

Amours, danses et chansons

Le mélodrame de cabaret au Mexique et à Cuba
(années 1940-1950)

Julie Amiot-Guillouet



P.I.E. PETER LANG

Avant-propos

Issu de sa thèse de doctorat soutenue en 2003, l'ouvrage de Julie Amiot-Guillouet est pionnier à plusieurs égards. Il traite un sujet qui paraît très spécialisé, celui des « mélodrames de cabaret » qui de 1945 à 1960 ont constitué un sous-genre du cinéma mexicain, en liaison avec des musiques et des interprètes cubaines, notamment les *rumberas* ou cabaretières, les reines de la *rumba*. L'auteure combine avec bonheur l'analyse des films, de leur production et de leur réception, l'histoire des formes et l'histoire économique et institutionnelle. Son livre passionnera les amateurs de mélodrame, mais aussi de comédie musicale, et tous ceux qui croient à l'inventivité de la culture populaire. Il piquera la curiosité de ceux qui s'interrogent sur la définition des cinémas nationaux car l'auteure y traite de la coproduction, qui est transnationale (en l'occurrence, binationale) par définition.

De longue date, les admirateurs du cinéma mexicain ont reconnu la place éminente qu'y occupe le mélodrame, avec les œuvres magistrales d'Emilio Fernández, comme *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1944), dont la plastique, ciselée par la photo de Gabriel Figueroa, reprend les thèmes indiens épiques ou tragiques d'Eisenstein et de Diego Rivera tout en y introduisant la suavité sensuelle de son interprète, Dolores del Río. Pour la plupart, les mélodrames de cabaret qu'analyse Julie Amiot-Guillouet n'affichent pas cette ambition esthétisante (même si Fernández a sacrifié au genre avec *Quartier interdit – Víctimas del pecado*, 1951), mais leur découverte est aussi excitante que celle d'un Nouveau Monde, qui multiplie les métissages. Grâce aux nombreux numéros chantés et/ou dansés, le mélodrame redevient un « drame avec musique » ; accueillis par l'industrie du cinéma mexicaine, alors la plus importante d'Amérique latine, les rythmes et les thèmes cubains déferlent avec la même abondance contagieuse que dans les *musicals* hollywoodiens contemporains. Ce n'est pas seulement que Ninón Sevilla, la *rumbera* par excellence, arbore les mêmes coiffures extravagantes de fruits tropicaux que la « bombe brésilienne » Carmen Miranda dans *Banana Split* de Busby Berkeley ; devant la sensualité, la vitalité et l'abattage de Ninón Sevilla, on songe à Judy Garland dans *Le Pirate* de Minnelli, où se donne libre cours une pareille inspiration caraïbe. Sans doute est-il tentant, devant certains de ces numéros musicaux, comme le surgissement inattendu, dans *Maison de rendez-vous (Aventurera)*, Alberto Gout, 1950), de « Sur un marché

persan » de Ketèlbey, de parler de kitsch, mais on aurait grand tort de considérer ces œuvres avec condescendance.

Maison de rendez-vous, qui relate la vie d'une jeune fille de bonne famille tombée dans la misère et contrainte à la prostitution avant de devenir une *rumbera* vedette, est un des chefs-d'œuvre du genre, et fait partie de ces mélodrames qui, tels ceux de Vidor ou de Sirk, méritent d'être réévalués pour la vigueur de leurs revendications féministes. Le machisme ordinaire des Mexicains y est dépeint sans fard, ainsi que la schizophrénie d'une société à double fond, où les coulisses du cabaret sont un bordel régi par le chantage et la violence, et où la même femme alterne chaque semestre les rôles de veuve exemplaire et de mère maquerelle : on n'est pas loin de Buñuel et de ses propres mélodrames mexicains, sans parler de *Belle de jour*.

Revoici Ninón Sevilla dans une œuvre toute différente, *La Mulâtresse* (*Mulata*, Gilberto Martínez Solares, 1954), dont le titre désigne la charge raciale subversive dont peut être porteur le mélodrame de cabaret. À vrai dire, il y a ici peu de numéros de cabaret, mais en revanche une fatalité du sang qui pousse l'héroïne, Caridad dite Mulata, à se livrer à la danse africaine et païenne ancestrale du Bembé. Phtisique, déchirée entre trois amants, elle rejoint in fine le volage marin mexicain incarné par Pedro Armendáriz, mais le bateau qui, passant au large du phare de La Havane, appareille pour Veracruz ne conduit Caridad qu'à l'île des Morts.

Dans *Maison de rendez-vous* et *La Mulâtresse*, Ninón Sevilla incarne des personnages dont la stature romantique, lyrique et tragique s'apparente à celle d'Ava Gardner dans *La Comtesse aux pieds nus* ou de Jennifer Jones dans *Duel au soleil*. Il faut féliciter Julie Amiot-Guillouet d'avoir exploré ce Nouveau Monde où la Caraïbe se mêle au Mexique et de nous y servir de guide, pour notre instruction et notre plus grand plaisir.

Jean-Loup Bourget

Introduction

Le mélodrame est un objet familier aux contours flous et mal définis, du moins dans l'exégèse francophone. Spectateurs et critiques manipulent cette notion générique comme si elle allait de soi, faisant le plus souvent l'économie d'une définition vraiment formalisée et claire. Conséquence de cette imprécision, le substantif « mélodrame », ou l'adjectif « mélodramatique », se constituent comme des catégories de jugement esthétique pouvant désigner à peu près n'importe quoi. À côté de ces acceptions lâches du mot, aussi générales que simplificatrices, il est possible – et même nécessaire – de rechercher une définition plus stricte du mélodrame en tant que genre, ce qui constitue le fondement conceptuel du présent ouvrage : étude du contexte de production dans lequel émergent les films étudiés, il se veut également étude stylistique et thématique, abordant le mélodrame mexicano-cubain du point de vue de sa forme et du contenu des films. Les définitions génériques n'étant pas des catégories absolues, et ne pouvant se comprendre qu'à travers un contexte de réception précis¹, le problème de l'accueil réservé par la critique aux films est également abordé, confirmant tout ce que l'approche critique du mélodrame doit à des présupposés idéologiques tranchés dans le contexte latino-américain, et surtout à Cuba à partir de 1959 : jusque dans le champ des études universitaires, de nombreux auteurs soulignent qu'ils étudient des films de mauvaise qualité ne pouvant rien apporter à leur public, sans toutefois tenter d'en expliquer le succès. Cela montre qu'il est souvent plus commode de passer ces problèmes sous silence plutôt que de les poser, à défaut de les résoudre.

Ce livre constitue une étude du mélodrame mexicain en tant que genre dans ses rapports avec Cuba à une période circonscrite (de 1938 à 1958, dates respectives de la première et de la dernière coproduction entre les deux pays), et il implique des questions de plusieurs ordres. Tout d'abord, une réflexion sur la notion de genre fondée sur un effort de contextualisation en fonction de l'aire spatio-temporelle choisie et des spécificités de son industrie cinématographique : la période considérée correspond à celle où le mélodrame s'épanouit sur les écrans des deux

¹ « [...] tout acte discursif décontextualisable est soumis, plus ou moins fortement, aux recontextualisations qu'opèrent sur lui les situations de réception ultérieures dans lesquelles il est réactivé. Comme les déterminations génériques sont elles-mêmes fortement contextualisées, on comprend qu'elles soient instables », Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989, p. 142.

pays, qui mettent en place un système de coproduction dont la matrice générique est le mélodrame mexicain. Mais ce cadre esthétique se modifie à mesure que les Mexicains mettent en scène de façon récurrente une référence omniprésente à Cuba, dont la présence dans les films mexicains est bien moins anodine et ornementale qu'il n'y paraît.

L'analyse vise à dégager les spécificités formelles et thématiques de ces mélodrames, mais aussi le rapport entretenu avec le public et la critique. On le sait, le mot « mélodrame » a été soumis au cours de son histoire à une importante évolution sémantique : faisant au départ référence à une forme nouvelle et fort bien délimitée de dramaturgie, le terme se modifie au fil des jugements portés par la critique sur les œuvres constituant le genre vers une acception de plus en plus péjorative. Cette tendance se trouve à la fois confirmée et nuancée dans le domaine latino-américain. Confirmée, parce que l'héritage musical et radiophonique qui pèse sur le mélodrame en fait un élément clairement rangé dans les catégories de la culture dite « populaire » ou « de masse ». Nuancée, dans la mesure où ces traditions populaires sont valorisées de par leur dimension « vernaculaire », signe aussi bien à Cuba qu'au Mexique de la vigueur de pratiques culturelles locales non modelées par le goût colonial.

La critique anglo-saxonne a largement contribué à renouveler la façon d'appréhender les genres cinématographiques, et en particulier le mélodrame² à travers une riche réflexion issue des *cultural studies* sur le *woman's film* ne faisant pas l'économie de considérations psychanalytiques donnant aux études génériques un éclairage nouveau. Elles permettent notamment de dépasser l'impasse axiologique dans laquelle la critique et l'historiographie mélodramatique se sont longtemps enfermées. Les apports de cette nouvelle approche critique au mélodrame latino-américain sont considérables, en particulier depuis les travaux de Julianne Burton-Carvajal. Les chercheurs latino-américains ne sont pas en reste, notamment grâce au travail pionnier de la Brésilienne Silvia Oroz intitulé *Melodrama, el cine de lágrimas en América latina*³. Un texte de référence pour qui veut aborder les études mélodramatiques dans le champ cinématographique en Amérique latine, qui brosse un panorama complet du genre. D'autres ouvrages ont contribué à infléchir substantiellement les approches du mélodrame, comme celui de la Mexicaine Julia Tuñón⁴ qui aborde la

² Voir notamment Christine Gledhill, *Melodrama. Stage, picture, screen*, Londres, BFI, 1994, 250 p., ou encore Thomas Elsaesser, « Tales of Sound and Fury. Observations on the family melodrama », dans Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader iv*, Austin, University of Texas Press, 2012.

³ Mexico, Presses de l'UNAM, 186 p.

⁴ Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939-1952)*, Mexico, El Colegio de México/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998, 313 p.

question du genre (sexuel et esthétique) dans le contexte de l'industrie du cinéma mexicain classique, ou celui, plus modeste, de Martha Vidrio qui se penche sur le « plaisir des larmes » dans le mélodrame mexicain des années 1930⁵. À Cuba, Nery Sellera, professeure d'histoire du cinéma à l'université de La Havane, a pour sa part rédigé un travail inédit intitulé *El Melodrama y lo melodramático en el cine latinoamericano*⁶ : elle replace le phénomène cinématographique dans le contexte particulier de l'évolution des mentalités en Amérique latine au début du xx^e siècle, et son étude se termine au moment où d'autres commençaient, à l'avènement de la Révolution cubaine. Aux perspectives d'interprétation inspirées du marxisme qui ont longtemps prévalu à Cuba, Nery Sellera préfère les points de vue plus « personnels » ou « sensibles » d'un Carlos Monsiváis ou de la critique féministe dont elle souligne l'influence déterminante.

En ce qui concerne le mélodrame de cabaret, corpus de films issus de la coproduction entre le Mexique et Cuba dans les années 1940 et 1950, il fait l'objet d'une attention bibliographique soutenue au Mexique, avec la publication d'ouvrages sur les *rumberas*, leurs protagonistes danseuses de cabaret, originaires de Cuba pour la plupart. C'est le cas du livre de Fernando Muñoz-Castillo⁷, ou de celui de Carlos Monsiváis et Carlos Bonfil qui fait la part belle à ces films dans une étude consacrée plus largement au cinéma mexicain classique⁸. Il est à noter enfin que les échanges entre le Mexique et Cuba sont envisagés du point de vue industriel et esthétique dans deux ouvrages : un travail collectif mené à bien par un groupe de chercheurs mexicains et cubains⁹, et un chapitre dans un ouvrage analysant la façon dont le cinéma mexicain classique est parvenu à occuper une position hégémonique sur les marchés hispanophones¹⁰. Ces publications récentes montrent le regain d'intérêt dont bénéficient actuellement dans la recherche universitaire des films qui ont longtemps été vilipendés par la critique.

⁵ Martha Vidrio, *El goce de las lágrimas. El melodrama en el cine mexicano de los años treinta*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2001, 72 p.

⁶ Nery Sellera, *El Melodrama y lo melodramático en el cine latinoamericano*, inédit, 52 p. L'auteur a eu la gentillesse de m'en confier un exemplaire photocopié lors de mon premier séjour de recherche à Cuba, en 1998-1999.

⁷ Fernando Muñoz-Castillo, *Las reinas del trópico*, Mexico, Azabache, 1993, 263 p.

⁸ Carlos Monsiváis et Carlos Bonfil, *A través del espejo. El cine mexicano y su público*, Mexico, Ediciones Milagro/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994, 230 p.

⁹ Sara Vega, María Eulalia Douglas, Alina García, Ivo Sarria (Cuba), Eduardo de la Vega Alfaro, Juan Carlos Vargas, Ulises Iñiguez Mendoza (Mexique), *Historia de un gran amor: Relaciones cinematográficas entre Cuba y México (1897-2005)*, Guadalajara/La Havane, Universidad de Guadalajara/ICAIC/Cinemateca de Cuba, 2007, 68 p.

¹⁰ Robert McKee Irwin et Maricruz Castro Ricalde, *Global mexican cinema. Its golden age*, Londres, BFI/Palgrave Macmillan, 2013, 228 p.

Dans la lignée des travaux précédemment mentionnés, cet ouvrage s'organise en trois parties. La première envisage le lien entre l'émergence d'un corpus génériquement marqué et un contexte de production particulier, celui du cinéma latino-américain de la période dite classique. Après avoir mis en avant l'importance de la composante musicale dans les films (chapitre 1), l'analyse porte sur le cadre esthétique et narratif des films fixé par le Mexique, le pays le plus dynamique sur le plan industriel à l'époque (chapitre 2). Cela permet la mise au jour d'un imaginaire cubain fantasmé depuis le Mexique (chapitre 3). Dans la deuxième partie, les relations entre le Mexique et Cuba dans les films sont abordées à travers des analyses thématiques permettant de mettre en évidence la part de chacun des deux pays dans le processus de création des discours filmiques : mise en scène de la société dans les films (chapitre 4) ; représentation fantasmée des personnages féminins et en particulier des *rumberas* (chapitre 5) ; construction d'un espace à la fois référentiel et largement idéalisé (chapitre 6) ; enfin, les stratégies et doubles discours du mélodrame sont envisagés, pour montrer comment la séduction opérée par le genre est contrebalancée par un discours officiel normatif, perceptible dès les affiches qui semblent de ce point de vue programmatiques (chapitre 7). La troisième partie de ce livre se penche finalement sur les vicissitudes de la réception critique de ces films. Il est d'abord question de la façon contrastée dont les cinéastes et critiques contemporains des films les ont perçus (chapitre 8) : positivement pour les Mexicains qui y voyaient l'opportunité de conquérir de nouveaux marchés, négativement pour les Cubains qui ont rapidement considéré cette stratégie comme un frein à l'éclosion d'une industrie du cinéma cubain qu'ils appelaient pourtant de leurs vœux. Il s'agit ensuite de décrire comment, à l'époque de l'avènement de nouveaux cinémas fondés sur des préoccupations esthétiques et éthiques renouvelées, les coproductions mexicano-cubaines ont été vertement critiquées, surtout dans la Cuba révolutionnaire, mais aussi dans le Mexique des années 1960 (chapitre 9). Finalement, le recul temporel et critique permet de faire apparaître que ces films sont de formidables révélateurs historiographiques, dans la mesure où les multiples façons dont ils ont été considérés au fil du temps semblent plus représentatives des présupposés de la critique qui s'en saisit que de leurs contenus ou de leurs projets propres (chapitre 10).