

Italie

Le défi du cinéma italien : maintenir sa réputation ou survivre?

Elisa Resegotti

Number 121, Spring 2005

Les cinémas nationaux face à la mondialisation

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/5084ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Resegotti, E. (2005). Italie : le défi du cinéma italien : maintenir sa réputation ou survivre? *24 images*, (121), 26–27.



italie

Le défi du cinéma italien : maintenir sa réputation ou survivre?

par Elisa Resegotti

Entre, d'un côté, le nombre florissant de projets et un certain succès dans les festivals et de l'autre, les chiffres du box-office et les ventes à l'étranger, le cinéma italien vit en pleine contradiction. La production fait face actuellement à l'une des pires crises de son histoire. Les aides publiques aux productions locales ont cessé depuis plus de six mois et, en 2004, le gouvernement a réduit de plus de 20 % le Fonds de divertissement (FUS) qui inclut aussi bien le cinéma et l'opéra que la danse et le théâtre... et pour 2005, d'autres diminutions de 25 % sont annoncées.

La plupart des producteurs croient que l'attitude du gouvernement aura des conséquences catastrophiques sur le cinéma, qui demeure l'un des meilleurs outils de promotion de la culture italienne dans le monde. Même les compagnies appartenant à l'empire Fininvest de Berlusconi ont approuvé une lettre ouverte des producteurs qui déplorait la situation du financement du cinéma par l'État. Cependant, le prochain projet de Roberto Benigni, *The Tiger and the Snow*, et la suite très attendue de *Respiro* de Emanuele Crialesi sont en production, de même que *Quo vadis*, le premier d'une série de nouveaux projets de Salvatores, dont le dernier film, *I Am not Scared*, était le candidat italien à la course aux Oscar. Malgré les conditions très dures auxquelles les producteurs doivent faire face chez eux, un nombre croissant de cinéastes étrangers se tournent paradoxalement vers le marché italien pour financer leurs films. John Boorman est en train de monter, pour la Rai Cinéma et avec du financement de l'Institut Luce, une épopée romaine de 20 à 25 millions de dollars intitulée *Mémoires d'Hadrrien*. Luce est aussi partenaire de la coproduction franco-anglo-italienne *Go Go Tales* du cinéaste-culte new-yorkais Abel Ferrara

et de *The Shadow Dancer* de Brad Mirman, avec Harvey Keitel et Giancarlo Giannini. Entre-temps, les petits producteurs qui financent le cinéma d'auteur attendent et luttent tout simplement pour leur survie. Selon eux, dans la situation actuelle, ils ne seraient même plus en mesure de faire les films qu'ils ont produits ces dernières années. Car il n'y a plus de fonds ni pour le développement ni pour la scénarisation, seulement des prix.

Le financement par le biais du marché est encore plus ardu si on considère le box-office. Des 776 titres distribués dans les salles entre décembre 2003 et octobre 2004, 224 avaient la nationalité italienne (166 entièrement italiens, 58 coproductions), soit 28,9 %, ce qui ne représente que 22,8 % des recettes. Rétrospectivement, il y a de quoi être satisfait si l'on considère que la part du cinéma italien sur les écrans a déjà chuté par le passé à moins de 15 %. Mais face à la suprématie du cinéma américain (« Hollywood triomphe sans rivaux ! » titrait un quotidien), seul le film de Sergio Castellitto, *Non ti muovere*, a réussi à se



Buongiorno, notte de Marco Bellochio.

hisser au 10^e rang du box-office. Seulement huit films italiens ont fait plus de 500 000 \$ de recettes. Par ailleurs, il semble que d'ici la fin de l'année, on pourrait atteindre le chiffre record de 120 millions de spectateurs en salles dont, hélas, seulement 22 % auront choisi des films italiens. Et ce, malgré les habituelles comédies de Noël avec les acteurs populaires Pieraccioni et Boldi-DeSica.

Les films italiens favoris à Venise en 2003 et 2004 (*Buongiorno, notte* de Marco Bellochio et *Le chiavi di casa* de Gianni Amelio) sont repartis du Lido les mains vides. Mais *Private* de Saverio Costanzo a remporté le Léopard d'or à Locarno et d'autres films ont été très bien accueillis dans les festivals et les marchés du film. Plusieurs titres de la

saison dernière ont trouvé des distributeurs dans différentes parties du monde : *Respiro* de Emanuele Crialesse, *I Am not Scared* de Gabriele Salvatores, gagnant d'un Oscar, *La meglio gioventù/The Best of Youth* de Marco Tullio Giordana, *Le fate ignoranti* et *Facing Windows* de Ferzan Özpetek, sans oublier *After Midnight*, film à petit budget de Davide Ferrario, pour n'en nommer que quelques-uns.

Les espoirs reposent maintenant sur le nouveau fonds d'actions privées émises par la société Cinecittà Holding qui sera doté d'un budget annuel de 50 à 70 millions d'euros pour venir en aide à l'industrie du film suite aux réductions gouvernementales. Ces nouveaux fonds ciblés qui concerneront 30 à 40 films (coproductions

comprises) permettront en moyenne des investissements de un à deux millions par film. En investissant moins dans plus de productions et en s'appuyant sur des commanditaires qui renoncent à un rendement sur leurs investissements, on espère limiter les risques. Comme le dit Davide Ferrario, « Arrêtons de nous plaindre et commençons à faire des films qui nous représentent! ». 21

Elisa Resegotti a été productrice indépendante. Elle est aujourd'hui consultante dans les domaines de la distribution et du développement de projets, en plus d'être éditrice de livres sur le cinéma.

Traduction : Gérard Grugeau

portugal

L'état des choses

par João Mário Grilo

Mille neuf cent soixante et onze est une année charnière dans l'histoire politique et économique du cinéma portugais. C'est à cette époque que la Fondation Calouste Gulbenkian offre son appui au Centre portugais du cinéma, coopérative au sein de laquelle vont graviter quelques-uns des principaux acteurs du cinéma Nôvo. Une aide financière de la Fondation est alors versée au Centre. C'est également à cette époque, plus exactement le 7 décembre 1971, que la loi 7/71 entérine la création de l'Institut portugais du cinéma. La loi définit les principaux objectifs de l'organisme qui doit notamment veiller à la création d'une véritable « cinématographie nationale », ce qui donne lieu à de nombreux débats culturels et linguistiques. La loi statue également sur l'autonomie financière de l'Institut en établissant un système fondé sur l'imposition additionnelle à la billetterie dont l'Institut reçoit la presque totalité des recettes.

Les antécédents « révolutionnaires » de la loi 7/71 sont à l'origine d'un litige tenace qui, depuis lors, a toujours eu un effet négatif sur le cinéma portugais. Ce litige oppose le monde de la production et les intérêts de la distribution/exploitation. Bref, depuis les années 1960-1970, le cinéma au Portugal se développe selon deux voies parallèles : on produit en grande partie le cinéma portugais et on distribue par ailleurs le cinéma américain. Par conséquent, l'imposition additionnelle a toujours été perçue par les distributeurs – qui ne s'intéressent à peu près pas à la production – comme une faveur politique ou une espèce de franchise payée à l'État pour l'exploitation des films américains. Suite à d'obscurcs manœuvres politiques, ce mécanisme est aboli en 1989 et on lui substitue une taxe de 4 % prélevée sur les revenus publicitaires de la télévision. Les recettes afférentes à cette taxe iront dès lors dans les coffres de l'IPACA¹ (l'Institut portugais des arts cinématographiques et audiovisuels).

Historiquement, l'indépendance financière du cinéma portugais par le biais de la loi 7/71 et, plus récemment, au moyen de la méthode IPACA, a servi de bouclier politique. Mais ce bouclier ne devrait pas permettre aujourd'hui à l'État d'échapper à sa responsabilité de protéger et d'affirmer notre cinématographie. C'est une question de principe : le cinéma portugais est d'intérêt étatique, ou du moins devrait-il l'être comme c'est le cas dans la plupart des pays européens. Malheureusement, la légèreté entourant ce débat a eu

en quelque sorte comme résultat de le clore. Une vérité demeure cependant : le cinéma portugais, plus que toute autre forme d'art, a constamment été transformé en bouc émissaire d'un système qui traduit mal la conjoncture sociale du pays. Cette inconsistance du message transmis par le système a finalement créé une sorte d'apathie culturelle. Il ne faut toutefois pas penser que le public portugais manque à son devoir envers son cinéma. Le cinéma portugais est, en effet, davantage sinon aussi soutenu par le public que le théâtre, la danse ou les expositions. Cela dit, et indépendamment des considérations économiques de marché, le cinéma ne se distingue pas des autres arts qui sont, eux, subventionnés par les deniers publics. Ces difficultés inhérentes au cinéma portugais ne pourraient sans doute être surmontées que par un vrai débat de fond. Et il faudrait parler aussi de la dépréciation des valeurs culturelles au sein d'un continent européen en voie de devenir « techno-professionnel ».

La situation est d'une extraordinaire gravité et elle risque de mener à l'inertie totale du cinéma européen, ce qui affecterait d'emblée les cinématographies financièrement vulnérables. En ce sens, la responsabilité de l'État ne peut pas se limiter à la gestion des ressources, car ces ressources pourraient, même bien gérées, être appliquées à des institutions désuètes ou favoriser un public devenu indifférent. On pourrait citer plusieurs exemples où la disponibilité de ressources financières pour produire des films n'a pas débouché sur des projets concrets appuyés par les institutions cinématographiques.

Il faut à tout prix implorer le retour au pouvoir d'une imagination à la fois économique, technique et législative afin que par ses infrastructures le cinéma portugais puisse enfin réaliser son plein potentiel et asseoir son indépendance. La voie du changement passe avant tout par la diversité de l'offre de cinéma, tant au niveau de la production qu'à celui de la distribution. Les notions de diversité et de dissidence face aux valeurs commerciales du cinéma sont les principes qui assureront l'existence d'une génération de cinéastes et de spectateurs libres, une génération plus apte à comprendre l'imaginaire d'autrui et ses différences. Là réside l'espoir d'un avenir pour le cinéma portugais. 22

1. En 1998, l'IPACA devient l'ICAM (Institut pour le cinéma, l'audiovisuel et le multimédia).

João Mário Grilo est cinéaste.

Traduction : Christian Brun