

Brésil Diversité de la diversité culturelle

José Carlos Avellar

Les cinémas nationaux face à la mondialisation
Numéro 121, printemps 2005

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/5089ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Avellar, J. C. (2005). Brésil : diversité de la diversité culturelle. *24 images*, (121), 32–33.



brésil

Diversité de la diversité culturelle

par José Carlos Avellar

Une trentaine de films nationaux sortent chaque année au Brésil. Parmi les quelque 200 titres étrangers, près de 80 % sont états-uniens. Ces films sont lancés avec un très grand nombre de copies dans les 1 600 salles du pays.

Or, en octobre 2003, quatre nouveaux films brésiliens (*Lisbela e o prisioneiro* de Guel Arraes, *Maria, mae do filho de Deus* de Moacyr Goes, *Os Normais* de José Alvarengo et *O homem que copiava* de Jorge Furtado) ont occupé un plus grand nombre d'écrans que tous les films hollywoodiens et étrangers sortis pendant la même période. Toujours en 2003, d'autres films brésiliens ont connu du succès auprès du public, notamment *Amerelo Manga* de Claudio Assis, *O caminho das nuvens* de Vincente Amorim et *O homem do ano* de José Henrique Fonseca, soit trois premières œuvres. Ce phénomène est une conséquence directe de la performance récente de *Deus e brasileiro* de Carlos Diegues et, surtout, de *Carandiru* de Hector Babenco. C'est aussi le résultat d'efforts soutenus de la part du milieu cinématographique et du gouvernement afin de reconquérir un espace pour notre cinéma.

Cette remontée subite du cinéma national nous amène cependant à nous poser quelques questions : doit-on suivre ce rêve fou de sortir un film en même temps dans le maximum de salles dans le monde entier ? Quel type de films souhaite-t-on faire ? Veut-on un cinéma national diversifié par les thèmes et les formes propres aux différentes régions de notre pays ou un cinéma hégémonique à la Hollywood ? Pour ma part je crois que nous devrions revenir aux deux questions fondamentales de Glauber Rocha énoncées dans son manifeste de 1968, *L'aventure de la création* : « Qui

sommes-nous et que représente notre cinéma ? » Ou encore comme le disait Nelson Pereira dos Santos en 1954 : « Nous ne voulons pas seulement du cinéma, mais bien du cinéma brésilien ! ».

Depuis le début des années 1930, les revendications répétées des cinéastes ont entraîné l'adoption de quotas à l'écran qui obligent les salles à présenter du cinéma brésilien. À partir de 1939, on impose un long métrage brésilien par année ; en 1946, trois par an ; en 1951, un film brésilien pour chaque huit films étrangers et, finalement, en 1959, un film brésilien à chaque 42 jours d'exploitation. Ces mesures ont au moins eu pour effet d'assurer une permanence de notre production et une présence régulière à l'écran.

Dans la foulée de la notoriété des films du Cinema Novo au milieu des années soixante, d'autres mesures vont être mises en place par le gouvernement. L'institut responsable du cinéma éducatif devient Embrafilme et un fonds d'aide au cinéma lui est accordé. Puis, la création de Concine vient réglementer le secteur de la distribution et de l'exploitation. Ces mesures contribuent à donner de meilleures assises à l'industrie, mais ne favorisent nullement la naissance d'une production nationale. Il y a toujours eu une culture cinématographique très forte au Brésil, une vision du cinéma et

non simplement un besoin d'aide à la production, car même sans marché, le cinéma brésilien a toujours existé.

Au début des années quatre-vingt-dix, cédant aux pressions du FMI et de la Banque mondiale, le gouvernement ultralibéral de Collor de Melo veut en finir avec Embrafilme. Au milieu de cette décennie, la production brésilienne atteint le degré zéro. Situation



Carandiru de Hector Babenco.



O homem que copiava de Jorge Furtado.

grave, puisque celle-ci comptait alors une centaine de films par année avec plus de 40 % du box-office. À la suite de ce saccage, les salles de cinéma se mettent à présenter des films d'auteurs brésiliens et, surtout, des documentaires, ce qui contribue à reforcer l'identité nationale. Ainsi, avec le départ de Collor à la fin des années 1990, le cinéma brésilien connaît une renaissance grâce à cette très forte culture cinématographique.

Bref, le cinéma reprend ses activités avant même que de nouvelles politiques de soutien de la production soient votées par le gouvernement suivant. À nouveau, les pressions et la solidarité du milieu ont permis l'implantation d'aides à la production et à la diffusion pour le long et le court métrages. Nous sommes passés ainsi de zéro production en 1994 à plus de 20 % du box-office en 2003.

Actuellement, il n'y a pas d'aide directe à la production, mais plutôt un modèle intermédiaire. La loi de l'audiovisuel de 1994 permet la vente d'actions en Bourse garanties par le gouvernement et un investissement des grandes corporations brésiliennes par le biais de crédits d'impôt. Ce modèle a ainsi permis à Petrobras de devenir le principal

partenaire du cinéma brésilien. Cette loi incite enfin les distributeurs étrangers à participer à la production des films brésiliens en offrant, là aussi, une forme de crédit d'impôt. La nouvelle Agence nationale du cinéma (Ancine) régleme le marché et permet des partenariats de coopération avec d'autres cinématographies du continent. Comme l'entente de codistribution avec l'Argentine qui vient d'être signée, et d'autres qui sont en préparation avec le Chili et le Mexique.

De quel cinéma rêve-t-on maintenant? Peut-être d'un cinéma ouvert, pluraliste, à l'image de notre pays et de ses diverses cultures. Un cinéma de la diversité, non pas le cinéma de la grande industrie hollywoodienne, mais un cinéma national soutenu depuis toujours par les Brésiliens. Le défi qui se pose aujourd'hui est donc de développer de nouveaux mécanismes pour assurer la circulation des films. On pourrait peut-être conclure en disant que l'on souhaite un cinéma de la diversité plutôt que de divertissement. ■

José Carlos Avellar est journaliste pour la revue Cinémaïs. Il est également l'auteur d'un livre sur Glauber Rocha.

Texte revu par André Pâquet

argentine

Le cas argentin

par André Pâquet

Pendant qu'au Québec et au Canada on se gargarise de discours et de résolutions sur la *diversité culturelle*, que mesdames nos ministres fédérales et provinciales se crèpent le chignon pour savoir qui parlera ou ne parlera pas aux tables des grands-messes internationales sur le sujet, que se passe-t-il donc dans un pays comme l'Argentine, qui traverse une crise économique grave depuis décembre 2001? Le gouvernement Kirchner vient d'adopter un train de mesures et de lois qui, au-delà des conférences internationales auxquelles il participe activement, devrait contribuer à soutenir l'importante remontée actuelle du cinéma argentin.

Grand centre de production cinématographique pendant les années 1930-1950, l'Argentine a une culture et une tradition cinématographiques. On y produisait des films sur une base industrielle, bien avant le Québec et le Canada. Toutefois, il faut noter que, contrairement à chez nous, l'INCAA¹, même s'il revendiquait récemment son autonomie, ne s'est pas transformé en «partenaire» capitaliste de la production : il est plutôt devenu un protecteur officiel de la culture et du patrimoine national qu'est la création cinématographique.



Espacio Tita-Merello/Km/2, le premier cinéma repris par l'INCAA, dans le quartier des cinémas en plein centre de Buenos Aires.

Photo : André Pâquet

Depuis sa création dans les années quarante, l'Institut argentin est alimenté par les redevances et les taxes sur les billets de cinéma. Le rétablissement de l'autonomie de l'INCAA signifie que l'Institut n'a plus à justifier les sommes que lui consent le gouvernement et qui proviennent de la taxe de 10 % sur les billets, la location de vidéos et la diffusion de films à la télévision. Il administre maintenant directement ces sommes. Cette mesure se double d'une loi nationale qui reconnaît le réalisateur comme coauteur d'une œuvre cinématographique.

Une autre mesure touche l'exploitation et la diffusion du cinéma argentin. Ainsi, l'INCAA vient de créer, en les rénovant légèrement, une vingtaine de salles de cinéma au pays que l'on a nommées Espacio INCAA/Km. Le Km indique la distance où se trouve la salle, depuis la capitale Buenos Aires. On y présente des primeurs nationales, en même temps que des reprises et aussi des films d'autres pays. En outre, on a

inauguré, sur le même principe, des salles à New York, à Rome, à Paris et à Madrid.

Chaque fois, il s'agit de petites salles de 120 à 200 fauteuils, situées dans des lieux culturellement stratégiques. Pour chacune de ces salles,