérieur d'un produit de masse.

Ainsi, les miniséries sont un corpus exemplaire dans le cadre de l'analyse de la qualité à la télévision. D'abord, elles contribuent au raffinement du langage télévisuel. Puis, elles ont une importance au sein de la société brésilienne sur le plan éducatif. De plus, ces fictions issues d'un environnement productif de qualité, assuré par des professionnels hautement spécialisés techniquement et culturellement (Buonanno 2004), portent à l'écran des éléments culturels

caractéristiques de l'univers où elles se manifestent. Somme toute, la force des miniséries et également des *telenovelas* réside aussi dans leur endurance face à l'uniformisation de contenus et de formes, stimulée par la mondialisation de l'économie et de la culture. Encore une fois, le cas brésilien représente une résistance importante à l'impérialisme culturel, notamment lorsqu'il semble y avoir, de nos jours, un consensus surprenant dans le milieu académique de conformer la production télévisuelle globale à un seul modèle, celui de la formule de la *Quality TV*.

Par ailleurs, il s'agit d'un langage et d'un produit culturel qui, comme les *telenovelas*, se renouvelle et se réinvente au fil des années, tout en gardant son caractère national. Son évolution se matérialise par le raffinement du contenu des fictions, de plus en plus des adaptations de textes complexes et denses, tout comme de l'approche et de la forme qu'elles privilégient (mises en scène à travers une esthétique de rupture et de résistance). Ce renouvellement continu actualise le débat sur la qualité, esthétique et pédagogique principalement, au fur et à mesure que de nouvelles avenues sont proposées. D'entrée de jeu, les miniséries ont emprunté les cadrages, les mouvements de caméra, l'éclairage et le rythme au cinéma classique. Plus tard, après l'émergence du modernisme et du postmodernisme à la télévision brésilienne, les propositions esthétiques de la vidéo indépendante et du cinéma expérimental s'incorporèrent à ces courtes fictions. Dès lors, des éléments que le média télévisuel utilise pour attirer son spectateur (la musique populaire, l'humour, le rythme accéléré, etc.) et des conventions narratives consolidées par le langage télévisuel sont utilisés davantage pour déconstruire la fiction. Parmi les artisans qui privilégient ce rapport d'expérimentation et de rupture, nous portons un intérêt particulier au réalisateur Luiz Fernando Carvalho et à l'univers fictionnel singulier qu'il construit.

Luiz Fernando Carvalho

Luiz Fernando Carvalho fait une « télévision d'auteur ». Il était derrière les caméras chez Rede Globo depuis la fin des années 1970, mais a commencé à séduire les chercheurs, en 2001, en tant que réalisateur après la sortie de son premier long métrage *À la gauche du père*, une

adaptation du roman brésilien *La maison de la mémoire*⁴⁸, de Radouan Nassar. Pendant la même année, il réalisa l'adaptation télévisuelle du roman *Os Maias*, de l'écrivain portugais Eça de Queiroz. Plus tard, il a surpris la critique et les spectateurs lors de la diffusion des deux saisons de la microsérie *Hoje é Dia de Maria* en 2005 et 2006. Le succès auprès du public jumelé à la dimension éthique qui a transparu derrière les intentions artistiques de Carvalho inspira le réalisateur à lancer le projet *Quadrante*. L'initiative consistait en une série d'adaptations télévisuelles de textes littéraires issus de diverses régions du Brésil. Carvalho souhaitait créer un portrait de la culture brésilienne ignorée des Brésiliens, un portrait à travers lequel les Brésiliens pourraient effectivement se reconnaître. Ultimement, son objectif était de provoquer une réflexion sur le pays et de remettre en question les images audiovisuelles qui le représentent et par lesquelles il est identifié nationalement et internationalement.

La première œuvre portée à l'écran a été *A Pedra do Reino*⁴⁹ (2007). Ensuite, le réalisateur a produit *Capitu* (2008), une adaptation du roman *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Contrairement aux deux saisons de *Hoje é Dia de Maria*, qui, selon les attentes de la chaîne, ont été bien accueillies par le public, *A Pedra do Reino* et *Capitu* ont connu un échec. Nonobstant les bons résultats des microséries auprès de la critique spécialisée et du milieu académique, *A Pedra do Reino* a eu une cote d'écoute moyenne de 11 points et *Capitu* a atteint 15 points, alors que l'objectif de la chaîne était de dépasser les 20 points⁵⁰. Après ce rejet du public, le projet *Quadrante* a été arrêté et une question se présenta: pourquoi le public a-t-il résisté à ces deux fictions ? La première réponse peut avoir trait au caractère transgresseur de Luiz Fernando Carvalho. Ses réalisations innovent à l'intérieur d'un genre qui est déjà reconnu comme propice à l'expérimentation. Depuis la première saison de *Hoje é Dia de Maria*, le réalisateur a exploité de nouveaux procédés discursifs et a proposé un langage télévisuel avant-gardiste, plus sophistiqué, dans un moment où la fiction et le public semblent être contaminés par le style de HBO. Le langage et les thématiques choisis par Carvalho traduisent l'importance qu'il accorde autant à l'esthétique qu'à l'éthique du média. Le résultat

⁴⁸ Au Brésil, le roman et le film s'intitulent *Lavoura Arcaica*.

⁴⁹ Adaptée par Luiz Fernando Carvalho, Luis Alberto de Abreu et Bráulio Tavares et diffusée du 12 au 17 juin 2007 à 23 h. Pour voir un

⁵⁰ En 2008, chaque point équivaut à 558 114 individus.

est qu'il fait des modèles peu conventionnels pour la télévision. Son travail est synchrétique et porteur d'une fonction sociale, tel qu'il l'explique :

[...] conscient de la dimension de la télévision dans notre pays, traiter le média comme pur divertissement me semble une prise de position très contestable. Certes, nous avons besoin de divertissement, mais nous devons également nous orienter et comprendre le monde. Pour ma part, je cherche à établir un dialogue entre les savants et les moins savants; un dialogue simple et fraternel, par lequel le patrimoine de l'homme de culture moyenne devient aussi le patrimoine de l'homme illettré [...]. Voici la télévision que je veux voir dans le futur⁵¹ (Carvalho 2009, p.83).

D'après lui, raconter une histoire implique la fabrication d'un univers et la création de liens autant entre les arts qu'entre les hommes et surtout de l'art avec l'Homme. Le réalisateur propose l'« expérience esthétique » comme un instrument de connaissance, de résistance et de perception, provoquées chez le public par l'effet d'une déstabilisation, d'une perte de contrôle qui éveille les sens de son spectateur. Pour ce faire, il passe de l'érudit au populaire, de l'artisanal au technologique, de l'ancien au moderne, en superposant et juxtaposant toutes les formes de manifestation artistique à l'intérieur du cadre, à l'image d'une œuvre baroque (Feldman 2009). Son travail radical sur la forme inscrit les fictions brésiliennes dans une catégorie à part et à laquelle les autres fictions ne semblent pas encore être arrivées. En 2001, lors d'une entrevue organisée pour l'occasion de la sortie de son long métrage, Carvalho a dénoncé la pression subie par les cinématographies nationales pour se conformer à des règles déterminées par le marché, orientées vers l'esthétique commerciale nord-américaine. Avec la renaissance des séries télévisuelles, cette pression s'est déplacée vers la télévision. De nos jours, la qualité de la fiction, notamment la qualité esthétique, est évaluée en se comparant à des séries telles que *Breaking Bad*, *The Sopranos*, *Mad Men*, *Lost* ou *Game of Thrones*, pour

⁵¹ « (...) consciente da dimensão da televisão no nosso país, tratá-la como puro entretenimento me parece uma atitude bem contestável. Claro, nós precisamos de diversão, mais devemos também orientar e compreender o mundo. De minha parte, procuro um diálogo entre os que sabem e os que não sabem; um diálogo simples, sóbrio e fraterno, no qual aquilo que para o homem de cultura média é adquirido e seguro torne-se também patrimônio para o homem mais comum, pobre (...). Esta é a televisão que eu vejo no futuro. » (traduction libre).

n'en nommer que quelques-unes. La *quality television* devint une formule qui uniformise les contenus, les expressions et, par conséquent, les attentes de l'auditoire.

Néanmoins, si ce style HBO est considéré comme le plus haut degré atteint par la narration télévisuelle, classifiée comme *art television* (K. Thompson 2003, p.108-111), la production de Carvalho offre la possibilité de douter de cette standardisation. D'abord, parce que ses fictions témoignent d'un potentiel médiatique rarement exploité par d'autres fictions ou réalisateurs auparavant, peu importe qu'elles plaisent au public ou non. Aussi, parce que son travail a privilégié l'existence et la légitimation de multiples formes et de multiples qualités, toutes en consonance avec la culture d'où elles sont issues et valorisant les aspects qu'individualisent les productions télévisuelles.

Ce chapitre désire donc démontrer comment les choix esthétiques du réalisateur confirment nos deux hypothèses. Premièrement, que la fiction télévisuelle brésilienne contemporaine a atteint un niveau de qualité plus avant-gardiste et sophistiqué que celui institué sous le nom de *Quality TV*. Deuxièmement, que ce niveau de qualité appuie la légitimation d'une esthétique télévisuelle spécifique. La pratique télévisuelle de Carvalho confirme que la télévision a un langage propre, indépendant et assez puissant pour produire des objets très raffinés et provocateurs qui exploitent et stimulent les potentialités ultimes et culturelles du média télévisuel.

Capitu

Au-delà de HBO

La microsérie est un type de fiction qui s'étale sur cinq épisodes, diffusés pendant une seule semaine. À l'instar des miniséries, elles incarnent bien souvent un hommage à un évènement national ou à un personnage important. La microsérie que nous analyserons n'échappe pas à cette règle. Produite en guise de commémoration au 100^e anniversaire de la mort de Machado de Assis (1839-1908), le romancier le plus renommé du pays, *Capitu* est l'adaptation, par le réalisateur Luiz Fernando Carvalho, de l'œuvre la plus célèbre de l'écrivain – le roman *Dom Casmurro* (1899). L'intrigue, narrée en rétrospective, se passe entre 1857 et 1875, mais nous supposons que le narrateur-auteur l'a écrite en 1899, et nous raconte la vie de Bento Santiago.

Celui-ci est à la fois le narrateur, le personnage principal et l'écrivain du livre qu'il narre. Sous un ton ironique et mélancolique, Bento (alias Dom Casmurro) nous dévoile sa propre histoire, mobilisant sa mémoire et son imagination, structurée selon son rapport amoureux avec Capitolina (alias Capitu). L'objectif du personnage est de « boucler les deux bouts de sa vie et de restaurer l'adolescence dans sa vieillesse »⁵² (Machado de Assis 1994, II). Puisque le récit porte sur trois phases de la vie du protagoniste, nous utiliserons un prénom différent pour chacune d'elles pour mieux les identifier dans l'analyse. Le personnage âgé sera Dom Casmurro, le jeune adulte se nommera Bento et l'adolescent sera Bentinho. Tout comme le roman, qui rompt avec le mouvement littéraire du réalisme brésilien, *Capitu* a été reçue comme une transgression des conventions narratives apprises par les téléspectateurs brésiliens depuis la période embryonnaire des telenovelas. Son esthétique, située entre le moderne, le postmoderne et des variations des deux (Pucci Jr. 2011, p.103), a désorganisé les normes de la fiction télévisuelle brésilienne. La microsérie, néanmoins, a signalé un nouveau standard de production fictionnelle qui, au-delà de pousser les limites du langage, tout en distinguant la production nationale de ses congénères, a voulu provoquer l'établissement des nouveaux rapports entre le public et le média, ainsi que du public au média, à travers une volonté de la transformation du regard.

À la lumière des concepts d'*interartialité*, d'*intermédialité* et de *médialité*, nous analyserons la microsérie *Capitu* pour faire évoluer notre argument de départ et comprendre pourquoi l'objet est original et en quoi l'originalité et la sophistication du récit répondent aux questions soulevées par cette étude. Les termes évoqués seront utilisés dans une signification simple. Ainsi, l'*intermédialité* désigne « le croisement des médias dans la production culturelle contemporaine »⁵³ et, nous ajoutons, l'analyse des « processus de production du sens liés à des interactions médiatiques » (Müller 2000, p.106). Dans ce sens, l'*interartialité* est l'approche conceptuelle qui indique « l'ensemble des interactions possibles entre les arts (...) pouvant se situer au niveau de la production, de l'artéfact lui-même ou encore au niveau des processus de réception et de connaissance. » (Moser 2007, p.70.) Nous prolongerons la définition de Moser par l'incorporation des arts populaires à l'interaction expliquée par l'auteur. Aussi, par

⁵² « O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência ».

⁵³ Définition proposée par le *Centre de recherche sur l'intermédialité* en mars 1999, lors du premier colloque international du CRI.

médialité nous comprenons le rôle de support et d'intermédiaire des médias dans leur activité de montrer le monde. En l'occurrence, c'est l'implication de la télévision en tant que révélatrice de sa propre *médialité* qui nous intéresse.

Entre Machado de Assis & Carvalho

Le premier indice de subversion de cette fiction est son titre, car celui de la microsérie renvoie au personnage Capitu alors que celui du livre fait référence à Dom Casmurro, ce qui est le surnom de Bento Santiago. Dès le début, le choix du réalisateur sert à évoquer son intention de dialoguer avec le récit littéraire au lieu de procéder à une transposition conventionnelle d'un média à l'autre. Cependant, l'instance énonciative des textes, littéraire et télévisuel, demeure la même. C'est par l'intermédiaire de Dom Casmurro, autant dans le livre que dans la microsérie, que nous accédons à la trame et connaissons les personnages. La décision de le garder comme narrateur peut s'expliquer par le point culminant de l'histoire, car les Brésiliens savent que *Dom Casmurro* est l'une des plus grandes énigmes de la littérature brésilienne. Ainsi, est-ce que Capitu aurait trahi Bento Santiago avec Escobar? Certes, si Carvalho avait choisi de déplacer l'instance narrative vers Capitu, il aurait fallu offrir une solution au mystère et prendre position en faveur d'une des deux possibilités, la fidélité ou l'infidélité de l'épouse. Le déplacement vers un tiers personnage aurait affaibli le récit dont la force réside dans son caractère psychologique et dans le dévoilement des marqueurs d'énonciation à travers l'interaction entre narrateur-personnage-écrivain et lecteur(s). À cet égard, Carvalho a choisi de rester fidèle au livre.

L'originalité du texte littéraire découle du lien direct que le narrateur établit avec le lecteur. Tout au long du récit, Dom Casmurro discute du processus de production du livre, *Dom Casmurro*, qu'il est en train d'écrire. Les échanges entre le narrateur-personnage-auteur et les lecteurs sont rendus explicites par la présence du verbe à la 2^e personne du singulier de l'impératif, comme « Ne consultes pas le dictionnaire. », ou par l'emploi de vocatifs « lecteur ami » et « lecteur précoce » par le narrateur. Cela révèle un roman réflexif, opaque, qui ne se restreint pas à raconter une histoire, mais qui désire plutôt dévoiler sa propre médialité. Cette rupture avec la *mimésis* du réalisme trouve écho dans l'objectif esthétique de Carvalho. À l'exemple de l'écrivain, le réalisateur a souhaité stimuler une discussion autour du « faire

télévisuel » et de la création artistique par l'entremise de l'adaptation télévisuelle qu'il a *fabriquée*. Par la dénonciation de la médialité de la télévision, il a remis en question les pratiques de médiation et d'énonciation audiovisuelles courantes, notamment à la télévision, tout en invitant le spectateur à s'interroger aussi. La volonté de contester le semblant de transparence des médias a animé les épisodes de *Capitu*. Sous la forme d'une esthétique réfléchie et surprenante, les épisodes ont confirmé sans cesse la primauté de la *poiésis*⁵⁴ sur la *mimésis*, comme nous le verrons prochainement.

La synecdoque du récit : le générique de début et les premières minutes

Il est primordial de commencer l'analyse de *Capitu* par son générique de début [ép. 1 : de 0 min 01 sec à 01 min 02 sec]⁵⁵, qui nous offre un aperçu de ce que l'auditoire verra pendant les cinq épisodes de la narration. Pendant une minute, nous y voyons des papiers imprimés qui sont déchirés et réarrangés, au rythme d'une musique plutôt frénétique, dans une tentative de composer des images de personnages ou de plans, des photos anciennes, des pages de journaux, des dessins de livre, des engins divers, des mots épars et des textures multiples. Le collage, fait grossièrement, commence par une juxtaposition rapide et saccadée des lettres formant le nom Dom Casmurro qui, d'un coup, devient celui de Capitu. Cela suggère le *devenir* de l'un et de l'autre et de la transformation que le livre va subir pour faire naître l'objet télévisuel. La superposition d'images, qui viennent par la suite, est issue de divers médias et offre des pistes au sujet du choix formel adopté par Carvalho pour l'adaptation. La liberté du rythme de la musique de fond nous fait penser à une rapsodie et, par conséquent, à ce que ce type de composition de caractère libre évoque, la fantaisie. Après un ralentissement de l'action, nous pouvons lire assez facilement la phrase « la vie est un opéra », le titre d'un des chapitres du texte et un des principaux *leitmotifs* esthétiques de la microsérie. Nous y retrouvons également d'autres mots pouvant résumer le récit, tel que « doutes », « secret », « un ami... défunt » et le mot « loup » superposé au mot « défunt », « Othello », « belle », « mots », etc., représentant aussi le processus d'écriture du récit. Ce sont des idées éparses, qui occupent la pensée de l'écrivain, couchées mot par mot sur papier. Le générique se termine avec la réussite du collage parfait du nom Capitu.

⁵⁴ L'étude du processus de création d'un objet artistique et du rapport de l'auteur à l'œuvre.

⁵⁵ Voir DVD joint à ce mémoire : *Capitu*, épisodes 1 à 5.

Les premiers plans de l'intrigue reprennent le collage accéléré du générique. Les photos d'archive de la ville de Rio de Janeiro, où le récit se passe, superposées à des cartes anciennes de la ville, bougent à la cadence d'une version *jazz fusion* de *Voodoo Child*, de Jimi Hendrix. Le public, qui s'attend à voir une adaptation historique conventionnelle, à l'image d'autres miniséries historiques telle que *Os Maias*, est pris d'assaut par la première séquence du récit. Les spectateurs plus attentifs remarquent une ligne rouge animée se déplaçant sur différents plans de la ville qui se succèdent très rapidement [ép. 1 : de 01 min 02 sec à 01 min 12 sec]. La singularité est accentuée par le passage au plan suivant, en couleurs, où la banlieue contemporaine de la ville de Rio apparaît encadrée du haut, en plongée (*bird's eye*). La ligne rouge tracée sur les plans prend la forme de phares d'autos, alignés dans le trafic propre à la modernité. La caméra fait un zoom en avant, s'arrêtant sur un wagon de train, décoré de graffitis, en mouvement et parallèle aux voitures [ép. 1 : de 01 min 12 sec à 01 min 39 sec]. Soudainement, nous revenons aux images d'archive, en noir et blanc, désormais celles d'un chemin de fer, vu depuis le premier wagon du train. Quelques plans de divers chemins de fer s'enchaînent à l'écran, raccordés les uns aux autres par des *jump cuts* [ép. 1 : de 01 min 40 sec à 01 min 49 sec]. Ce prolongement des rails par la juxtaposition de différents plans établit un parallèle avec l'idée d'une construction par étapes, à travers la combinaison de fragments divers, pour aboutir à quelque chose; une sorte de bricolage. *Capitu* sera un exemple de bricolage audiovisuel, comme l'indiquait déjà son générique morcelé.

Tout d'un coup, les images en couleurs reviennent et montrent un chemin de fer plus moderne, également vu depuis le premier wagon et tout de même prolongé par l'enchaînement des multiples plans de différents chemins de fer [ép. 1 : de 01 min 49 sec à 01 min 59 sec]. La séquence précédente se répète, mais, cette fois-ci, en couleurs. Les plans anciens et contemporains commencent à s'alterner et, finalement, donnent place à une séquence ralentie en noir et blanc, permettant au narrateur de débiter son récit. Le retour aux images anciennes semble indiquer que la fiction a repris sa « normalité ». Placé entre l'attente et la surprise, le spectateur se voit devant une forme qu'il reconnaît (les images d'archive dans une fiction historique), mélangée toutefois à une esthétique antinaturaliste qui diffère du style des miniséries auxquelles il est habitué. Une voix hors champ commence la narration : le texte littéraire est inaltéré. Le signe verbal, pourtant, apparaît imprimé et superposé à l'image en

noir et blanc [ép. 1 : de 02 min 18 sec à 02 min 25 sec]. « Les pages du livre se convertissent à des images à l'écran » (Bulhões 2012, P.61). Inspiré de Machado de Assis, Carvalho transpose à l'écran la médialité du livre. Le média télévisuel « a permis à la littérature de dire sa propre médialité d'écrit et d'imprimé » (Moser 2007, p.80).

Pour reproduire à l'écran les marques d'énonciation du livre, le réalisateur met en œuvre deux tactiques. D'abord, il choisit la figure âgée du personnage – Dom Casmurro – pour être le narrateur de l'histoire. Puis, il s'adresse aux téléspectateurs tant par l'intermédiaire du regard à la caméra [à 4 min 24 sec ; à 6 min 33 sec], que par l'emploi d'un vocatif. Remarquons, néanmoins, que Carvalho a choisi de ne pas adapter le texte à la télévision (sauf quelques exceptions). À certaines reprises, pourtant, le narrateur traite le téléspectateur de « lecteur » [ép. 3 : à 12 min 14 sec]. Par ailleurs, il nous explique les raisons pour lesquelles sa fiction s'intitule *Dom Casmurro* [ép. 1 : à 6 min 20 sec]. Pourtant le titre de la microsérie est *Capitu*. Il s'agit ici, de prime abord, d'une stratégie pour souligner le respect du réalisateur pour le texte, qu'il conserve quasi inaltéré. Il s'agit aussi d'un artifice pour tisser un lien entre le livre et la microsérie au tout début du récit. Finalement, puisque chaque détail de l'œuvre résulte du choix réfléchi de son créateur, les inconsistances orchestrées dans le récit servent à surprendre le public et à dénoncer l'intervention du réalisateur dans l'énonciation, brisant la transparence qu'elle semble avoir. Ces « structures d'agression » (Burch 1967) signalent l'artificialité du récit et produisent, elles aussi, un effet de défamiliarisation.

La microsérie est découpée par des intertitres [ép. 1 : à 4 min 31 sec ; à 7 min 06 sec et à 14 min 10 sec] dont le réalisateur se sert pour annoncer le début de chaque (très court) chapitre du récit, à l'image de la division du texte littéraire. Au-delà de les voir écrits à l'écran, les cartons des intertitres sont « lus » de façon grandiloquente par une voix hors champ en quelque sorte caricaturée, qui nous renvoie aux émissions radiophoniques des débuts de la radio. Cette superposition du signe imprimé par le signe oral et stylisé sert à renforcer le caractère de représentation tout en le dénonçant (Bulhões 2012, p.62). Le premier chapitre du récit télévisuel s'intitule *Opéra* [ép. 1 : à 4 min 31 sec]. Dans le livre, ce chapitre est le 9^e. Le déplacement peut suggérer le désir du réalisateur de tisser, dès le départ, un lien entre le média (l'opéra) auquel il emprunte en partie son esthétique. La caméra filme, en contreplongée, le plafond du lieu majestueux où le récit se déroule. Le mouvement de rotation de 180 degrés de

la caméra finit sur de longs rideaux rouges très imposants qui séparent les deux mondes : celui du spectateur, du côté de la caméra, et celui de la narration, du côté de la scène. Au fond, l'ouverture de l'opéra *O Guarani*⁵⁶ se joue. Lorsque les rideaux s'ouvrent, les projecteurs s'allument et le *travelling* exécuté par la caméra invite le public à franchir la barrière qui sépare l'univers fictionnel du réel [ép. 1 : de 4 min 35 sec à 5 min 15 sec]. Ce rituel de passage provoqué par l'ouverture des rideaux sert également à mettre en évidence l'espace scénique vide où la fiction télévisuelle va se fabriquer.

L'articulation espace-temps

Au long des cinq épisodes de *Capitu*, la temporalité est subvertie. Plusieurs séquences indiquent la coprésence de deux temporalités. Cette simultanéité est représentée en premier lieu par la dissonance entre un personnage et son espace. Par exemple, lors de la séquence du conflit entre Bento Santiago et le jeune poète dans le train moderne et détérioré, les deux messieurs, habillés selon la mode du siècle XIX, sont entourés de figurants dont les costumes identifient la mode actuelle [ép. 1 : de 02 min 29 sec à 3 min 08 sec]. Les deux temporalités coexistent dans le même espace sans pour autant étonner les personnages ou les figurants. En deuxième lieu, les anachronismes se caractérisent par l'interaction entre le personnage et des objets matériels et culturels modernes vis-à-vis de la période où le récit se déroule (le wagon de train, les caméras digitales qui photographient le jeune poète dans le train [ép. 1 : à 6 min 38 sec]; ou les appareils mp3 que Bento et Capitu portent lors d'un bal auquel ils vont [ép. 5 : de 01 min 05 sec à 2 min 40 sec]). Finalement, par l'interaction entre Dom Casmurro ou d'autres personnages qui se situent dans une autre temporalité diégétique, incluant un lui-même plus jeune (lorsque Dom Casmurro et Bentinho, le vieux et l'adolescent partagent le même plan, se touchent, se voient et s'observent [ép. 1 : de 9 min 03 sec à 09 min 51 sec et de 28 min 18 sec à 28 min 23 sec]). Chez *Capitu*, passé et présent cohabitent dans un même espace-temps, et cette interaction entre les deux temporalités structure la narration, tout en accentuant le caractère psychologique de l'œuvre. Le récit est tissé à partir de la

⁵⁶ L'opéra *O Guarani*, du compositeur brésilien Carlos Gomes, fait partie du répertoire partagé des Brésiliens. Pendant plusieurs années, il était la musique d'ouverture de l'émission radiophonique quotidienne *L'heure du Brésil*, un héritage de la dictature militaire, responsable de la diffusion d'un bilan des nouvelles du gouvernement fédéral. Lorsque le thème jouait à la radio, à 19 h, il était coutume d'étendre l'appareil.

réinterprétation des événements et des discours du passé par le personnage âgé (Mungioli 2013). Cette « intrusion » du présent dans le passé par le biais des rapports entre les dédoublements de Bento (adolescent, jeune adulte et âgé) matérialise la relation du narrateur avec ses souvenirs, ses émotions et ses illusions.

En ce sens, la professeure Maria Cristina Mungioli et la chercheuse Adriana Pierre Coca analysent *Capitu* à la lumière du concept de *chronotope* développé par Mikhaïl Bakhtine. Le chronotope décrit comment la totalité de traits caractéristiques d'un temps et d'un espace déterminés est représentée dans le langage ou dans le discours. En littérature, et, par conséquent, dans le domaine de l'audiovisuel, la caractéristique chronotopique émerge en rapport avec les représentations d'un personnage à l'intérieur d'une dimension temporelle et spatiale. L'œuvre artistique doit « refléter le monde au complet et la vie au complet. Dans un roman, le monde au complet et la vie au complet sont représentés par une partie de la totalité de l'époque » (Bakhtine cité par Mungioli 2013, p.107). Si l'articulation espace-temps du langage favorise la « reconnaissance » du monde par le spectateur, la subversion du chronotope bouscule cette compréhension (Pierre Coca 2013). À cet égard, l'insertion d'éléments sonores et visuels contemporains en dissonance avec la diégèse renforce l'inconfort éprouvé par le public, tout en révélant l'atemporalité de l'œuvre de Machado de Assis. Son récit aurait pu avoir lieu à n'importe quelle époque. Le sentiment d'étrangeté éveillé par l'articulation inattendue entre passé et présent mobilise le public, en particulier les jeunes étudiants, à qui la lecture du livre a été imposée au secondaire et qui ont sûrement suivi la série dans l'espoir qu'elle pouvait remplacer le livre, et les jeunes adultes. Le réalisateur a voulu leur montrer l'avant-gardisme et l'actualité des thèmes proposés par l'auteur. Il veut montrer que Machado de Assis est moderne et qu'il peut être à la mode, voire populaire. Ce désir d'enlever l'écrivain de l'érudit et de le placer dans le populaire (intention déjà amorcée par la migration de l'œuvre de la littérature vers la télévision) est renforcé par l'inclusion d'une trame sonore diégétique et extradiégétique populaire. Au-delà d'illustrer l'atemporalité du récit, le genre musical attire l'intérêt du public. *Voodoo Child* (Jimi Hendrix), *Iron Man* (Black Sabbath), *Elephant Gun* (Beirut) ainsi que Pink Floyd, Sex Pistols, Janes Joplin et d'autres exemples qui mobilisent la culture populaire nationale (les chanteurs Marcelo D2 et Caetano Veloso) rythment plusieurs séquences de *Capitu*. Cependant, la musique populaire

partage la scène avec les classiques *Bleu Danube* (Johan Strauss) et *Dies Irae* (Giuseppe Verdi) ou encore la musique instrumentale du brésilien Tim Rescala. Cette dernière a été écrite pour la fiction dont il est question et elle sert de lien entre les deux registres, populaire et classique, pour annuler le rapport hiérarchique existant entre eux.

La subversion des lois de la télévision : l'interartialité du récit

La subversion du chronotope n'est pas la seule transgression dans *Capitu*. En plus de l'exemple de la dissolution des frontières entre les temporalités, l'effondrement des délimitations entre les médias désorganise également les conventions narratives assimilées par le public depuis des années, notamment par l'entremise des *telenovelas* et d'autres miniséries. Pour la conversion de *Dom Casmurro* en *Capitu*, Luiz Fernando Carvalho a adopté un plan d'expression hybride où plusieurs manifestations artistiques interagissent. Cet échange entre les arts, au niveau de la production de l'artéfact lui-même ou de la réception, est connu sous le nom d'*interartialité*, « terme peu usité et de résonance lourdement académique » (Moser 2007, p.70), et sous-entend la préséance d'une *intermédialité* (*ibid.*). Le choix formel du réalisateur aboutit à un traitement esthétique anticanonique appliqué à la série.

Dans son œuvre *Laocoon*, le critique littéraire et théâtral Gotthold Lessing a compris l'expérience *interartiale* comme une subversion des lois médiales. Il décrit le champ d'interaction entre les arts comme un lieu chaotique et de mauvais goût (Lessing cité par Moser 2007, p.71). En revanche, ce qui constitue le média télévisuel est l'amalgame de tous les médias qui le précèdent, tel que la radio, le cinéma, la bande dessinée, le vidéoclip, etc. (Balogh 2004, p.141), et ceux qui lui succèdent, comme l'Internet. C'est ce qui institue la télévision comme lieu privilégié pour la rencontre des arts. En ce sens, Carvalho n'a fait qu'approfondir les possibilités d'expérimentation et de remédiation du média télévisuel. Il a adapté la télévision pour accueillir, incorporer, transformer et retransmettre une articulation de multiples arts à l'intérieur de la télévision, afin de construire un objet original. Partant de la caractéristique initiale de la télévision de réunir un ensemble de langages, le réalisateur a entrevu d'autres possibilités d'agencement et les a réorganisées à l'écran. En médiatisant les autres arts, la télévision « apparaît alors prenant la consistance d'une opacité. [Le média] émerge donc, en tant qu'objet de connaissance d'une relation *intermédiaire* qui l'aurait

(toujours déjà) précédé » (Moser 2007, p. 80). Ainsi Carvalho a fait la promotion d'un dialogue entre les arts érudits et populaires ainsi qu'entre les arts et le média de masse pour produire un lien entre les arts et le public.

L'*interartialité*, et alors l'*intermédiarité*, de *Capitu* se révèle par la simultanéité d'une juxtaposition et d'une superposition d'éléments issus de l'opéra, du théâtre, du cinéma, de la photographie, de la vidéo, du cirque, de la radio, de la peinture, du dessin, du graffiti, de la littérature ainsi que de la télévision elle-même : le tout regroupé au sein d'une fiction télévisuelle. On y trouve alors tous les arts confondus, qu'ils soient populaires ou érudits. Le « haut » et le « bas » s'imbriquent pour donner forme à un produit de masse, issu d'un média de masse et destiné à la masse. Ultiment, ce lien entre le populaire et l'érudit illustre la réflexivité de l'objet et dénonce la *poiétique* des fictions télévisuelles.

Un bref survol du premier épisode de la microsérie nous permet de repérer certains exemples pour illustrer notre analyse. D'abord, nous allons reconnaître dans le récit l'esthétique de l'**opéra** et celle du **théâtre** [ép. 1 : de 14 min 17 sec à 15 min 11 sec ; de 15 min 52 sec à 17 min 23 sec et de 20 min 15 sec à 21 min 25 sec]. La présence constante des rideaux dans le cadre et le jeu de comédiens, exagéré et antinaturaliste, empêche l'émergence de l'effet de mimésis dans la fiction. Carvalho souligne l'appartenance des personnages de *Dom Casmurro* au monde mythique de la littérature. L'image que les personnages de *Capitu* dégagent empêche leur association au naturalisme. À l'écran, cela nous est rappelé par l'entremise du jeu exagéré des comédiens, confirmant le caractère illusoire et fabriqué de la microsérie. Les costumes, raffinés tout en étant artisanaux, alliés au maquillage artificiel des personnages accentuent l'impression de simulacre. À ce sujet, le personnage principal en est un exemple important. Dom Casmurro est représenté comme un clown [ép. 1 : de 06 min 30 sec à 06 min 38 sec ; ép. 2 : de 02 à 12 min 19 sec à 02 min 45 sec], d'où le lien *intermédiat* avec le **cirque** qui est corroboré par des séquences plutôt farfelues [ép. 1 : de 5 min 20 sec à 5 min 40 sec ; ép. 3 : de 20 min 30 sec à 20 min 46 sec]. L'excès du maquillage rend son visage très blanc et ses joues très rouges. La moustache très mince sur son visage ajoute du symbolisme à sa caractérisation stylisée. Ses cheveux sont coiffés tels qu'une perruque de clown. Son apparence est plutôt désagréable et elle se dégrade encore plus durant quelques séquences [ép. 3 : à 21 min 09 sec]. Ici, l'antinaturalisme de la caractérisation donne accès à l'état

psychologique du personnage. Cet emploi du maquillage en tant qu'élément narratif est confirmé également dans les minutes finales du récit, où, bien évidemment, le personnage-acteur commence à nettoyer son visage devant un miroir [ép. 5 : de 55 min 10 sec à 55 min 45 sec]. Cela qui nous amène encore au théâtre, plus particulièrement, au moment de l'« après-représentation », et au cinéma, qui, par l'entremise du jeu de miroir, soulève le thème du double. Remarquons que la séquence n'est pas la dernière de l'histoire. Elle se termine pour faire place à une synthèse visuelle de l'intrigue où Dom Casmurro interagit avec tous les personnages, jeunes et vieux, les uns après les autres, tel un rêve, ainsi que son double et son triple : Bento Santiago et Bentinho [ép. 5 : de 55 min 15 sec à 58 min 00 sec].

Le mouvement entre l'opéra et le théâtre s'interrompt parfois pour mobiliser un autre art : la **peinture**. Il y a certains moments de la trame qui sont signalés par un arrêt de l'image, pendant lequel les personnages deviennent figés dans leurs poses respectives. La composition grave et immobile du plan rappelle un tableau vivant [ép. 1 : de 8 min 49 sec à 8 min 55 sec ; de 15 min 07 sec à 15 min 12 sec]. Toutefois, la solennité de l'image est agrémentée d'un effet sonore extradiégétique (« Tah-dah! ») [ép. 1 : à 15 min 07 sec], minimisant la portée dramatique de la séquence. Cette touche plutôt comique ajoutée à la séquence finit par la transformer en une parodie d'elle-même. Cette rupture du ton narratif est aussi une façon de rappeler au spectateur la présence d'une instance d'énonciation extradiégétique qui joue à son gré avec la représentation et, conséquemment, avec les attentes de l'auditoire. D'autres insertions sonores, telles que des applaudissements et des huées [ép. 2 : de 18 min 30 sec à 18 min 54 sec] ; ont la même double fonction de déstabiliser l'auditoire et de rendre la fiction opaque.

En ce qui concerne la scénographie, il y a, d'abord, un va-et-vient entre l'excès et le minimalisme de la caractérisation du scénario. Il y a, parfois, des moments où un **dessin** à la craie (comme la représentation du mur qui sépare les cours des maisons de Bentinho et de Capitu [ép. 1 : de 26 min 11 sec à 29 min 00 sec]) ou une projection **vidéo** sur un mur (représentant les arbres de la cour de la maison de Capitu) sont suffisants pour créer un espace diégétique [ép. 1 : à 17 min 25 sec et de 23 min 16 sec à 24 min 48 sec]. D'autres contextes demandent, pourtant, un décor beaucoup plus sophistiqué. Puis, à l'intérieur de la sophistication du décor, oscillent le réalisme et l'antinaturalisme. L'effet de réalisme est

produit par la reconstruction mimétique des pièces de la maison (par exemple, la chambre de Bentinho chez sa mère [ép. 2 : de 32 min 35 sec à 36 min 06 sec]) et déconstruit par une représentation symbolique très chargée des lieux, choses ou personnages [ép. 3 : de 17 min 26 sec à 18 min 53 sec ; ép. 5 : de 22 min 00 sec à 24 min 35 sec]. Il va de soi que l'éclairage est également un élément narratif employé autant pour incarner les émotions de Dom Casmurro que pour démasquer l'artificialité du récit. L'ombre et la lumière alternent pour indiquer la vieillesse et l'enfance respectivement [ép. 1 : de 05 min 20 sec à 10 min 36 sec]. Cette dichotomie a tout de même un rôle dans la dimension psychologique de la trame. À l'instar de l'effet provoqué par les choix de cadrage, l'emploi réfléchi de l'éclairage permet la production de sens à travers l'image, amenant le spectateur à « comprendre les émotions sans l'ennui de la communication »⁵⁷. Si les séquences de Bentinho, adolescent, étaient très éclairées et claires, son vieillissement est signalé par un obscurcissement progressif de l'image, qui devient très sombre dans certains moments d'amertume éprouvés par le personnage âgé. L'éclairage est aussi au service de la réflexivité de l'œuvre. Encore par le biais de l'opposition ombre et lumière, l'éclairage des plans détermine ce que nous sommes autorisés ou non à voir à l'intérieur du champ. La composition chromatique du scénario invite le spectateur à se concentrer sur le processus de construction narrative et sur le choix délibéré d'une palette de couleurs pour représenter les états mentaux du personnage principal.

Pour insister sur le caractère fantaisiste de l'intrigue, l'image est déformée dans les bords du cadre ou encore captée à l'aide d'un artéfact créé spécialement pour la microsérie : la « lentille Dom Casmurro ». Il s'agit d'un capteur d'à peu près 30cm de diamètre rempli d'eau visant à créer une dimension optique à partir de la réfraction de l'eau. La lentille est positionnée devant la caméra pour conférer à l'image une texture d'eau, une fluctuation séduisante, à la fois captivante et dangereuse, à l'image des « yeux de ressac » de Capitu [ép. 5 : à 23 min 26 sec ; 23 min 28 sec ; de 23 min 33 sec à 23 min 34 sec et de 23 min 45 sec à 23 min 50 sec].

Les références au **cinéma** sont nombreuses. Nous nous pencherons sur trois exemples en particulier, en raison de leur pertinence avec l'hypothèse de ce mémoire. Premièrement, une des références au cinéma est les images d'archive en noir en blanc, qui ont une double

⁵⁷ La phrase est une citation de Paul Valéry, très appréciée par Luiz Fernando Carvalho, qui l'utilise comme la devise de chacun de ses travaux.

fonction. D'abord, elles valident un passé raconté par le narrateur-personnage-auteur [ép. 1 : de 15 min 15 sec à 15 min 50 sec]. Puis, lorsque dégagée de ce lien avec le passé, l'insertion de plans d'images en noir et blanc, éloignés esthétiquement du reste de la séquence [ép. 1 : de 01 min 12 sec à 02 min 18 sec] vise, encore une fois, à rompre le semblant de transparence du récit et à mettre l'emphase sur son processus de production. Deuxièmement, l'utilisation des intertitres fait appel au cinéma muet – qui s'en est servi pour indiquer les dialogues. Le dernier exemple s'agit d'une double référence : dans le livre, Bento Santiago, convaincu d'avoir été trahi par sa femme, va au théâtre et assiste à la représentation de la pièce *Othello*, de Shakespeare. Soulignons que *Dom Casmurro* s'inspire de la tragédie shakespearienne. Dans le même passage adapté par Luiz Fernando Carvalho, Bento décide d'aller au cinéma, ce qui est encore un élément de rupture dans l'adaptation de Carvalho, étant donné que la diégèse se passe entre 1856 et 1875. Là, il regarde *The Tragedy of Othello* (1952) [ép. 5 : de 32 min 52 sec à 34 min 32 sec], d'Orson Welles. Marcelo Bulhões (2012) amplifie la portée de cette intertextualité, car à travers la promenade de Bento Santiago au cinéma, *Capitu* renvoie l'auditoire à une adaptation filmique qui est la relecture de la tragédie de Shakespeare par Orson Welles. De surcroît, la transposition faite par Welles défie aussi les règles de « fidélité » vis-à-vis du récit original, ce qui sert à évoquer et à légitimer le travail créatif de Carvalho. Cet enchaînement intertextuel s'opère à un double niveau, c'est-à-dire à celui du contenu et à celui de la mise en scène ou de la transgression produite par la mise en scène, en ce qui a trait à l'adaptation audiovisuelle.

Le roman de Machado de Assis, comme texte de départ de *Capitu*, peut également être reconnu à l'écran. Si le texte visuel brise les attentes du public, ce qui a engendré de nombreuses critiques à l'égard de la microsérie, son texte verbal coïncide, par contre, avec les pages du livre sauf exception. La fidélité au texte est d'ailleurs un des arguments que le réalisateur a pu utiliser pour se « défendre » des reproches qu'il a reçus de part et d'autre. On l'a accusé d'avoir « trahi » Machado de Assis alors qu'ironiquement, l'énigme du récit s'est déplacée vers sa vie personnelle. Ainsi, Luiz Fernando incarne Capitu, la soi-disant infidèle, tandis que l'auteur incarne Bento Santiago, le trompé. Mis à part le désaccord de certains groupes, nous avons repéré malgré tout, dans la microsérie, l'ironie sophistiquée, la critique pointue de l'écrivain et les mots justes (portés littéralement à l'écran [ép. : 1 à 2 min 18 sec et

à 15 min 16 sec ; ép. 4 : à 39 min 20 sec]), l'interaction entre narrateur-personnage-auteur et lecteur-spectateur et, principalement, la médialité de la littérature, si bien transposée à l'écran.

Pour conclure, mais loin d'épuiser les pistes de recherches que l'objet offre, *Capitu* a entretenu des relations avec la *poïétique* de l'œuvre télévisuelle de Luiz Fernando Carvalho et, en ce sens, avec le **média télévisuel**. La microsérie évoque le processus de production des fictions précédentes du réalisateur. Elle fait appel à sa signature, aux marques d'*auteurialité* qu'il imprime dans l'ensemble de sa production au fil des années. Ce rappel agit comme une source de connaissance préalable qui fournit les instruments pour orienter la « lecture » du produit auquel le téléspectateur est confronté. Cette intertextualité entre séries, les précédentes et la présente, permet la création d'un *continuum* esthétique et d'une marque, qui finit par établir un rapport de sérialité entre ses mini et microséries. Cet éventuel rapport sériel entre les objets de Carvalho a favorisé la réception de ses fictions tant par un spectateur « de premier degré », qui, à force de regarder la totalité des séries du réalisateur, peut se réjouir de reconnaître certains éléments présents dans tous les textes, que par un spectateur « de deuxième degré »⁵⁸, dont le plaisir dépend justement des variations au sein de la sérialité. Certes, la complexité de l'objet *Capitu* permet le repérage de plusieurs autres exemples pour étoffer cette analyse; un travail qui peut s'avérer infini. Les caractères que nous avons soulignés au long de ce chapitre cherchent à expliquer comment *Capitu* est un parfait exemple de la nouvelle période où se situe la fiction télévisuelle brésilienne contemporaine. L'œuvre de Luiz Fernando Carvalho témoigne de l'atteinte d'un standard de qualité esthétique et éthique qui va au-delà de la « formule HBO », le modèle qui a inspiré les fictions américaines regroupées sous l'étiquette de la *Quality TV*, tout en allant, également, au-delà de la fiction brésilienne.

Par le biais d'une esthétique originale et raffinée, inspirée de la définition du média télévisuel en tant que lieu privilégié pour la manifestation des rapports *intermédiaux*, le réalisateur retravaille le patrimoine intertextuel (Bulhões 2012, p.65) de la télévision. Ce faisant, Carvalho se sert de la relation *interartielle*, qui s'opère sur trois niveaux à l'intérieur du récit, pour dénoncer l'artificialité de l'énonciation narrative. D'abord, la relation *interartiale* entre

⁵⁸ Le lecteur naïf (de premier degré) est celui qui « se sert l'œuvre comme d'une machine sémantique et est victime des stratégies de l'auteur, qui va le conduire petit à petit à travers une suite de prévisions et d'attentes. » En revanche, le lecteur averti (ou de deuxième degré) « évalue l'œuvre en tant que produit esthétique et apprécie les stratégies mises en œuvre pour produire un lecteur naïf modèle » (Eco 1994, p.19)

télévision et littérature a fait émerger les propriétés formelles du média télévisuel, sa médialité, en opposition à son immédiateté. Puis, cette même relation entre télévision et littérature s'articule pour révéler les propriétés formelles du livre et ainsi dénoncer aussi sa médialité. L'adaptation télévisuelle transpose visuellement et verbalement les marques d'énonciation du texte de départ. Finalement, la relation *interartiale* entre toutes les manifestations artistiques portées à l'intérieur du cadre, soit l'opéra, le théâtre, la peinture, la photographie, le cinéma, le graffiti, le dessin, la musique et autres, tout en corroborant l'émergence de la médialité de la télévision, ce qui a repoussé les limites du langage télévisuel.

Son inventivité narrative établit de nouveaux paramètres pour l'analyse de la qualité de la fiction télévisuelle. Afin de promouvoir un dialogue entre le public et les arts, le réalisateur a amené la sophistication de l'*interartialité* dans l'intimité des foyers. Si les adaptations télévisuelles sont perçues comme un pont entre la littérature et le spectateur, l'adaptation de *Dom Casmurro* par Carvalho a intégré des éléments esthétiques étrangers à la télédramaturgie brésilienne pour devenir aussi le pont entre peuple et arts en général. La transgression de *Capitu* a voulu offrir aux Brésiliens une autre facette de la télévision, c'est-à-dire un média artistique et éducatif. C'est donc sur ces deux dimensions, l'éthique et l'esthétique, que repose l'objectif de son « faire télévisuel » et, par conséquent, le nouveau standard de qualité atteint par son œuvre.

Le chapitre suivant va nous permettre d'examiner *Capitu* à la lumière des concepts de qualité esthétique et de qualité éthique, proposés par le cadre théorique qui est discuté dans l'introduction et dans le chapitre I. Ainsi, nous tenterons de comprendre comment notre objet d'étude, qui est éloigné des caractéristiques de la formule de la *Quality TV*, réunit des éléments de qualité tout en proposant de nouvelles avenues pour la discipline. De surcroît, nous examinerons également le rapport du spectateur avec ces fictions qui provoquent plusieurs ruptures avec le schéma narratif auquel il est habitué, en posant la question : comment concilier les intentions du réalisateur et du public?

Chapitre III – Entre qualité & valeur : la forme vs. le public

L'analyse esthétique de *Capitu*, réalisée dans le chapitre précédent, nous fournit des éléments importants sur la qualité de la microsérie à partir de ses caractéristiques formelles, de son mode de production et de son impact auprès des spectateurs. Nonobstant le rejet du public (indiqué par les faibles cotes d'écoute) envers cette fiction, la qualité de *Capitu* provient principalement de l'articulation de son esthétique avec son intention éthique. En privilégiant une esthétique *interartiale* et carnavalesque, Carvalho vise à élargir le patrimoine culturel des téléspectateurs tout en procurant du plaisir autant aux intellectuels qu'aux moins instruits. De cette façon, son dessein éthique se matérialise à travers son propos artistique, créant une fiction innovatrice et sophistiquée qui, tout en repoussant les frontières du langage télévisuel, restaure la responsabilité sociale du média. En même temps, l'examen des raisons pouvant justifier la réaction négative des téléspectateurs nous aide à réfléchir sur les limites des innovations proposées au sein de la fiction télévisuelle et, surtout, celles du média télévisuel.

La qualité technique

Ainsi, revenons sur les sept types de qualité répertoriés par Mulgan (1990). Selon lui, la qualité d'une émission peut être jugée d'après son environnement de production, ses rapports avec le public, son esthétique et son caractère démocratique, la mobilisation sociale qu'elle encourage, l'écologie télévisuelle et la diversité. Cette systématisation offre des éléments pour l'analyse qualitative du mode de production, du produit lui-même et de l'activité de réception. Cela permet de vérifier les caractéristiques qui démontrent que *Capitu* est un produit de qualité et les facteurs qui contrediraient un tel jugement. On juge de la qualité de l'environnement de production principalement selon l'ensemble des aspects techniques derrière une émission télévisuelle, tel qu'entre autres le scénario, la photographie, l'éclairage, la scénographie, le jeu des comédiens, les costumes. De plus, elle est également évaluée selon l'autonomie que la chaîne laisse au producteur, qui peut mener les processus créatifs selon ses intérêts, sans devoir se soumettre aux interventions des gestionnaires et, dans un certain sens, aux impératifs du marché.

La liberté créative du processus de production transparaît dans l'esthétique de *Capitu*, par la voie d'une esthétique originale qui laisse entrevoir un travail d'auteur et la qualité des ressources techniques disponibles. De plus, le tournage a été précédé d'une formation interdisciplinaire pour l'équipe technique et les acteurs, dont le but était de provoquer une réflexion collective sur l'œuvre de départ, débouchant sur la construction des personnages et sur la définition des contours et des objectifs de l'adaptation. L'interdisciplinarité et l'horizontalité de la production prescrites par Luiz Fernando Carvalho ont orienté son travail depuis le début de sa carrière comme réalisateur, tout en collaborant à l'aspect kaléidoscopique de ses fictions. Encouragée par Globo, cette autonomie n'est pas désintéressée. La mise en scène d'une esthétique télévisuelle particulière et très raffinée contribue à améliorer l'image de la chaîne, tout en confirmant l'excellence technique de ses productions fictionnelles.

La qualité esthétique

Pour Borges (2008), la qualité esthétique résulte de la production de sens, favorisée par les choix esthétiques, par l'exploitation des ressources techniques et par la composition des personnages du récit, alors que Mulgan la définit davantage selon les particularités du média et sa place au sein de la société. À cet égard, l'auteur britannique compare la forme télévisuelle « parasitaire », qui s'affirme par l'emprunt des conventions formelles provenant d'autres médias, à l'esthétique qui fait la spécificité de la télévision et qui la détermine en tant que média de masse. La première légitime la prééminence de formes prétélévisuelles sur la télévision, alors que la deuxième préconise la valorisation des caractéristiques propres au média télévisuel, telles que l'immédiateté, la superficialité et le divertissement (Mulgan 1990, p.17). Le concept d'esthétique télévisuelle envisagé par Mulgan se rapproche des propositions d'Eco (1985) et de Newcomb (1974) qui défendent une forme télévisuelle qui mise davantage sur la répétition, la continuité et l'intimité, rejetant les innovations stylistiques du média. Ces aspects sont, par exemple, des traits typiques des *telenovelas*, qui se sont renouvelées progressivement, mais tout en gardant leur style redondant.

L'opposition entre les deux approches peut être mise en lien avec la pensée de Bourdieu, qui distingue l'« esthétique populaire », comme étant centrée sur les fonctions pratiques du média

(divertir, informer et s'adresser à la masse), de l'« esthétique de la distinction » qui privilégie l'expérimentation de la forme et qui s'adresse à un public plus cultivé. Selon le sociologue, cette différenciation s'appuie plutôt sur une distinction sociale que sur des critères objectifs. Il est probable que le plaisir éprouvé par le spectateur cultivé provienne davantage de la comparaison de ses connaissances avec celles d'un spectateur moins instruit que de l'appréciation du produit lui-même. Sous cet angle, la culture peut devenir un paramètre de différenciation sociale lorsqu'un média de masse veut interpeler un auditoire cultivé par la voie d'une émission plus sophistiquée (Bourdieu cité par Mulgan, p.19). À partir de ces remarques, Mulgan reconnaît la qualité esthétique d'un programme lorsqu'il priorise les formes accessibles au grand public, tout en comblant ses fonctions de divertir ou d'informer.

Cette approche remet en question l'esthétique de *Capitu* et l'intention artistique de Carvalho, tout en offrant, pourtant, des pistes pour les valider. La diffusion d'un produit sophistiqué et inusité comme *Capitu* suscite la discussion sur le potentiel du langage télévisuel et sur son originalité. Choissant l'*interartialité* comme structure de la microsérie, le réalisateur repousse les frontières du média, et, en même temps, profite de quelques-unes de ses caractéristiques propres, essentielles à la réalisation de ce projet tel que la sérialité, le divertissement, la présence et la dimension *intermédiaire*. Carvalho profite de la dimension *intermédiaire* de la télévision pour suggérer de nouvelles relations entre le média et les arts. L'esthétique développée par le réalisateur ne consiste pas à emprunter le langage aux autres médias et les transposer à une production télévisuelle, à l'image, par exemple, des fictions qui puisent leur forme dans le langage cinématographique (incluant les *telenovelas*). Il s'agit davantage d'une façon non conventionnelle d'organiser les formes au sein du média télévisuel, testant ses limites esthétiques.

La compréhension de cette esthétique *interartiale* est favorisée par la sérialité propre à la télévision. Assurant l'insertion des innovations esthétique et narrative dans l'univers du public de façon graduelle et répétitive, la forme sérielle facilite l'assimilation du récit et des nouvelles conventions narratives qui le structurent, tout en atténuant la frustration des spectateurs. L'autre rapport sériel dont le réalisateur se sert est celui discuté dans le chapitre précédent, établi avec le temps à travers la diffusion des miniséries de Carvalho, puisque leur

esthétique s'apparente à celle de *Capitu*. À force de regarder l'ensemble de l'œuvre du réalisateur, le spectateur peut reconnaître plusieurs éléments qui unissent tous ses textes, instaurant les piliers qui permettent l'assimilation de son travail.

Finalement, si tel que soulevé par Bourdieu, cette intégration de l'art érudit tout au long de la fiction favorise la différenciation entre les téléspectateurs, la *carnavalisation* (procédé littéraire qui sera expliqué dans les pages suivantes) y est appliquée non seulement comme stratégie commerciale pour attirer l'auditoire plus jeune, mais surtout pour mettre le spectateur naïf en contact avec un monde auquel il n'a pas accès, reliant les deux types de public, soit le cultivé et le moins instruit. Le nouveau langage proposé par Carvalho finit par offrir une contestation à la réflexion de Bourdieu. La mobilisation de la « haute » culture par le réalisateur vise plutôt à inviter le spectateur moins instruit à élargir son patrimoine culturel, tout en satisfaisant le « regard pur » (Bourdieu 1997, p.3) du spectateur cultivé. Inversement, l'appel aux cultures populaires et de masse sert à présenter ces expressions artistiques au spectateur plus cultivé, sans qu'il y ait un rapport hiérarchique entre les arts érudit et populaire, tout en divertissant le spectateur moins instruit.

Carvalho aspire à « une rééducation du public à partir des images, des contenus, de la forme, de la forme narrative, de l'éclairage, des personnages, de la musique, et de l'esthétique » (Carvalho 2008, p.83). Procurant du plaisir aux deux types de spectateurs (y compris tous les autres situés entre ces deux extrémités), le goût et la qualité, dans ce cas-ci, ne seraient plus des marqueurs sociaux, étant donné qu'un même objet (bon et de qualité) pourrait, en théorie, être apprécié par tous. Reste à examiner la réception de cette fiction pour vérifier si la stratégie du réalisateur a porté fruit auprès du public.

La qualité démocratique

Sur le plan du contenu, la qualité de la microsérie provient automatiquement de l'importance de *Dom Casmurro* et de Machado de Assis, qui est toujours considéré comme le meilleur écrivain brésilien à ce jour. Pour donner une continuité à l'œuvre de départ, Carvalho a actualisé le récit non par une adaptation du texte, mais par le renouvellement du langage fictionnel télévisuel, à l'instar du renouvellement du langage littéraire que le livre a proposé lors de sa parution. Selon Borges (2008), l'examen du contenu d'un programme permet la

vérification de son engagement envers la démocratisation de l'art et de la culture, envers la responsabilité culturelle de la chaîne, envers la promotion de la participation socioculturelle à l'interactivité et à la diversité ou encore à la préservation des valeurs démocratiques. Chez *Capitu*, le choix esthétique du réalisateur a eu une incidence non seulement sur son expression, mais également sur son contenu. C'est davantage à travers son esthétique que cette fiction affirme son engagement envers la démocratisation de l'art et de la culture. Cela se produit autant par la sensibilisation esthétique qu'elle veut procurer auprès du public que par l'association culturelle qu'elle préconise. Le contenu et l'expression s'allient pour stimuler la réflexion et élargir l'horizon des connaissances et des intérêts du public.

Cette vulgarisation de la culture envisagée par Carvalho peut être analysée, suivant les pistes de recherche suggérées par Mungioli (2013), à partir du concept de *carnavalisation*, procédé littéraire développé par Mikhaïl Bakhtine. Le terme désigne le renversement des hiérarchies instituées de manière discrétionnaire, par lequel le sacré et le profane, l'élémentaire et le sophistiqué, le haut et le bas se rejoignent, à l'instar des rapports subvertis lors des carnivals. Il s'agit donc « d'une imprégnation d'un élément par d'autres. [...] des ambivalences, des voix qui s'expriment dans le discours officiel à partir du discours populaire et vice-versa » (Mungioli 2013, p.108), visant à contester des valeurs déterminées arbitrairement. Le réalisateur, qui définit son travail comme un instrument de résistance culturelle, applique cette stratégie discursive (la carnavalisation) pour contester et corriger les rapports hiérarchiques entre les arts, l'écart culturel existant au sein de la population brésilienne et l'imposition des modèles hégémoniques de la production télévisuelle (autant celui de Globo que celui de HBO).

Le carnavalesque parcourt la série et se manifeste à différents niveaux. D'abord, par l'incorporation des arts qui sont normalement étrangers à la fiction télévisuelle, créant une esthétique *interartiale*. Puis, à travers l'interaction et la subversion des différentes expressions artistiques, pour produire un effet de défamiliarisation. Suivant cette façon de faire, chaque art porté à l'écran est dénaturé. La médiation de la peinture se traduit par des tableaux vivants [ép.1 : de 15 min 07 sec à 15 min 12 sec], un dessin sur un carton remplace des figurants [ép. 3 : de 11 min 8 sec à 11 min 30 sec] et l'emploi de la musique souligne souvent des

anachronismes [ép. 1 : de 32 min 28 sec à 33 min 39 sec ; ép. 3 : de 01 min 09 sec à 02 min 06 sec]. Finalement, le carnavalesque s'y exprime par la désorganisation des conventions narratives télévisuelles maîtrisées par le public, qui s'étonne devant l'écran. Le réalisateur a voulu tirer profit de l'omniprésence du média télévisuel au pays⁵⁹ pour stimuler l'intérêt des Brésiliens pour les arts, populaires et érudits, tout en renforçant la qualité pédagogique et démocratique du média. À travers l'esthétique carnavalesque, le spectateur savant a pu apprécier l'art populaire, tandis que le moins instruit a eu l'opportunité de s'approprier l'art érudit. Ainsi, la forme de *Capitu* confirme l'éthique de la fiction, tout en suggérant d'autres voies esthétiques à la production télévisuelle.

Medeiros (2008, p.38) conteste cette qualité démocratique de la télévision soulevant le profit financier assuré par cette apparente libre circulation de contenu, en fonction notamment de la consommation qu'elle stimule. Certes, il y a un intérêt de la part de Rede Globo à diffuser ou à « démocratiser » un produit comme *Capitu*. D'abord parce que cette stratégie individualise l'entreprise vis-à-vis des autres chaînes et consolide son prestige. Si les miniséries confirmaient déjà son image de pourvoyeur de culture, *Capitu* hausse l'image de marque de Globo, qui devient un promoteur de l'art à la télévision. Ce faisant, la chaîne attire un public encore plus distingué que celui des miniséries. Toutefois, la mission commerciale d'un système télévisuel privé ne doit pas minimiser, voire exclure, l'intention pédagogique et démocratique d'un auteur derrière une émission. Carvalho souhaitait créer une expérience collective différente autour d'une adaptation originale. Sa stratégie discursive voulait sensibiliser le public tout en lui offrant des outils pour la compréhension des coulisses de la sphère médiatique, visant à déclencher une participation citoyenne plus grande.

L'incitation à la mobilisation sociale et l'écologie télévisuelle

Cet appel à la participation citoyenne est, selon Mulgan (1990, p.22), un paramètre de qualité, car l'information diffusée à la télévision devrait provoquer une action au-delà de l'écran, stimulant le processus démocratique. Cette instigation à la mobilisation sociale implique un message audiovisuel qui ne pollue pas, ne menace pas, ni ne corrompt, mais qui, au contraire,

⁵⁹ En avril 2014, 97% de la population brésilienne a au moins un téléviseur à la maison. Source : Institut brésilien de Géographie et Statistique (Istituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE).

encourage l'évolution de la société. Bref, un message écologique (*ibid.*, p.25). La mobilisation sociale et l'écologie télévisuelle relèvent de la production de sens par le public à partir des informations reçues. Ce rapport entre le produit et le spectateur illustre l'étude de la qualité sur le plan du message audiovisuel proposé par Borges (2008), un critère d'analyse qui se préoccupe autant de la forme de l'objet que de sa réception. Il mise sur l'innovation et sur l'originalité du langage télévisuel tout en s'interrogeant sur la capacité du produit télévisuel à interagir avec le public et la qualité de cet échange. La chercheuse s'interroge donc sur le format du produit, sur les idées différentes que le programme aborde et aussi sur la créativité et l'originalité choisies pour la mise en forme des codes visuels, sonores, syntaxiques et graphiques. Simultanément, la qualité est analysée par rapport à la réception du public et la puissance du message qui lui est transmis. Le message a-t-il été compris par les téléspectateurs? Le traitement du sujet choisi est-il pertinent?

Le croisement de l'intention artistique du réalisateur avec la réception, dans le cas de *Capitu*, est d'une importance fondamentale, eu égard à l'intention éducative du réalisateur et aux répercussions de ce produit sériel auprès des Brésiliens. En dépit de la haute qualité artistique de la microsérie, l'auditoire l'a rejetée. Sur le plan du message audiovisuel, cette résistance du public face à la microsérie peut signaler une faille importante dans la communication entre le producteur et les spectateurs. La démocratisation de l'art et la mobilisation sociale que le réalisateur voulait encourager à travers l'originalité esthétique de *Capitu* ne se sont pas produites, notamment en raison de l'innovation expressive du projet. Son caractère polysémique a davantage éloigné l'auditoire, au lieu d'aiguiser leur regard critique et de stimuler leur imagination.

Le discours du public

Capitu a été diffusée du 9 au 13 décembre 2008 à 23 h. La microsérie a eu un public moyen de 8 millions de spectateurs, en deçà des 12 millions⁶⁰ de téléspectateurs prévus. À titre

⁶⁰ Source : <http://portalquem.wordpress.com/audiencia-detalhada-das-seriesminisseries-da-rede-globo/>
Consulté le 10 décembre 2014.

comparatif, la minisérie *Maysa – quando fala o coração*⁶¹ (2009), diffusée un mois plus tard et aussi à 23 h, a eu une cote d'écoute moyenne de 14 millions de personnes, chiffre au-delà de l'estimation de 12 millions. *Hoje é dia de Maria* (2005) a été vue par plus de 20 millions de Brésiliens. Comment expliquer la réception de *Capitu* ?

D'entrée de jeu, nous constatons la réduction progressive de l'audience télévisuelle depuis la popularisation du câble, la multiplication de chaînes et de nouvelles technologies (Baccega 2013; Fechine 2013; Lopes 2011; Hamburger 2005; Borelli 2000). Pour rejoindre le public qui a migré vers d'autres médias, notamment l'Internet, Globo a mis en opération, quelques mois avant la première de la microsérie, deux stratégies transmédias pour promouvoir son produit. La première étant le projet *Mil Casmurros*⁶², un site Web voulant être une lecture collective et interactive de *Dom Casmurro*, et la seconde étant le *DVD crossing Passe adiante Capitu* : 2000 DVD identiques ont été dispersés dans six capitales brésiliennes (São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Belo Horizonte, Recife et Porto Alegre). Les personnes qui en trouvaient un exemplaire, parmi les 2000 laissés aléatoirement dans différents lieux publics, devaient l'écouter, le commenter sur le site Web associé au projet et, finalement, laisser le DVD dans un autre lieu public pour qu'une autre personne puisse s'en servir. Le site Web a compté 1451 commentaires (Proença 2013, p.12). Les deux initiatives ont instauré une communication avec les jeunes, ce qui était le public cible de la microsérie, et qui, de nos jours, consomment la télévision autrement. La manœuvre publicitaire a confirmé l'hégémonie commerciale et technologique de Globo, qui devance toujours ses concurrentes pour mettre en œuvre des actions de marketing innovatrices et audaces. La chaîne a remporté deux prix importants pour ces créations. Le succès auprès de la critique spécialisée n'a pas, pourtant, évité la résistance des spectateurs à ce produit.

Outre l'intérêt des Brésiliens pour d'autres médias, l'instabilité de l'heure de diffusion peut également justifier le déclin de l'auditoire. L'heure du début changeait d'un jour à l'autre, en fonction de la durée de l'émission précédente. Quelques épisodes de la série ont été diffusés après minuit, une heure peu convenable pour la majorité de la population. Toutefois, la

⁶¹ « Maysa – quand le cœur parle », écrite par Manoel Carlos, réalisée par Jayme Monjardim et diffusée du 5 au 16 janvier 2009 à 23 h.

⁶² Pour en savoir davantage, consulter : <http://vimeo.com/4198870>

répercussion de *Capitu* indique davantage des jugements de valeur sur l'objet que des contraintes horaires ou médiatiques. La microsérie semble ne pas avoir captivé son auditoire, en dépit de la place importante que *Dom Casmurro* occupe dans la littérature et dans l'imaginaire brésiliens ainsi que de l'investissement du réalisateur pour produire un objet de qualité et plaire à différents publics. Pucci Jr. (2012, p.216) souligne qu'« adapter Machado de Assis au cinéma ou à la télévision est une entreprise très osée. ». Brittos (2009, p.2) ajoute que dans ce genre d'adaptation, « la production n'est pas en dialogue seulement avec les spectateurs, mais avec les conceptions que ceux-ci ont de l'œuvre de Machado de Assis. » En d'autres termes, lorsqu'il s'agit d'une adaptation télévisuelle d'une œuvre de cette portée, le spectateur a des attentes, qui sont basées sur les conventions et les modèles qu'il a assimilés au long de son expérience à regarder la fiction télévisuelle, principalement les adaptations historiques produites par Globo. D'après Baccega (2013, p.91), les *telenovelas* et les miniséries, au fil des années, ont organisé la perception du public. Leur présence quotidienne dans les foyers et la mobilisation qu'elles font des modèles de référence canoniques qui aident à construire l'imaginaire narratif permettent l'assimilation et la consolidation des règles narratives essentielles à la compréhension et à l'appréciation des récits par le spectateur (*ibid.*, p.92). Les attentes de l'auditoire sont donc déterminées par l'ensemble des expériences préalables qu'il a éprouvées et, en même temps, déterminent la disposition de réception du spectateur et orientent son interprétation (Remond 2014, p.74).

Dans le cas présent, nous suggérons que le spectateur a présumé une version télévisuelle plutôt classique de *Dom Casmurro*, semblable à d'autres romans historiques adaptés auparavant, par exemple, *O primo Basílio* (1988), *Guerra de Canudos* (1997) ou *A casa das sete mulheres*⁶³ (2003). Il se peut que *Os Maias*⁶⁴ (2001), adaptation du roman réaliste homonyme du

⁶³ « Le cousin Basílio », adaptée du roman homonyme d'Eça de Queiroz, réalisée par Daniel Filho et diffusée du 9 août au 2 septembre 1988 à 22 h 30 ; « Guerre de Canudos », réalisée et adaptée par Sérgio Rezende et Paulo Halm du scénario de Sérgio Rezende, diffusée du 16 au 19 décembre 1997 à 22 h 30 ; et « La maison des sept femmes », une adaptation du roman homonyme de Letícia Wierzchowski, réalisée par Jayme Monjardim et diffusée du 7 janvier au 8 avril 2003 à 22 h 30.

⁶⁴ « Les Maia », diffusée du 9 janvier au 23 mars 2001 à 22 h 30.

portugais Eça de Queiroz aussi réalisée par Carvalho, ait déterminé les attentes du public envers *Capitu*⁶⁵.

Cependant, *Capitu* subvertit cette esthétique assimilée par le téléspectateur. Si la riche composition du cadre, illustrant les descriptions très détaillées du livre, accentuait le réalisme de l'intrigue dans *Os Maias*, les excès et le minimalisme dans *Capitu* perturbent autant par leur artificialité, que par leur instabilité. Cette artificialité de l'esthétique désorganise les connaissances du public et conteste l'apparence de réalité qui caractérise, par exemple, l'adaptation du récit portugais. À travers son opacité, *Capitu* rappelle au public qu'il est devant un acte de création et non d'une trame qui se raconte toute seule. Les marques d'énonciation sont dévoilées au spectateur, tout en l'invitant à prendre un recul critique devant un produit médiatique. Cette opacité de la trame peut être une des causes de la frustration d'une bonne partie de l'auditoire pour qui les adaptations historiques ont la valeur d'une œuvre documentaire. Le téléspectateur a résisté à cette nouvelle façon de faire télévisuelle.

Remond (2014, p.75) souligne que la force de l'identité d'une fiction est directement proportionnelle aux transgressions des codes qu'elle affiche et au bouleversement du public. Cela expliquerait le comportement de l'auditoire, reflété dans les cotes d'écoute plutôt décevantes. Dérangé par les transgressions esthétiques de *Capitu*, il a éteint son téléviseur ou a changé de chaîne, comme a montré l'augmentation des cotes d'écoute des concurrentes de Globo, qui l'ont même dépassée pendant la diffusion de la série. Pucci Jr. (2012, p.40), pour qui les 8 millions de spectateurs de la série est un chiffre très haut, compte tenu du niveau artistique de l'œuvre, explique que la production télévisuelle brésilienne, depuis la fin des années 1990, amorce un processus de restructuration narrative et stylistique, intégrant des caractéristiques du postmodernisme aux formes narratives classiques. Ces fictions se caractérisaient notamment par l'humour (par exemple, la microsérie *O Auto da*

⁶⁵ Le même rapport peut avoir été créé entre les microséries *O Auto da Compadecida* (d'esthétique plutôt conventionnelle, malgré l'incorporation de certaines caractéristiques postmodernes au récit, et ton humoristique) et *A Pedra do Reino* (d'esthétique moderne et ton sérieux), étant donné que les deux sont des adaptations d'œuvres de Ariano Suassuna, pouvant expliquer la faible cote d'écoute de *A Pedra do Reino*.

*Compadecida*⁶⁶) ou par le ton de fable (qui caractérise *Hoje é dia de Maria*), qui sont deux « genres plus permissifs en ce qui concerne la forme narrative » (*ibid.*, p.41). Leur caractère de divertissement est donc renforcé par les transgressions esthétiques. Dans *Capitu*, par contre, on déplace les schémas transgressifs vers le drame. En ce sens, les ruptures de langage acquièrent, d'après Pucci Jr., une fonction dramatique, ce qui demande un effort de l'auditoire pour son assimilation. L'auteur croit, cependant, que les fictions télévisuelles précédentes avaient préparé les bases cognitives nécessaires aux spectateurs pour la compréhension et l'appréciation de ces transgressions à l'intérieur d'une fiction comme *Capitu*, ce qui, selon lui, expliquerait la bonne répercussion de la microsérie.

Notre hypothèse, contrairement à Pucci Jr., suggère que la portée et le ton grave du roman initial, un drame réaliste psychologique, renforcent les attentes du public pour une version télévisuelle plutôt classique. Outre la signification de « classique » concernant la narration et l'esthétique, le dictionnaire Larousse a d'autres définitions du mot, dont : « [objet] qui mérite d'appartenir à la culture générale et est enseigné dans des classes (*par opposition à une œuvre ou à un auteur mineurs*) ou qui a atteint une *notoriété* telle qu'elle sert de référence dans son genre ». Ou encore « qui appartient à une grande tradition, *par opposition à ce qui est marginal ou nouveau, moderne, etc.* » Si *Dom Casmurro* est le *classique* par excellence de la littérature brésilienne, l'association entre la tradition (la notoriété de l'œuvre) et le fond (le sérieux du contenu et le ton grave de l'intrigue) à la forme (l'esthétique télévisuelle conventionnelle brésilienne⁶⁷) serait inévitable. Par ailleurs, l'historique de la fiction télévisuelle au Brésil montre que c'est en conciliant ces trois éléments que les fictions sont reconnues comme produit de qualité, attirant l'intérêt de la critique spécialisée et populaire. En ce sens, le rejet du spectateur peut s'expliquer par la résistance à l'esthétique plutôt marginale mise en œuvre pour adapter un récit traditionnel et sérieux.

De plus, concernant la prémisse de Pucci Jr. sur l'assimilation progressive des nouveaux schémas narratifs depuis la fin des années 1990, reste à vérifier si les effets de distanciation et

⁶⁶ Adaptation et réalisation de Guel Arraes de la pièce de théâtre homonyme (traduite en français comme *Le Jeu de la miséricordieuse ou le Testament du chien*) écrite par Ariano Suassuna, diffusée du 5 au 8 janvier 1999 à 22h30.

⁶⁷ Il faut rappeler que l'esthétique conventionnelle au Brésil, en ce qui a trait aux *telenovelas*, possède déjà une forme plus sophistiquée qui s'est complexifiée et individualisée depuis la moitié des années 1960.

de défamiliarisation provoqués par les inconsistances d'un récit quelconque seront les mêmes chez le spectateur lorsqu'il s'agira d'une comédie ou d'un drame. Nous tendons davantage à croire que l'attention portée au visionnage de ces deux genres n'est pas similaire, notamment considérant les différents degrés de concentration et états d'âme qu'ils exigent. De cette façon, les réceptions ne pourraient pas être semblables, malgré une connaissance antérieure des nouveaux schémas. Ainsi, la compréhension et l'appréciation des schémas transgressifs de *Hoje é dia de Maria* n'assurent pas le même rapport du public vers *Capitu* et peut-être que l'écart entre leurs cotes d'écoute corrobore notre hypothèse.

Finalement, il est probable que la résistance à la microsérie s'explique également par le besoin incontestable de la présence du public devant le téléviseur pour apprécier la richesse de ses détails, et ce, sans qu'il soit distrait par son entourage. Nonobstant la fidélité du réalisateur au texte très raffiné de Machado de Assis, le besoin d'un visionnement attentif de *Capitu* confirme la primauté du visuel sur l'oral dans cet objet : nous ne pouvons pas seulement l'« écouter », comme le permettent d'autres fictions.

De l'analyse de qualité au jugement de valeur

Les qualités de *Capitu* semblent se multiplier au fur et à mesure que nous l'examinons, et son rejet par le public est de plus en plus intrigant. Comment concilier cette contradiction? Comment juger de la qualité d'une émission qui n'est pas appréciée par les spectateurs?

Analysant les différentes interprétations de qualité dans les panoramas académiques britanniques et américains, Cardwell (2007) explique que les chercheurs britanniques font une distinction entre le jugement de qualité et l'attribution de valeur à une émission. De ce point de vue binaire, on évalue la qualité objectivement en fonction de la présence d'éléments esthétiques déterminés, qui deviennent donc des marqueurs de qualité, tandis que l'appréciation de valeur relève de l'expérience du spectateur vis-à-vis de l'émission. Cette dissociation déplace la difficulté de conceptualiser la qualité dans le domaine télévisuel, provoquée par le relativisme et par la subjectivité des définitions proposées, vers le jugement de valeur. Désormais, l'embarras se trouve dans l'interprétation ou dans l'explication précise de la « bonne » télévision en opposition à la « mauvaise » télévision. Par ailleurs, la scission du concept altère la relation de subordination entre qualité et valeur, la qualité relevant de la

valeur, donnant lieu à un agencement complémentaire entre ces deux « mesures ». À cet égard, une fiction de qualité peut être éducative, raffinée, fascinante ou, au contraire, ennuyante, prétentieuse ou exécrable, comme suggère Charlotte Brunson (1990). La professeure anglaise a proposé la distinction entre la bonne télévision (*Good TV*) et la télévision de qualité (*TV Quality*) « pour confronter les récits didactiques à la valeur narrative des programmes » (Brunson citée par Lacalle 2014, p.156), faisant ressortir, dès lors, la différence entre la valeur esthétique et éthique d'un programme.

En outre, cette comparaison met aussi en évidence la différence entre *quality television* et *Quality TV*. La télévision de qualité désigne toutes les émissions qui, tout en étant originales et amusantes, ont une intention éthique et didactique. La *Quality TV* représente, de nos jours, l'ensemble de fictions américaines caractérisées par la complexité narrative et par l'intertextualité, mais aussi par le recours constant à la violence, au sexe et à un langage vulgaire (*ibid.*, p.156). Sous cet angle, la télévision de qualité est aussi de la bonne télévision (eu égard aux valeurs qu'elle véhicule), alors que les exemples typiques de la *Quality TV* se rapprocheraient davantage de la mauvaise télévision, malgré leur qualité, puisqu'ils échappent souvent aux critères didactique et éthique.

Par contre, dans le contexte nord-américain, les chercheurs déterminent la valeur de l'émission en fonction de sa qualité esthétique. Ainsi, une émission de qualité est aussi une bonne émission. Cependant, cette qualité est définie par la forme propre aux séries télévisuelles américaines (ou à la *Quality TV*), que nous avons brièvement dépeinte dans le chapitre I et dont quelques exemples sont les fictions *Buffy the Vampire Slayer*, *The Sopranos* (1999-2007) ou *Six Feet Under*. Curieusement il y a, de nos jours, un rapprochement des chercheurs internationaux avec la position méthodologique des Américains (Cardwell 2007, p.22 ; Buonoanno 2014, p.177). Ce consensus esthétique confirme et légitime la conversion de la *Quality TV* en formule, tout en conviant l'uniformisation des fictions à l'échelle internationale.

Dans une autre approche, Pujadas (2010, p.166-167) analyse ce rapport qualité-valeur, mais à partir de l'évaluation faite par les spectateurs. Examinant quelques études européennes de

réception⁶⁸, la professeure confirme que l'attribution de qualité à un programme ainsi que son appréciation par l'auditoire sont des jugements qui relèvent de critères différents. De plus, les spectateurs affirment que leur désintérêt envers une émission ne lui enlève pas sa qualité, ce qui invaliderait l'usage des cotes d'écoute ou du *share*⁶⁹ d'un programme comme un critère important pour l'analyse de la qualité. Ces indicateurs pourraient, néanmoins et à priori, signaler l'intérêt du public envers un programme.

***Capitu* : entre la qualité et la valeur**

À partir de ces remarques, l'analyse de *Capitu* peut être faite selon sa qualité et sa valeur, ce qui permet de prendre en considération autant ses caractéristiques intrinsèques que les réactions du public à l'égard de notre corpus, sans que l'un minimise la portée de l'autre, en dépit de leur interdépendance.

L'étude réalisée à travers ces deux derniers chapitres confirme que *Capitu* est un produit de qualité, notamment pour ses qualités esthétique, pédagogique, démocratique et pour la valorisation qu'elle stimule de la culture nationale. L'articulation de la forme du récit avec l'intention éthique du réalisateur a produit un objet qui, tout en étant une alternative originale aux esthétiques hégémoniques imposées par les séries télévisuelles américaines, restaure la visée culturelle de la télévision. Si les *telenovelas* incarnent cette intention culturelle en s'affirmant comme des énoncés de réalité, notamment à travers l'intégration des actions pédagogiques implicites et explicites aux récits, la microsérie, à travers l'artificialité et l'originalité de son esthétique, se veut un outil de prise de conscience de cette médiation de la réalité. Pour cette raison, malgré la réponse plutôt négative de l'auditoire, les intentions de départ de l'objet ne peuvent pas être ignorées.

En même temps, il est très important d'examiner les réactions du public, dont l'impopularité envers cette fiction peut invalider toute possibilité de conscientisation de l'auditoire et de démocratisation de l'art, tel que rêvé par Carvalho. La légitimation de son travail et de son

⁶⁸ Casetti & Di Chio (1999), Wober (1990) et Leggatt (1991).

⁶⁹ *Share* est un chiffre comparatif plus important que la cote d'écoute pour les chaînes : il indique, parmi 100 téléviseurs allumés, combien de spectateurs regardent une émission quelconque. Par exemple : nous avons 100 téléviseurs, dont 50 sont allumés. Parmi ces 50, 30 téléviseurs sont branchés sur la chaîne X et 20 sont sur la chaîne Y. Le *share* de la chaîne X est de 60 %, ce qui est un chiffre très haut.

intention éthique dépend de l'appréciation des spectateurs, au risque de servir d'argument à la différenciation sociale que la culture peut provoquer, tel que postulé par Bourdieu, donnant à son travail un caractère élitiste.

Synthétisant les rapports entre qualité et valeur, Cardwell (2007, p.30) argumente qu'une bonne fiction émerge, très souvent, de l'articulation cohérente et réfléchie des marqueurs de qualité avec les significations pouvant émerger de l'objet fictionnel, « pourvoyant le spectateur avec des outils favorisant la découverte active et une réflexion continue. »⁷⁰ Les commentaires sur la microsérie, répertoriés sur Internet, nous permettent d'avoir une idée des critiques autour de sa qualité et de sa valeur. La plupart d'entre elles réproouvent le trait polysémique de cette fiction dont la « pseudo-esthétique de qualité »⁷¹, marquée par « des histrionismes visuels et narratifs »⁷², « étouffe le merveilleux récit du livre »⁷³. Le public n'a pas rejeté le contenu de *Dom Casmurro*, mais la forme de *Capitu*. Ou encore, la forme que Carvalho a donnée à *Capitu* pour exprimer une œuvre comme *Dom Casmurro*. Le renouvellement esthétique proposé par Carvalho, au-delà de la beauté visuelle de la réalisation, n'a pas été compris ni accepté par le spectateur, qui pourtant, s'est habitué à la complexification graduelle du langage télévisuel. La production de sens à partir des marqueurs de qualité ne s'est pas produite pour la majorité de l'auditoire, et ce, parce que les marqueurs de qualité n'ont pas été reconnus en tant que tels par le public.

Cardwell (*ibid.*, p.30) ajoute que le bon jugement critique résulte du visionnement répété du programme, tout en sollicitant un haut degré d'engagement de la part du spectateur pendant son écoute. Cette prémisse suggère que la production de sens chez *Capitu* pourrait se produire après quelques visionnements. À part les amateurs et les chercheurs, le grand public voit le produit uniquement au moment où il est diffusé, ce qui, selon l'auteure, empêcherait l'attribution de valeur à l'objet de la part de l'auditoire, limitant cette activité aux chercheurs.

⁷⁰ « [...] providing the viewer with the potential for active discovery and ongoing reflection. » (Cardwell 2007, p.30) (traduction libre).

⁷¹ Dans : <http://multiplotcinema.com.br/antigo/2008/12/14/capitu-luiz-fernando-carvalho-2008/> Consulté le 5 décembre 2014.

⁷² Dans : <http://multiplotcinema.com.br/antigo/2008/12/14/capitu-luiz-fernando-carvalho-2008/> Consulté le 5 décembre 2014.

⁷³ Dans : <http://www.revistacinetica.com.br/diariocapitu.htm> Consulté le 5 décembre 2014.

Si *Capitu* tire profit de quelques caractéristiques propres au média, elle semble, en même temps, subir un préjudice à cause de certains des traits télévisuels. Le caractère éphémère des productions télévisuelles n'est pas compatible avec la polysémie de l'œuvre, qui, plutôt que de fournir des éléments qui autorisent et stimulent des analyses multiples de la microsérie, l'a transformé en produit exagéré, fatigant et désintéressant. Malgré la beauté esthétique de ses plans et ses intentions artistiques et pédagogiques, *Capitu* finit malheureusement par ne rien provoquer ou éveiller chez le public à grande échelle. Il serait intéressant, cependant, de réaliser une étude de réception de cette série pour savoir qui constituait son public. En résumé, malgré le fait que le réalisateur profite de la présence de la télévision dans les foyers brésiliens pour divulguer un produit éducatif, l'environnement où le téléspectateur regarde la fiction rend difficile la concentration exigée par ce type de fiction pour la production de sens par l'auditoire, puisqu'il est distrait par ce qui est au-delà et autour de l'écran. Il se peut que la télévision, curieusement, n'ait pas été le média idéal pour la diffusion de cette microsérie (Brittos 2009, p.9).

Les contraintes que certaines caractéristiques du média télévisuel et que le public imposent au degré de complexification et d'innovation présenté par *Capitu* nous aident à avancer dans la réflexion sur les limites de la télévision en ce qui concerne son potentiel artistique ou sa fonction sociale, en tant que pourvoyeur d'art et de culture aux Brésiliens. Remond (2014) explique que « les schémas transgressifs demandent de la pratique et du temps pour leur assimilation et appréciation, nécessaires à l'absorption de l'impact de telles œuvres ». *Beto Rockefeller* (1968), qui est devenu le symbole du tournant esthétique des *telenovelas*, n'aurait pas pu l'être sans qu'il y ait des tentatives frustrées (par exemple, *Os Rebeldes* et *Ninguém Crê em Mim*) auparavant. Il en est ainsi pour chaque récit qui a instauré des changements importants dans le langage fictionnel télévisuel brésilien. Le pari de Rede Globo d'offrir de plus en plus d'espace à Luiz Fernando Carvalho, qui récemment a réalisé la *telenovela Meu Pedacinho de Chão*⁷⁴ dont la forme porte les traits caractéristiques du réalisateur, ainsi que de remettre le *Projeto Quadrante* en marche, témoigne, peut-être, de ce besoin temporel et de

⁷⁴ « Mon lopin de terre », remake de la *telenovela* homonyme diffusée en 1971 par TV Cultura. Co-scénarisée par Benedito Ruy Barbosa, l'auteur de la première version, et par Luiz Fernando Carvalho et diffusée par Globo du 7 avril au 1^{er} août 2014 à 18 h.

pratique de la part du public, tout en offrant des pistes pour l'avenir de la *télédramaturgie* brésilienne.

Conclusion

Le présent mémoire se voulait une contribution aux études sur la qualité télévisuelle, notamment en ce qui concerne le contexte télévisuel brésilien, où, curieusement, les études à ce sujet ne sont pas nombreuses. Nous disons « curieusement », d'abord, parce que les *telenovelas* et les miniséries brésiliennes sont connues à l'échelle internationale, et ce, grâce à leur qualité et en dépit des critiques sévères qu'elles reçoivent au Brésil. De plus, parce que depuis une dizaine d'années, certaines narrations télévisuelles présentent une esthétique particulière et très sophistiquée, poussant la forme du récit au-delà du connu et de l'attendu par l'auditoire. Il en existe plusieurs exemples, mais les microséries réalisées par Luiz Fernando Carvalho, particulièrement, ont réorienté l'étude des fictions télévisuelles brésiliennes. Si auparavant les réflexions focalisaient davantage sur la fonction sociale ou idéologique des *telenovelas*, compte tenu de leur importance au sein de la société, l'œuvre de Carvalho inspire désormais des analyses dans une perspective esthétique, notamment pour ce que son style offre autant au langage et au média télévisuel qu'au public. Par ailleurs, dans un contexte où l'esthétique des séries télévisuelles américaines se légitime comme synonyme exclusif de qualité (Thompson, R. 2007, p. xviii; Buonanno 2014), les microséries réalisées par Carvalho ont acquis une fonction de résistance à cette uniformisation, tout en proposant de nouvelles avenues pour la fiction télévisuelle. La particularité de son travail démontre qu'il est important de porter attention aux différents types de qualité, surtout ceux privilégiant la culture nationale et une esthétique plutôt télévisuelle.

Ce sont, d'ailleurs, les contributions esthétiques mises en scène par le réalisateur qui ont suscité notre intérêt pour le sujet et qui ont fondé notre problématique : la fiction télévisuelle brésilienne contemporaine a atteint un niveau de qualité plus avant-gardiste et sophistiqué que celui institué sous le nom de *Quality TV*. Le travail que le réalisateur a accompli, sur la forme des récits, inscrit les fictions brésiliennes dans une catégorie à part, élargissant le concept de qualité. De plus, la visée éducative qui accompagne l'œuvre de Carvalho renforce la différence entre les séries qu'il réalise et les produits sériels américains. C'est donc sur ces deux dimensions, esthétique et éthique, que reposent les distinctions entre les deux types de fiction.

Les innovations esthétiques des microséries proposent non seulement de nouveaux critères pour juger de la qualité télévisuelle, mais elles enrichissent aussi les possibilités expressives de la télévision à partir de l'exploitation de ses propres caractéristiques, favorisant autant la reconnaissance de la valeur artistique du média télévisuel, que l'élargissement des frontières de son langage. Ainsi, malgré les échanges entre les arts narratifs, notamment entre le cinéma et la télévision, la pratique télévisuelle de Carvalho légitime le langage télévisuel en tant qu'outil assez puissant pour produire des objets très raffinés et provocateurs et qui dévoilent le potentiel artistique et culturel de la télévision. À l'époque où cette étude a commencé à s'esquisser, la microsérie *Capitu* était l'exemple principal du travail de Carvalho, constituant un corpus très pertinent à la validation des nos hypothèses et de notre problématique. Trois ans plus tard, une autre fiction du réalisateur, la *telenovela Meu Pedacinho de Chão*, lui a succédé, confirmant une tendance de la chaîne de privilégier le style de Carvalho et, ainsi, ce type encore marginal de qualité esthétique.

Pour comprendre l'importance de *Capitu* dans l'évolution du langage fictionnel télévisuel, nous avons d'abord résumé l'histoire des *telenovelas* brésiliennes. Ce bilan nous a permis de vérifier non seulement le renouvellement de l'esthétique et du contenu de ce genre fictionnel depuis leur avènement, mais surtout l'émergence et l'évolution du débat sur la qualité dans le contexte télévisuel brésilien. Initialement, les *telenovelas* n'étaient pas considérées comme un produit de qualité en raison de leur contenu essentiellement mélodramatique, de leurs inspirations populaires et dû au fait qu'elles s'adressaient aux femmes au foyer. Les transformations opérées sur les dimensions structurelles et esthétiques des récits amènent la complexification progressive de la narration qui finit par convertir le genre en « récit de la nation » (Lopes 2003) et par entraîner la reconnaissance des *telenovelas* comme produits de qualité. La confirmation du savoir-faire télévisuel brésilien, pourtant, se concrétise avec l'apparition des miniséries, un format narratif plus court et d'esthétique plus sophistiquée que celle des *telenovelas*, dont le scénario est clos et à l'abri des interventions de l'auditoire. Le public plus distingué (mais tout de même nombreux) à qui elles s'adressent ainsi que l'indépendance des récits à l'égard des attentes du public ont contribué à la conversion des miniséries en espace d'expérimentation, où les transgressions des conventions narratives classiques sont souvent de mise.

La microsérie *Capitu*, à cet égard, en est un exemple important, parce qu'elle a repoussé les limites des ruptures formelles. Sa forme *interartiale*, jumelée à une esthétique qui conjugue des traits classiques, modernes et postmodernes, met l'accent sur la portée de la dimension *intermédiaire* propre à la télévision, tout en désorganisant les conventions narratives de la fiction télévisuelle. Carvalho fait la promotion, à l'intérieur du récit, du croisement des multiples manifestations culturelles qui s'ont organisées pour déconstruire les rapports hiérarchiques entre elles, tout en provoquant les deux types de spectateurs, l'ingénu et le critique.

La qualité de la fiction brésilienne contemporaine : au-delà et à côté

Pour confirmer la pertinence de notre problématique de départ, il est nécessaire de revenir sur les discussions effectuées dans cette étude. L'examen de notre corpus, à la lumière du cadre théorique proposé dans l'introduction de ce mémoire, a confirmé que la microsérie est un exemple télévisuel de qualité, et ce, notamment pour ses caractéristiques esthétiques et pour l'intention éthique du réalisateur qui transparaît derrière sa forme. L'analyse de la forme *interartiale* et carnavalesque ainsi que l'examen de la qualité de *Capitu*, tout en tenant compte des principales caractéristiques de la production américaine, sont essentiels pour comprendre en quoi cette adaptation se distingue du modèle esthétique proposé par les séries étasuniennes, et pourquoi elle est une alternative à la fiction télévisuelle. L'expression originale et raffinée de la microsérie, qui consolide celles des réalisations précédentes de Carvalho, hisse la fiction nationale à un degré plus élevé de qualité, en plus de renforcer le caractère démocratique et éducatif de la fiction.

La qualité esthétique de la microsérie relève principalement des rapports *interartiaux* qu'elle produit et privilégie. Partant de la supposition que le grand public connaissait l'œuvre de départ, même si superficiellement, nous suggérons que Luiz Fernando Carvalho a pu se concentrer davantage sur le style de son adaptation et sur la manière dont le fond et le contenu du récit pouvaient contribuer à sa forme. Il nous semble donc, compte tenu de la notoriété de *Dom Casmurro*, que l'organisation de l'esthétique principalement autour de la compréhension du récit n'était pas une question primordiale. Ainsi, partiellement affranchi de cette contrainte, Carvalho a profité de son espace d'expérimentation et a mis en scène une fiction *interartiale*,

qui renforce le système composite qu'est la télévision, convoquant plusieurs arts, érudits et populaires, et langages à interagir à l'écran. Cette « remédiation » (Bolter et Grusin 2000, p.45) des formes culturelles par la fiction télévisuelle n'a pourtant pas souhaité effacer le média télévisuel, au moment de la médiation, pour donner une impression de transparence à la forme de narration. Au contraire, elle met davantage l'accent sur le dispositif, révélant sa médialité, et ce, principalement par l'effet de défamiliarisation que chaque art ou forme culturelle, incorporés au récit, provoque auprès du public. L'*interartialité* et la médiation opaque de cette *intermédialité* de la télévision caractérisent la microsérie tout en témoignant d'un nouveau standard de qualité télévisuelle produit par la fiction brésilienne.

Ce choix formel relève de l'intention du réalisateur de restaurer le caractère éducatif de la télévision, en faisant la promotion de la démocratisation de la culture auprès des téléspectateurs. Cette intention est incarnée par une esthétique carnavalesque, par laquelle le réalisateur a voulu défaire les rapports hiérarchiques entre les arts, instaurant un échange entre les divers patrimoines culturels de l'auditoire : le spectateur moins instruit se nourrit du répertoire du spectateur critique et vice-versa. Ainsi, la diffusion de *Capitu* voulait favoriser l'exercice de citoyenneté par le public, à travers les enseignements que la microsérie véhicule. Carvalho souhaitait l'éveil de la conscience de l'auditoire face aux produits médiatiques, notamment aux images télévisuelles. Il souhaitait le passage d'un « spectateur-voyeur classique » à un « spectateur-décodeur » (Lacalle 2014, p.154), qui est invité à réfléchir aux images qu'il reçoit. Somme toute, il voulait offrir au téléspectateur des plans très raffinés, dont la simple contemplation procure du plaisir au public.

Les deux qualités de *Capitu*, soit l'esthétique et l'éthique, en regroupent plusieurs autres (technique, écologique, politique, pédagogique et démocratique), et sont les facteurs principaux qui distinguent cette production fictionnelle brésilienne contemporaine de ses congénères étasuniennes. Sans vouloir minimiser la valeur de la production américaine, qui « se révèle étonnamment bonne et digne d'être analysée en profondeur » (Buonanno 2014, p.182) et qui a ravivé la discussion sur la qualité, l'esthétique de *Capitu* témoigne d'un potentiel médiatique rarement ou jamais exploité auparavant par d'autres fictions ou réalisateurs. Certes, les séries américaines, principalement les narrations complexes, ont des

procédés particulièrement élaborés. Par exemple, leur haut degré de réflexivité ou l'articulation judicieuse et séduisante qu'elles promeuvent entre les formats épisodique et capitulaire au sein d'un même récit, exigeant un haut niveau de concentration de la part du public. Cependant, les traits plus généraux de leur sophistication esthétique se rapprochent davantage des traits plutôt conventionnels de la *téledramaturgie* brésilienne. Par exemple, les coûts très hauts de production, le tournage en décor réel, le jeu naturel des comédiens, le sérieux du contenu ou les multiples personnages et intrigues qui se lient les uns aux autres et forment un réseau. Comme nous l'avons démontré de façon introductive dans le chapitre I, ces caractéristiques propres à la fiction américaine ont émergé au moins dix ans auparavant dans les *telenovelas*. La fiction américaine semble ne les avoir que parachevées.

La comparaison esthétique de *Capitu* aux produits sériels représentatifs de la *Quality TV* renvoie à nos hypothèses secondaires : la qualité esthétique des objets télévisuels, tels que les microséries de Carvalho, puise ses forces et ses influences principalement de l'esthétique télévisuelle, alors que le jugement de la qualité des séries américaines résulte de leur valeur cinématographique. McCabe et Akass (2014, p.135) attribuent cette ressemblance de la *Quality TV* au cinéma, entre autres raisons, à la sensibilité cinématographique apportée par certains auteurs et réalisateurs de renom qui ont migré vers la télévision. Nelson (2007, p.43) ajoute que l'avènement de la technologie numérique a également contribué à brouiller les frontières entre les deux médias. Désormais, leur processus (et le coût) de production et la qualité technique de leurs produits sont très similaires. De plus, l'élargissement des écrans de téléviseurs a apporté la qualité de l'image cinématographique vers les foyers. Cette affirmation de l'esthétique télévisuelle par la transposition de l'esthétique cinématographique au petit écran finit par discréditer le média télévisuel, qui, depuis son émergence, est en quête de légitimité. Par contre, l'audace créative de *Capitu* (ou encore celle d'*Hoje é dia de Maria* et, plus tard, celle de la *telenovela Meu Pedacinho de Chão*) légitime la valeur esthétique de la télévision par une forme qui retravaille ses possibilités, notamment « l'éclectisme inhérent au système télévisuel lui-même », où « le spécifique et l'hétérogène ne s'y opposent pas »⁷⁵. L'exemple brésilien propose une amplification des frontières du langage du média, tout en

⁷⁵ Duguet, Anne-Marie. 1991. *Jean-Christophe Averty.*, Dis Voir. Citations p. 21 et 23.

gardant ce qui est purement télévisuel, ce qui implique, parfois, des limites à une bonne appréciation de la fiction. Comme nous l'avons vu dans le chapitre 3, le trait éphémère des productions télévisuelles, avalées par le flux continu du média, ainsi que la compétition de l'émission avec les multiples points d'attention et de distraction dans les maisons semblent poser problème pour le décodage d'une œuvre originale et sophistiquée comme *Capitu*, qui exige un haut degré de concentration. Il est possible que le fait de porter à l'écran des scénarios adaptés favorise ce processus d'expérimentation esthétique, compte tenu que, en connaissant le contenu préalablement, l'attention peut se consacrer à l'appréciation esthétique. Par ailleurs, souhaitant produire un objet télévisuel qui rejoint le grand public, le réalisateur tire profit du caractère démocratique de la télévision, en dépit de la visée mercantile du média, pour créer et diffuser son art composite. À l'opposé, la production américaine semble privilégier un trait plutôt élitiste du média, s'adressant à un public de niche qui paie pour avoir accès à la programmation.

Finalement, la pertinence de l'esthétique de *Capitu* repose sur la continuité qu'elle garantit au processus d'appropriation nationale du genre fictionnel, amorcé par les *telenovelas*, et à la consolidation de cette appropriation. Cela se matérialise dans la microsérie autant par l'importance du récit de départ au sein de la culture brésilienne que par le renouvellement du caractère singulier de la fiction télévisuelle nationale. Ces derniers points entament notre argumentation finale au sujet de la force et de la justesse de notre corpus. De nos jours le « style HBO », ou l'esthétique de la *Quality TV*, se propage à l'échelle mondiale et semble s'imposer comme formule unique aux fictions télévisuelles. À l'image de la résistance que les *telenovelas* ont offerte aux produits étrangers, les particularités expressives des microséries réalisées par Carvalho acquièrent, elles aussi, une fonction de résistance à cette uniformisation esthétique, tout en proposant de nouvelles avenues pour la fiction télévisuelle.

En guise de conclusion, nous affirmons que, dans un moment où la focalisation sur un seul type de produit télévisuel est de mise (Buonanno 2014, p.176), il faut s'interroger sur ce à quoi nous pouvons nous attendre concernant l'évolution du concept de qualité. L'originalité de l'œuvre audiovisuelle de Carvalho, qu'elle plaise au public ou non, met l'accent sur l'importance de porter attention à l'ensemble de la fiction mondiale. La compréhension de

l'importance de la superposition de qualités différentes et souvent contradictoires, proposée par Mulgan (1990) et corroborée par Machado (2000, p.23), devrait se déplacer d'un système télévisuel national vers la sphère mondiale de fiction télévisuelle, assurant un concept pluriel de qualité. Une fiction comme *Capitu* renforce la pertinence d'élargir ce concept, qui devrait englober des exemples issus de cultures diverses et basés sur différentes caractéristiques, toujours en conformité avec les besoins et les intérêts de la société où ils émergent. De nos jours, ces récits « s'enfoncent dans l'invisibilité » (Buonanno 2014, p.177) au profit d'un seul modèle. L'universalisation, par les chercheurs, des paramètres de qualité et des critères d'évaluation à partir d'un seul type de fiction, en l'occurrence, les séries contemporaines étasuniennes tend à minimiser l'importance des fictions et des autres programmes nationaux. Cela semble aussi stimuler la dépréciation, tant par le public que par les chercheurs, d'émissions qui intègrent des éléments propres à leurs cultures, pouvant aller jusqu'à les remplacer par des séries internationales et ainsi à rétablir un certain impérialisme culturel.

Ce mémoire se veut donc une contribution aux études de qualité télévisuelle, proposant une histoire plus nuancée du domaine. Au-delà et à côté de la *Quality TV* n'est pas un encouragement à la concurrence entre les formats télévisuels afin de tirer un vainqueur. Au contraire, c'est un appel à la coexistence de multiples esthétiques et contre l'homogénéisation des formes et des contenus et, par conséquent, des sensibilités esthétiques et des cultures. La diversité de qualités, à l'échelle mondiale, favorise la reconnaissance de sa propre culture, tout en renforçant le sentiment d'appartenance au sein d'une communauté imaginée (Anderson 1996). Par-delà le combat contre l'impérialisme culturel, la diversité de qualités permet de faire l'expérience de connaître la culture de l'autre, qui s'exprime par sa propre voix et à travers ses propres œuvres, échappant à la médiation sélective de son patrimoine culturel par une société dominante.

Bibliographie

Alves, Clarice G. 2010. « Qualidade na ficção televisiva brasileira : as críticas especializadas e popular ». Mémoire de Maîtrise, São Paulo, Universidade de São Paulo.

Anderson, Benedict R. O'G. 1991. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso. Print.

Ang, Ien. 1985. *Watching Dallas : Soap opera and the melodramatic imagination*. New York, Methuem.

Balogh, Anna Maria. 2002. *O Discurso Ficcional na TV: Sedução e Sonho em Doses Homeopáticas*. São Paulo, Edusp.

Balogh, Anna Maria e Maria Cristina P. Mungiolli. 2009. « Adaptações e remakes: entrando no jardim dos caminhos que se cruzam ». Dans : LOPES, Maria Immacolata Vassallo (org.). *Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas*. São Paulo : Globo, p. 313-351.

Borelli, Sílvia e Gabriel Priolli. 2000. *A Deusa Ferida: por que a rede Globo não é mais campeã absoluta de audiência*. São Paulo : Summus.

Borelli, Sívia et José Mario O. Ramos. 1991. « A telenovela diária ». Dans : Ortiz, Renato et al. *Telenovela: história e produção*. São Paulo : Brasiliense, p. 55-110.

Borges, Gabriela. 2008. « Parâmetros de qualidade para a análise de programas televisivos de âmbito cultural: uma proposta teórico-metodológica ». Dans : Revista Intercom, São Paulo, n.1, v.1, jan/juin, p.173-188.

_____. « A discussão do conceito de qualidade no contexto televisual britânico ». *Libero*, année VII, n.13/14. En ligne. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/borges-gabriela-discussao-contexto-qualidade.pdf>

Bolter, Jay David et Richard Grusin. 1999. *Remediation : Understanding New Media*. Cambridge, The MIT Press.

Bourdieu, P. 1997. *A distinção : crítica social do julgamento*. São Paulo, Edusp.

Brandão, Cristina. 2009. « Herdeiros do teleteatro : novos rumos na teledramaturgia ». Communication présentée à la VII Rencontre nationale de l'histoire des médias, Fortaleza, Ceará. En ligne. <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/7o-encontro-2009-1/Herdeiros%20do%20teleteatro%202013%20novos%20rumos%20na%20teledramaturgia.pdf>

Brandão, C. et Guilherme M. Fernandes. 2012. « 60 anos de telenovela no Brasil : reflexões sobre o produto cultural mais consumido pelos brasileiros. » Communication présentée au

XVII Congrès des Sciences de la communication, Ouro Preto, Minas Gerais. En ligne. <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2012/resumos/R33-0840-1.pdf>

Brittos, Valério et Denis G. Simões. 2011. « Capitu: literatura e sua metamorfose em produto de mercado televisivo ». Dans : Brittos, Valério (org.). *Economia Política da Comunicação: convergências tecnológicas e inclusão digital*. Rio de Janeiro: Mauad X, p. 269-286.

Bucci, Eugênio. 2002. « O Mau Gosto e o Desgosto ». En ligne. *Último segundo*, 5 mai, <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/asp080520029.htm>

Bulhões, Marcelo. 2012. « Para além da “fidelidade” na adaptação audiovisual: o caso da minissérie televisiva Capitu ». *Galaxia*, n. 23 (juin), p. 59-71. En ligne. <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/8326/7500>

Buonanno, Milly. 2014. « La romance transatlantique des études télévisuelles et la tradition de qualité du téléfilm italien. » Dans : Jost, François (dir.). *Pour une télévision de qualité*. Bry-sur-Marne, INA Éditions. p.173-185.

_____. 2004. « La qualità della fiction. Dal prodotto all’ambiente produttivo. » Dans : Buonanno, Milly (org.) *Realtà multiple. Concetti, generi e audience della fiction tv*. Naples : Liguori.

Burch, Noël. 1967. « Structures de agression ». Dans : *Les Cahiers du cinéma* n. 195, novembre. Paris : Édition de l’étoile. p.58-65.

Campedelli, Samira. 2001. *A Telenovela*. São Paulo, Ática.

Cândido, Antônio. 1989. *Literatura e subdesenvolvimento*. Dans : *A Educação pela Noite e Outros Ensaio*s. São Paulo : Editora Ática. p. 140-162.

Cardwell, Sarah. 2007. « Is Quality Television Any Good? ». Dans : McCabe, Janet and Kim Akass. 2007. *Quality TV: Contemporary American Television and beyond*. London: I.B. Tauris. *York University*. p.19-34.

Carvalho, Luiz F. 2008. *Capitu*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra.

Eco, Umberto. 1994. « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne. » Dans : *Réseaux*, vol. 12, n.68. p. 9-26.

Feldman, Ilana. « A Pedra Do Reino: A Opera Mundi De Luiz Fernando Cavalho ». *Cinética*. N.p., May 2009. Web. Consulté le 1 août 2014.

Fernandes, Ismael. 1997. *Memória da telenovela brasileira*. São Paulo: Brasiliense.

Filho, Daniel. 1988. *Antes que me esqueçam*. Rio de Janeiro: Guanabara.

_____. 2001. *O circo eletrônico : fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro, Zahar Ed.

Freire Filho, João. 2004. « Notas históricas sobre o conceito de qualidade na crítica televisual brasileira ». Dans : *Galáxia* n. 7, p.85-110.

_____. 2003. « A TV, os literatos e as massas no Brasil ». Dans : *Contracampo*, vol. 8, n° 1, p. 105-124.

Groensteen, Thierry. 1998. « Fictions sans frontières ». Dans : Gaudreault, André et Thierry Groensteen (dir.). *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*. Nota-Bene/CNBDI, Montréal-Angoulême, sep. 1998, p. 9-29.

Guimarães, Hélio de S. 1995. « Literatura em Televisão. Uma História das Adaptações de Textos Literários para Programas de TV ». Mémoire de maîtrise. Universidade de Campinas.

Guzzi, Cristiane P. 2012. « Por uma ficção autoconsciente : a transposição do romance Dom Casmurro para a minissérie Capitu ». *Machado de Assis em linha*, année 5, n.9. En ligne. <http://machadodeassis.net/download/numero09/num09artigo05.pdf>

Hamburger, Esther. 2011. « Telenovelas e Interpretações do Brasil ». *Lua Nova*, n. 82. p.61-86. En ligne: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452011000100004&lng=en&nrm=iso.

_____. 2005. *O Brasil antenado – a sociedade da novela*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

_____. 2004. « Marketing social empobrece ficção na TV. ». En ligne. *Folha de S.Paulo*, 31 mars. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3103200418.htm>

Herz, Daniel. 1987. *A história secreta da Rede Globo*. Porto Alegre, Tchê.

Jenkins, Henry. 2006. *Convergence Culture. Where old and new media collide*. New York, New York University Press.

Jenkins, Henry. 2007. « Transmedia Storytelling 101 ». *Confessions of an Aca/Fan* (22 mars). En ligne. http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html

Jost, François (dir.). 2014. *Pour une télévision de qualité*. Bry-sur-Marne, INA Éditions.

Kackman, Michael. 2010. « Quality Television, Melodrama, and Cultural Complexity. Flow » *Flow Favorites*, vol. 11. En ligne. <http://flowtv.org/2010/03/flow-favorites-quality-television-melodrama-and-cultural-complexity-michael-kackman-university-of-texas-austin/>

Kehl, Maria Rita. 1986. « Eu vi um Brasil na TV ». Dans : Costa, Alcir H. *et al. Um país no ar: história da TV brasileira em 3 canais*. São Paulo: Brasiliense/FUNARTE, p. 167-323.

Lacalle, Charo. 2014. « Le Débat sur la qualité de la fiction télévisuelle à l'époque de la transmédiabilité. » Dans : *Pour une télévision de qualité*. Bry-sur-Marne, INA Éditions. p.149-160.

Linhares, Carolina C. 2012. « Coleta, classificação e análise de dados para o projeto “A produção de sentido por meio da language televisual : gêneros discursivos na minissérie *Capitu*” ». Document de travail. Août.

Lopes, Maria Immacolata V. 2009. « Telenovela como recurso comunicativo ». Dans : *MATRIZES: revista semestral do Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo*, São Paulo: ECA/USP/Paulus, année 3, n. 1. p. 21-47.

_____. 2003. « A Telenovela Brasileira : uma narrativa sobre a nação ». Dans : *Revue Comunicação & Educação*, n. 25, jan/avr, São Paulo, p.17-34.

Lopes, Maria Immacolata V. (org.). 2004. *Telenovela : Internacionalização e Interculturalidade*. São Paulo, Edições Loyola.

Lopes, Maria Immacolata V. et Guillermo Orozco Gómez (coord.). 2011. *Qualidade na ficção televisiva e participação transmidiática das audiências : OBITEL 2011*. Rio de Janeiro, Globo.

Lopes, Maria Immacolata Vassallo de et al. 2011. « Brasil: Caminhos da ficção entre velhos e novos meios. » Dans : Lopes, Maria Immacolata V. et Guillermo Orozco Gómez. *Qualidade na ficção televisiva e participação transmidiática das audiências – OBITEL 2011*. Rio de Janeiro: Globo, p. 135-185.

Lopes Maria Immacolata Vassallo de et al. (2002). *Vivendo com a telenovela. Mediações, recepção, teleficcionalidade*. São Paulo: Summus.

Machado, Arlindo. 2003. « Modos de pensar a televisão ». En ligne. *Cult*, n.115. <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/modos-de-pensar-a-televisao/>

_____. 2000. *A televisão levada a sério*. São Paulo, Editora Senac.

Machado, Arlindo et Marta Lucía Vélez. 2007. « Questões metodológicas relacionadas com a análise de televisão. » *E-Compós*, vol. 8. En ligne. <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/123/124>>.

Martins, Andrea C. 2011. « Capitu e Dom Casmurro: uma viagem no tempo sob o signo da tensão. » Dans : *Annales du Symposium national de lettres et linguistique (SILEL)*, vol. 2, n. 2, Uberlândia, EDUFU.

Mattelart, Michèle et Armand. 1998. *O carnaval das imagens : A ficção na TV*. São Paulo, Brasiliense.

Mazzioti, Nora. 2004. « A força da emoção. A telenovela: negócios, audiências, histórias ». Dans : Lopes, Maria Immacolata Vassallo de (Org.). *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. São Paulo, Loyola.

McCabe, Janet and Kim Akass. 2014. « Ce n'est pas de la télévision, c'est de la télévision de qualité : quand HBO redéfinit la TV. » Dans : Jost, François (dir.). (2014). *Pour une télévision de qualité*. Bry-sur-Marne, INA Éditions.

_____. 2007. *Quality TV: Contemporary American Television and beyond*. London: I.B. Tauris. York University.

Medeiros, Sonia M. G. 2008. « Qualidade na televisão ». Thèse de Doctorat. São Paulo, Pontificia Universidade Católica, PUC/SP.

Meyer, Marlyse. 1996. *Folhetim – uma história*. Sao Paulo, Companhia das Letras.

Mittell, Jason. 2006. « Narrative Complexity in Contemporary American Television ». En ligne. *The Velvet Light Trap*, n.58 (automne 2006), p.29-40. <http://juliaeckel.de/seminare/docs/mittell%20narrative%20complexity.pdf>

Moser, Walter. 2007. « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité. » Dans : *Intermédialité et société : Histoire et géographie d'un concept*. Munich, Nodus Publikationen, p.69-92.

Motter, Maria Lourdes e Maria Cristina P. Mungioli. 2007. « Gênero teledramatúrgico: entre as imposições e a criatividade: um breve retrospecto. » *Revista USP*, n.76 (déc-fév). En ligne. <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/13647/15465>

_____. 2006. « Serialidade: o prazer de ver e reconhecer. » *Communicare*. V. 6, n.2.

Muller, Jurgen. « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision ». *Cinémas*, vol.10, n.2-3, p.105-134. En ligne. <http://id.erudit.org/iderudit/024818ar>

Mulgan, Geoff. 1990. « Television's Holy Grail: Seven Types of Quality ». Dans : Mulgan, Geoff. *The question of quality*. London: British Film Institute.

Mungioli, Maria Cristina P. 2013. « Entre o ético e o estético : o carnavalesco e o cronotopo na construção do narrador da minissérie Capitu. » *Líbero*, v.16, n.31, p. 105-114, São Paulo (jan-jun).

Mungioli, M. C. P. Produção de sentido de nacionalidade na minissérie "Queridos amigos". In: 18o. Encontro Anual da Compós, 2009, Belo Horizonte. 18o. Encontro Anual da Compós, 2009.

Murakami, Mariana. 2013. « A dupla lógica do melodrama realista ». En ligne. *Interfaces* (août). <http://marianemurakami.com/blog/?p=36>

Nelson, Robin. 2007. « Quality TV Drama ». Dans : McCabe, Janet et Kim Akass. *Quality TV: Contemporary American Television and beyond*. London: I.B. Tauris. York University. p.38-51.

Ortiz, Renato. 1991. « Evolução histórica da telenovela ». Dans : Ortiz, Renato *et al.* *Telenovela: história e produção*. São Paulo, Brasiliense, p. 11-54.

Ortiz, Renato et al. 1991. *Telenovela: História e Produção*. São Paulo, Brasiliense, 1988.

Pierre Coca, Adriana. 2013. « As subversões cronotópicas na microssérie Capitu ». *Revista Temática*. Année IX, n. 1 (janvier). En ligne.
http://insite.pro.br/2013/Janeiro/subversoes_cronotopicas_capitu.pdf

Porto e Silva, Flávio. 1981. *O teleteatro paulista nas décadas de 50 e 60*. São Paulo, IDART.

Pucci Jr., Renato Luiz. 2012. « A minissérie Capitu: adaptação televisiva e antecedentes filmicos. » *Matrizes* 5 (jan-juin). En ligne.
<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=143023787011>>

_____. 2012. « Adaptação Televisiva e Esquemas Cognitivos : o caso de *Capitu*. » Dans : Borges, Gabriela, Renato Pucci Jr. et Gilberto Alexandre Sobrinho (orgs.). *Televisão : Formas Audiovisuais de Ficção e Documentário – Vol. II*. Campinas, São Paulo, Faro, Socine/CIAC-Universidade do Algarve, p.91-104. En ligne.
<http://www.socine.org.br/livro/televisao/files/assets/basic-html/page29.html>

_____. 2011. « Particularidades Narrativas da Microssérie Capitu. » Dans : BORGES, Gabriela; Renato Luiz Pucci Jr et Flávia Seligman. *Televisão: Formas audiovisuais de ficção e documentário – Vol I*. São Paulo/Faro (Portugal), Socine/CIAC-Universidade do Algarve, 2011. En ligne. <<http://www.ciac.pt/livro/livro.html>>.

Pujadas, Eva. 2014. « Télévision de qualité : thèmes et nouvelles perspectives. » Dans : Jost, François (dir.). *Pour une télévision de qualité*. Bry-sur-Marne, INA Éditions. p.29-42.

_____. 2013. « A qualidade televisiva além de um conceito politicamente correto. Conteúdos e perspectivas envolvidas. » *Matrizes*, v.7, n.2. En ligne.
<http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/view/470/pdf>

_____. 2010. *La television de calidad : contenidos y debates*. Barcelona, Aldea Global.

_____. 2005. « An overview of the main contents and values linked with the notion of television quality : the specific case of the diversity. » *Formats - Revista de Comunicació Audiovisual*, n.4. En ligne. <http://www.raco.cat/index.php/Formats/article/view/257492>

_____. 2002. « Televisión de calidad y pragmatismo. » *Cuaderns del CAC 13, monotemático Los discursos sobre la calidad de la televisión* (mai-août). En ligne.
http://www.mesadiversitat.cat/pfw_files/cma/recerca/quaderns_cac/Q13pujadas_ES.pdf

Remond, Émilie et Stéphane Billaud. 2014. « Télévision et qualité : un grand mal-entendu ? ». Dans : Jost, François (dir.). *Pour une télévision de qualité*. Bry-sur-Marne, INA Éditions. P.64-80.

Siega, Paula Regina. 2009. « Cenas de um regime militar : a novela-verdade ». Communication présentée au 6^e SOPCOM, Lisbonne, Portugal.

Spies, Virginie. 2008. « De l'énonciation à la réflexivité : quand la télévision se prend pour objet ». *Semen*, n. 26. En ligne. URL : <http://semen.revues.org/8458>

Távola, Artur. 1996. *A telenovela brasileira: história, análise e conteúdo*. São Paulo, Globo.

Teledramaturgia. Site Web idéalisé et mis à jour par Nilson Xavier : www.teledramaturgia.com.br.

Thompson, Kristin. 2003. *Storytelling in film and television*. Cambridge e Londres, Harvard University Press.

Thompson, Robert J. 2007. « Preface. » Dans : McCabe, Janet et Kim Akass. *Quality TV: Contemporary American Television and beyond*. London: I.B. Tauris. York University. p. xvii-xx.

_____. 1996. *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. New York: Continuum.

Toledo, Roberto P. 2002. « Saudade do Televisinho ». Revue Veja (février). En ligne. <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/asp2702200295.htm>

Torres, Eduardo C. 2014. « Comprendre et dépasser les difficultés de l'évaluation académique de la qualité à la télévision ». Dans : Jost, François (dir.). *Pour une télévision de qualité*. Bry-sur-Marne, INA Éditions. p.43-63.

Tous, A. 2008. « El surgimiento de un nuevo imaginario en la ficción televisiva de calidad. » Dans : *Journal Quaderns del CAC* n° 31/32. Barcelona: CAC. En ligne. http://www.cac.cat/pfw_files/cma/recerca/quaderns_cac/Q31-32_Tous_ES.pdf

Wolton, Dominique. 2011. *Éloge au grand public – une théorie critique de la télévision*. Paris, Flammarion.

Roman

Machado de Assis, Joaquim M. [1899] 1994. *Dom Casmurro*. En ligne. <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/romance/marm08.pdf>

Microsérie

Capitu. 2008. Réalisation de Luiz Fernando Carvalho. Brésil. Globo Marcas. 2 DVDs.