

L'économie du cinéma au Portugal

Deux ou trois choses que je sais d'elle

Gérard Grugeau

Numéro 110, printemps 2002

Les cinémas du Portugal

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25145ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Grugeau, G. (2002). L'économie du cinéma au Portugal : deux ou trois choses que je sais d'elle. *24 images*, (110), 13–14.

L'ÉCONOMIE DU CINÉMA AU PORTUGAL

Deux ou trois choses que je sais d'elle

PAR GÉRARD GRUGEAU

Si le cinéma portugais semble échapper encore aux sirènes de l'industrialisation pour demeurer un art essentiellement artisanal et familial, il n'en est pas moins affligé de certains maux chroniques qui grèvent son avenir depuis ses débuts.

affiche cependant une maturité artistique exceptionnelle qui ne cesse d'étonner dans les grands festivals du monde entier. À l'heure d'une Europe qui tente d'imposer la nouvelle donne d'un cinéma à vocation internationale, le cinéma portugais semble vouloir affirmer plus que jamais son identité et sa capacité d'exister au présent. Faute d'argent et pressé par l'État (notamment l'Institut portugais du cinéma dans les années 80), le secteur de la production a dû s'ouvrir progressivement aux partenaires financiers étrangers, mais malgré ces contraintes, certains producteurs ont su rester attentifs aux multiples voix de la création, toutes générations confondues. Grâce à des personnalités marquantes comme Paulo Branco, Acacio de Almeida, Joachim Pinto, Pedro Costa ou Victor Gonçalves, le cinéma portugais semble avoir réussi à éviter «la vulgarité standard» de la nor-

Citons à ce chapitre les budgets limités de l'État, un manque de moyens techniques, une non-rentabilité du marché domestique et des difficultés de distribution et d'exploitation sur son propre territoire. Ce cinéma atypique et pluriel, fortement ancré dans sa culture d'origine,

malisation, selon les mots de Paulo Rocha, et préserver sa spécificité. Les coproductions (principalement avec la France à laquelle le Portugal a toujours été historiquement et culturellement lié) sont donc aujourd'hui indissociables du paysage cinématographique portugais. Et si ce paysage n'évolue pas aussi vite que celui des pays voisins (notamment pour ce qui est des budgets qui plafonnent, alors que les coûts de production ne cessent d'augmenter compte tenu de la poussée inflationniste créée par la venue des tournages étrangers), la singulière créativité des œuvres vient souvent admirablement compenser la «pauvreté» des moyens. Sans compter qu'elle atteste d'une volonté farouche d'une partie du milieu de résister et de préserver les particularismes de l'identité portugaise face au rouleau compresseur de l'Europe. La résistance s'est organisée également pour contrer le quasi-monopole de la diffusion des films (essentiellement américains) par certains distributeurs-exploitants comme Lusomundo, Atalanta, Filmes Castello Lopes et Columbia & Warner Filmes. (Voir l'entretien avec Paulo Branco). Dans les années 90, le remplacement de l'Institut portugais du cinéma (IPC) par l'Institut des arts du cinéma et de l'audiovisuel (IACA) a suscité de vives controverses. Cette superstructure bureaucratique regroupant toutes les images (cinéma, télévision, vidéo) a fait craindre le pire pour la survie du cinéma d'auteur, qui n'entend rien céder de ses ambitions artistiques, face à un cinéma de pur divertissement (*Adam et Ève* de Joaquim Leitão) et budgétivore (*Le lieutenant Lorena* d'António



Temps difficiles
de João Botelho.

ANNÉE 2000: QUELQUES STATISTIQUES

Films produits

longs métrages	10
courts métrages	14
documentaires	10
animation	5

Exploitation

nombre de salles	428
nombre d'écrans	590
salles Paulo Branco	48

Films sortis au Portugal

Films portugais	13
Films européens	69
Films américains	136
Films autres	22

source: ICAM

Pedro Vasconcelos), lorgnant du côté des superproductions européennes prestigieuses à la Claude Berri ou à la Luc Besson. Repoussant cette course illusoire au succès et à la rentabilité, bon nombre de réalisateurs se sont mobilisés pour sauvegarder les acquis d'un cinéma d'auteur à petit budget qui favorise notamment l'émergence de nouveaux artistes. Par ailleurs, la télévision est devenue avec le temps un autre partenaire incontournable dans le montage financier des films. Et si les chaînes publiques (par la voix de Fernando Lopes et Alberto Seixas Santos, titulaires de postes décisionnels) ont accompagné pendant longtemps le cinéma d'auteur, l'arrivée des chaînes privées a aujourd'hui complexifié la donne. En 1996, l'Institut du cinéma, de l'audiovisuel et du multimédia (ICAM) a succédé à l'IACA et reconfiguré les systèmes de soutien financier au monde des images. L'organisme a mis en place de l'aide à la projection (création de nouvelles salles et achat d'équipement) et à la distribution (tirage de copies). Sont offertes également de l'aide à la formation (bourses à l'étranger et programmes de sensibilisation au cinéma et aux nouvelles images dans les écoles), à la promotion et à la diffusion, ainsi que des programmes de coopération à l'échelle internationale (ex.: accès au fonds Eurimages). Ainsi, la production cinématographique peut-elle s'appuyer aujourd'hui sur des concours annuels supervisés par des jurys qui déterminent le financement des projets. Il existe trois systèmes d'aide financière: l'aide automatique (sorte de prime à la performance qui «prend en compte les revenus obtenus par l'exploitation du film précédent du même producteur»), l'aide directe destinée aux fictions et aux documentaires de création («conditionnelle à l'existence d'un pourcentage minimum de financement extérieur») et l'aide sélective qui considère «le contenu de la production, ses propositions esthétiques, techniques et artistiques» et qui s'applique aux premières œuvres, aux coproductions, aux courts métrages, à l'animation et aux documentaires. ■

Sources: documentation de l'ICAM, entretien avec Raquel Freire et comptes rendus des *Cahiers du cinéma* n° 422 (1989) et 455-456 (1992).

Entretien avec PAULO BRANCO

PROPOS RECUEILLIS PAR JANINE EUVRARD

À cheval entre Lisbonne et Paris, l'itinéraire de Paulo Branco depuis plus de vingt ans est assez particulier. Il a fait tous les métiers du cinéma, commençant par animer une salle dans le quartier de la République à Paris dans les années 70. C'est en programmant un nombre impressionnant de films qu'il a acquis une grande connaissance du cinéma, faite surtout d'élans et de coups de cœur. Se situant en marge du système, il a toujours aimé rapprocher les auteurs isolés, s'évertuant à donner à leurs films toutes les chances d'être découverts par un public petit mais fervent. Dès le début des années 80, il produit tous les films de Manoel de Oliveira, son alliance avec ce grand cinéaste représentant un élément essentiel de sa trajectoire. Parmi les 12 à 14 films par an que Branco produit, on compte autant ceux de la plupart des cinéastes portugais (des vieux routiers aux plus jeunes) que ceux de Raoul Ruiz, d'Alain Tanner, de Danièle Dubroux, de Sharunas Bartas, de Laurence Ferreira Barbosa, de Jean-Claude Biette et de beaucoup d'autres. Il faut savoir que durant toute sa carrière de producteur, jamais Paulo Branco n'a interrompu un film en cours de route.