

LES POLITIQUES PUBLIQUES DE CONSERVATION ET D'ACCÈS AUX COLLECTIONS TÉLÉVISÉES AU BRÉSIL

Itania Maria Mota Gomes

Publications de la Sorbonne | « Sociétés & Représentations »

2013/1 n° 35 | pages 41 à 58

ISSN 1262-2966

ISBN 9782859447458

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2013-1-page-41.htm>

Pour citer cet article :

Itania Maria Mota Gomes, « Les politiques publiques de conservation et d'accès aux collections télévisées au Brésil », *Sociétés & Représentations* 2013/1 (n° 35), p. 41-58.

DOI 10.3917/sr.035.0041

Distribution électronique Cairn.info pour Publications de la Sorbonne.

© Publications de la Sorbonne. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Itania Maria Mota Gomes

Les politiques publiques de conservation et d'accès aux collections télévisées au Brésil

Au Brésil¹, les chercheurs se consacrant à l'étude de la télévision (sous toutes ses formes) doivent faire face à un problème récurrent : l'impossibilité d'accéder aux archives télévisuelles et à une partie du patrimoine audiovisuel brésilien. Une telle carence rend problématique la production d'une connaissance organisée sur l'audiovisuel, ainsi que l'analyse historique de ses liens avec les transformations sociales, politiques et institutionnelles, et l'étude des évolutions esthétiques et technologiques. Malgré l'importance que l'audiovisuel a dans la culture brésilienne, les chercheurs et les étudiants doivent recourir à des bases de données limitées, non professionnelles, incomplètes, ce qui rend malaisé la prise en compte et l'évaluation de l'historicité des formes de la télévision brésilienne.

Cet article a pour objectif de reconstituer l'histoire de la notion de patrimoine, sa législation et son lien avec l'identité nationale, du mouvement moderniste jusqu'à la constitution de la Cinémathèque brésilienne en tant qu'organisme de la politique publique du gouvernement fédéral. Notre hypothèse est que le Brésil vit un paradoxe, car si, apparemment, les politiques de préservation du patrimoine culturel se renforcent depuis les années 1930 en phase avec les préoccupations internationales concernant la préservation, simultanément, en ce qui concerne l'audiovisuel, les politiques publiques se limitent à la production et à la diffusion. La conservation de l'audiovisuel est

1. Le comité de rédaction de la revue *Sociétés & Représentations* remercie chaleureusement Philippe Larochette qui a traduit le texte du portugais au français.

un sujet pratiquement absent des politiques publiques de la culture au Brésil, et quand il existe, il ne concerne que les films et les vidéos.

Bien que le dépôt légal existe depuis 1805 pour les publications, et qu'il soit ouvert depuis 2010 aux œuvres musicales, dans le secteur de l'audiovisuel il se limite aux œuvres cinématographiques produites avec des fonds publics par le biais de lois visant à encourager la production culturelle. Afin de comprendre pourquoi la production télévisuelle reste absente des politiques publiques concernant l'audiovisuel, à la fois comme patrimoine culturel, comme relevant du dépôt légal, et comme posant les enjeux de l'accès aux collections, nous brosserons un tableau historique du paysage télévisuel brésilien. Notre hypothèse, pour expliquer l'absence de la télévision dans les politiques de préservation, est que la télévision ne jouit d'aucune légitimité au sein des élites intellectuelles brésiliennes, qu'elle n'intéresse aucunement la critique spécialisée, l'éloignant de toute possibilité de légitimité académique.

Histoire de la politique patrimoniale

Les origines de la notion de patrimoine au Brésil apparaissent dans les années 1920, dans le contexte du mouvement moderniste, dans lequel les intellectuels et les artistes jouent un rôle important. La conception du patrimoine apparaît liée à l'éducation. Le patrimoine est un élément de la construction d'une identité nationale, dont la spécificité repose sur la pluralité culturelle. Pour Mário de Andrade, seule la connaissance culturelle dans ses multiples dimensions avec la défense du patrimoine historique et artistique, permettrait au Brésil de pouvoir s'insérer dans le concert des nations².

2. Mário de Andrade, musicien, poète, romancier photographe, critique d'art et historien a été l'un des fondateurs du Mouvement Moderniste, membre du Groupe des Cinq (avec Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade et Menotti del Picchia). Andrade a été le principal organisateur et l'un des plus actifs participants de la semaine d'Art moderne qui s'est tenue au théâtre municipal de São Paulo en février 1922. La semaine d'Art moderne a marqué le début du modernisme au Brésil et est devenue l'une des plus importantes références culturelles du xx^e siècle. Elle est destinée à promouvoir l'entrée du pays dans le concert des nations modernes, par l'intégration dans la culture brésilienne des moyens modernes d'expression, ceux des avant-gardes européennes. Mais si, lors de sa création, l'intégration dans le monde moderne se cantonne à une simple adhésion à l'esthétique moderne, le *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* de Oswald de Andrade, publié en 1924, marque un changement de direction, car il définit le rapport entre modernisme et nationalisme par le biais de la redécouverte du Brésil et, dans le même temps, par un refus du régionalisme. Les modernistes voulaient penser la nation et affirmer l'identité nationale vue comme une façon d'insérer la culture brésilienne dans la culture universelle. À partir de là, l'accent est mis sur l'identité brésilienne et la nécessité de la préservation du patrimoine historique.

Bien que des initiatives isolées aient eu lieu auparavant, les premières propositions de création d'institutions de protection du patrimoine historique voient le jour dans les États de Minas Gerais, Bahia et Pernambuco dans les années 1920 et concernent le patrimoine architectural et artistique. Au niveau national, la première tentative de législation portant spécifiquement sur le patrimoine remonte à 1923, lorsque le député fédéral Luiz Cedro propose la création d'une Inspection des monuments historiques. L'initiative n'aura pas de suite. En 1925, une nouvelle proposition pour créer un organisme national, faite cette fois par M. Jair Lins, est soumise au Parlement. Les deux projets ne sont pas approuvés en raison d'une non-conformité à la Constitution et au Code pénal en vigueur à l'époque, notamment quant à la possibilité pour l'État de porter atteinte à la propriété privée.

C'est à partir des années 1930, en raison du plan de modernisation du premier gouvernement de Getúlio Vargas³, que débute un projet plus vaste d'intervention étatique dans le domaine de la culture, conduisant au classement de la ville de l'État de Minas Gerais, Ouro Preto, comme monument historique national en 1933. Il faut cependant attendre la nomination de Gustavo Capanema en tant que ministre de l'Éducation et de la Santé pour que le projet d'un patrimoine national émerge. Sa proximité avec les artistes et les intellectuels du mouvement moderniste permet d'articuler le projet de la création d'une institution de conservation du patrimoine avec celui plus important de la construction nationale de Getúlio Vargas. Dans cette optique Capanema fait appel à Mário de Andrade pour élaborer la préparation d'un avant-projet de protection du patrimoine artistique national⁴.

En janvier 1937, le Service du patrimoine historique et artistique national (SPHAN) voit le jour. Il sera dirigé de 1937 à 1967 par Rodrigo Mello

3. Getúlio Vargas a été président du Brésil pendant deux périodes. La première, de quinze ans ininterrompues, de 1930 à 1945, comprend trois phases : de 1930 à 1934, comme chef du « gouvernement provisoire », sans Constitution ; entre 1934 et 1937 il a gouverné le pays comme président de la République du Gouvernement constitutionnel, ayant été élu président de la république par l'Assemblée nationale constituante de 1934 (ce n'est qu'en 1933, après la défaite de la Révolution constitutionnaliste de 1932, à São Paulo, qu'est élue l'Assemblée constituante qui rédigea la nouvelle constitution, promulguée en 1934) ; et de 1937 à 1945, pendant toute la durée de l'Estado Novo, implanté après un coup d'État. Lors de sa seconde période de gouvernement, Getúlio Vargas a été de réélu, cette fois-ci par vote populaire direct, et gouverna le Brésil comme président de la République du 31 janvier 1951 au 24 août 1954, quand il se suicida.

4. Sur le portail de l'Institut du patrimoine historique et artistique national se trouve le rapport *Protection et Revitalisation du Patrimoine Culturel au Brésil : une trajectoire* (<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=531>) qui, en plus de reproduire dans son annexe VI (p. 55 et suiv.) l'avant-projet élaboré par Mário de Andrade, met à disposition également une partie significative de la législation pertinente pour le patrimoine au Brésil. SPHAN/Pró-Memória, 1980.

Franco de Andrade, journaliste et économiste, à qui on doit la création de cette structure nationale de préservation du patrimoine culturel. Si la mention de la protection du patrimoine apparaît pour la première fois dans la Constitution de 1934⁵ qui indique dans son article 148 qu'« il revient à l'Union, aux États et aux Municipalités de promouvoir et d'encourager le développement des sciences, des arts, de la littérature et de la culture en général, de protéger les objets d'intérêt historique et le patrimoine artistique du pays, ainsi que de soutenir le travailleur du savoir », elle sera consacrée comme un principe constitutionnel dans la Constitution de 1937 par l'article 134 :

Les monuments historiques, artistiques et naturels, ainsi que les paysages ou les sites particulièrement favorisés par la nature, bénéficient de la protection et des soins spéciaux de la Nation, des États et des Municipalités. Les agressions commises à leur encontre seront traitées comme des agressions commises contre le patrimoine national⁶.

Dès sa naissance, la préservation du patrimoine est donc étroitement liée au mouvement intellectuel le plus avant-gardiste du Brésil de l'époque, à savoir le mouvement moderniste. Plusieurs artistes et intellectuels tels que Carlos Drummond de Andrade, Lúcio Costa, Gilberto Freire, Sérgio Buarque de Holanda⁷ participèrent aux premières années du SPHAN⁸, soit comme dirigeants, soit comme collaborateurs. Le faible intérêt politique du SPHAN pour le gouvernement de Getúlio Vargas lui a permis en quelque sorte de jouir d'une liberté et d'une autonomie favorisant la réalisation du projet moderniste. Si, à travers la sauvegarde du patrimoine, le gouvernement de Vargas était davantage intéressé à rallier des intellectuels prestigieux afin de renforcer sa légitimité face à l'opinion publique⁸, ce fut, néanmoins, sous ce gouvernement nationaliste que le service du patrimoine national chercha à valoriser les

5. Voir http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constitui%C3%A7ao34.htm.

6. La Constitution de 1937 peut être consultée à l'adresse : http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constitui%C3%A7ao37.htm.

7. Carlos Drummond de Andrade est l'un des plus importants poètes modernistes brésiliens. Né dans l'État de Minas Gerais, il a été chef de cabinet de Capanema. Lúcio Costa est un pionnier de l'architecture moderniste au Brésil, responsable du projet du Plano Piloto de Brasília. Gilberto Freyre est écrivain, auteur de *Casa Grande & Senzala* (publié en France sous le titre de *Maîtres et esclaves, la formation de la société brésilienne*, Paris, Gallimard, 1952). Sérgio Buarque de Holanda, historien, auteur d'un des plus célèbres essais sur la formation de la société et de la culture brésiliennes, *Raízes do Brasil* (publié en France sous le titre de *Racines du Brésil*, Paris, Gallimard, 1998).

8. Le SPHAN est créé la même année que le coup d'État annulant le congrès à l'époque où Getúlio Vargas commence l'*Estado Novo*. Cette période politique se caractérise par la centralisation du pouvoir et par le nationalisme. Le même gouvernement, lors de sa période dictatoriale, fera fermer le Club de cinéma de São Paulo, qui donnera naissance à la Cinémathèque brésilienne.

grands emblèmes de l'identité nationale par le classement de monuments tels que ceux d'Ouro Preto, Salvador et São Miguel das Missões. C'est encore lors de la période Vargas que le décret-loi n° 3.365 de 1941 établit les conditions légales pour les expropriations dans les cas d'intérêt public et prévoit, parmi ces cas, celui de la préservation des monuments historiques et artistiques, résolvant en termes juridiques un obstacle majeur à la conservation du patrimoine.

Malgré l'étendue de la notion de bien culturel chez les modernistes, évidente dans l'avant-projet préparé par Mário de Andrade, ce premier moment sera marqué par une notion restrictive du patrimoine historique ou artistique, notion définie par rapport aux monuments architecturaux et aux arts. Cette tendance va perdurer dans les constitutions suivantes, mais sera fortement remise en cause dans la Constitution de 1988, toujours en vigueur.

La Constitution de 1946⁹ rappelle en son article 175 « que les œuvres, les monuments ou les documents ayant une valeur historique et artistique, tout comme les monuments naturels, et les sites dotés d'une beauté particulière, sont sous la protection du pouvoir public ». Quant à celle de 1967¹⁰, elle affirme que « la protection de la culture est un devoir pour l'État » (article 172).

La Constitution de 1988¹¹ est très innovante puisque le périmètre de ce qui mérite d'être protégé s'étend. Elle aborde le patrimoine à plusieurs reprises, en affirmant qu'il est de la compétence commune de l'Union, des États, du District fédéral et des municipalités de « protéger les documents, les ouvrages et autres biens de valeur historique, artistique et culturelle, les monuments, les sites naturels remarquables et les sites archéologiques », de « prévenir l'évasion, la destruction et la déformation des œuvres d'art et d'autres biens de valeur historique, artistique ou culturelle » (article 23) et de légiférer afin de protéger le patrimoine historique, culturel, artistique, touristique et du paysage (article 24). Outre le fait d'élargir la notion de patrimoine au-delà du monument architectural et artistique – par exemple, elle considère l'environnement et prévoit la préservation du patrimoine génétique et des processus écologiques essentiels (article 225) –, la Constitution de 1988 adopte une perspective plus large, reconnaissant le patrimoine culturel comme la mémoire et le mode de vie de la société, et en tenant compte à la fois des éléments matériels et immatériels.

9. Voir http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao46.htm.

10. Voir http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao67.htm.

11. Version mise à jour avec les amendements approuvés jusqu'en 2012 : http://bd.camara.gov.br/bd/bitstream/handle/bdcamara/1366/constituicao_federal_35ed.pdf?sequence=26.

Dans le chapitre III, section II, consacré à la culture, il est établi à l'article 215, que l'État doit assurer à tous le plein exercice des droits culturels et l'accès aux sources de la culture nationale. Une loi établira le Plan national de la culture, d'une durée pluriannuelle, visant au développement culturel du pays et à la coordination d'actions des pouvoirs publics en vue de défendre et de promouvoir le patrimoine culturel brésilien et ainsi de favoriser l'accès démocratique aux biens culturels. L'article 216 définit que le patrimoine culturel brésilien est constitué de « biens de nature matérielle et immatérielle, pris individuellement ou conjointement, porteurs de références à l'identité, l'action, et la mémoire des différents groupes qui composent la société ». Parmi les biens de nature matérielle et immatérielle sont inclus : les formes d'expression ; les modes de création, de fabrication et de vie ; les créations scientifiques, artistiques et technologiques ; les œuvres, les objets, les documents, les édifices et autres espaces destinés aux manifestations artistiques et culturelles, les complexes urbains et les sites d'intérêt historique, naturel, artistique, archéologique, paléontologique, écologique et scientifique. Le même article stipule également que les pouvoirs publics feront la promotion et protégeront le patrimoine culturel brésilien au moyen d'inventaires, de registres, de surveillance, de classement ; il permet même aux États de destiner une partie de leurs recettes fiscales nettes au financement des programmes et des projets culturels.

Les médias ont droit à un chapitre à part dans la Constitution de 1988, à savoir le chapitre V, mais on n'y trouve aucune mention de la relation entre production audiovisuelle et patrimoine culturel. Les objectifs de cette Constitution post-dictature militaire, après la reconnaissance d'une tradition brésilienne autoritaire, consistent à garantir la liberté d'expression et d'information. La Constitution soumet la production et la programmation de la radio et de la télévision à des « finalités éducatives, artistiques, culturelles et informatives » et demandent à ces deux médias de veiller au respect des valeurs éthiques et sociales de la personne et de la famille. Ces dispositions réglementent aussi les conditions de propriété des entreprises médiatiques et le système de concession et gestion des fréquences¹².

Le paradoxe brésilien

Le Brésil vit donc un paradoxe : d'un côté, des politiques de patrimoine culturel qui se renforcent depuis les années 1930 en phase avec les préoccupations

12. Au Brésil, la radiodiffusion dépend d'un système de concessions accordées par l'État.

internationales liées à la conservation ; de l'autre, des politiques publiques de l'audiovisuel concentrées uniquement sur la production et la diffusion, ce qui a pour effet de garantir le succès du financement public de la production cinématographique et d'assurer la diffusion des films brésiliens. Ainsi, il devint essentiel de mettre en place un Institut national du cinéma en 1966, résultant d'un long processus de débat politique en faveur d'une institution publique consacrée au cinéma. En 1947, l'écrivain Jorge Amado, à l'époque député fédéral du Parti communiste brésilien, proposa la création de l'Office national du film dans le but de « réglementer les normes de production, d'importation, de distribution et de diffusion cinématographiques ». En 1952, un groupe de travail institué par Vargas et formé de Vinícius de Moraes et d'autres intellectuels brésiliens suggéra que ces fonctions soient remplies par un organisme qui serait appelé l'Institut national de la cinématographie. La proposition, rédigée par le cinéaste Alberto Cavalcanti se transforma en un nouveau projet de loi qui en 1957 fusionna avec celui de Jorge Amado. Mais l'Institut national de la cinématographie ne sera créé qu'en 1966¹³, et immédiatement vidé de ses fonctions par la création de l'Entreprise brésilienne de films (Embrafilme) en 1969. Dans une large mesure, c'est en réponse aux aspirations nationalistes de l'industrialisation que Embrafilme sert à financer la production de films, alors que le Conseil national du cinéma, Concine¹⁴, organe créé en 1976 pour remplacer l'INC, se préoccupe de la législation. La distribution de films étrangers au Brésil fait l'objet d'une taxation et les ressources qui en découlent soutiennent la production nationale. Embrafilme est remplacée en 1990 par le Programme national de désétatisation du gouvernement néolibéral de Fernando Collor de Mello. Un nouvel organisme voit le jour en 2001, quand Fernando Henrique Cardoso crée l'Agence nationale du cinéma, Ancine, fonctionnant comme une agence de régulation, directement liée à la présidence de la République. Les objectifs de la nouvelle agence sont de développer et de réglementer l'industrie nationale de films et des vidéos, et particulièrement de contrôler la Contribution pour le développement de l'industrie cinématographique, Condecine, la taxe sur la diffusion, la production, les licences et la distribution d'œuvres cinématographiques et vidéos publicitaires, à des fins commerciales. Le recouvrement de cette taxe compose le fonds sectoriel de l'audiovisuel destiné au développement de l'industrie audiovisuelle brésilienne. Jusqu'alors, la priorité des politiques publiques fut plutôt un encouragement à la production et le domaine audiovisuel se trouva réduit au cinéma et à la vidéo.

13. Et sera supprimé en 1975.

14. Supprimé en 1990.

La préservation de l'audiovisuel : un thème absent des politiques publiques

Les premières initiatives publiques pour la préservation des collections cinématographiques n'apparurent pas avant les années 1970, quand la résolution 34/1970 de l'Institut national de cinéma donna naissance à la Cinémathèque nationale qui, de fait, n'a jamais eu d'existence.

La Cinémathèque brésilienne

Malgré une préoccupation relativement tardive pour la conservation des images animées, l'histoire de la conservation du cinéma s'étend déjà sur presque un demi-siècle, grâce à des initiatives privées. En témoigne l'apparition des deux premiers ciné-clubs brésiliens, le Chaplin-Club de Rio de Janeiro, en 1928, et le Club de cinéma de São Paulo, en 1940, fermé par l'Estado Novo, et réouvert en 1946 après la fin de la dictature de Getúlio Vargas. Ceux-ci vont motiver la création de deux importantes institutions de préservation du cinéma, la Cinémathèque du musée d'Art moderne de Rio de Janeiro¹⁵ et la Cinémathèque brésilienne¹⁶ qui demeure la plus importante institution brésilienne consacrée à la préservation de l'audiovisuel.

Le Club de cinéma de São Paulo est à l'origine de la Cinémathèque brésilienne. Ses fondateurs étaient de jeunes étudiants en philosophie de l'université de São Paulo, parmi lesquels Paulo Emílio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado et Antônio Cândido de Mello e Souza¹⁷. Sa collection de films a constitué la Filmothèque du musée d'art moderne qui deviendra l'une des premières institutions d'archives cinématographiques à rejoindre la Fédération internationale des archives du film en 1948. En 1984, en raison d'une grave crise financière, la Cinémathèque est intégrée au sein de la Fondation nationale pour la mémoire, organisme du ministère de l'Éducation et de la Culture, en faisant valoir que les deux organismes partageaient la même idée « [d'un] concept étendu de patrimoine historique, tel qu'il fut pensé par Mário de Andrade et Rodrigo Mello Franco de Andrade¹⁷ ». La Cinémathèque brésilienne a joué un rôle dans la prise de conscience de l'importance de la préservation des films et

15. La collection de la Cinémathèque du MAM est constituée par près de 30 000 bobines de films : http://mamrio.org.br/museu_cinematoca/apresentacao/.

16. Voir <http://www.cinematoca.gov.br/>.

17. Carlos Roberto de Souza, *A Cinematoca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil* [La Cinémathèque brésilienne et la préservation des films au Brésil], thèse de doctorat, faculté des Arts et de la Communication, São Paulo, 2009, p. 189.

son association avec l'université a garanti sa pérennité¹⁹. En ce sens, la Cinémathèque a révélé la contribution fructueuse des élites intellectuelles de São Paulo à la formation de la culture brésilienne.

Au moment de l'intégration de la Cinémathèque à la Fondation nationale pour la mémoire, l'intérêt pour le patrimoine est pleinement reconnu et l'acte de préserver « va au-delà du langage spécifique, du support caractéristique, de la technique spécialisée de chacune des manifestations culturelles¹⁸ ». Cependant, en termes de politiques publiques la préservation de l'œuvre audiovisuelle apparaît pour la première fois en 1986, au moment de l'élaboration de propositions pour la Politique nationale du cinéma, faites par l'Embrafilme. À cette époque, il est prévu que le ministère de la Culture serait doté de ressources pour la mise en place d'un programme de préservation de la mémoire audiovisuelle et que seraient créées les Archives nationales de l'audiovisuel, ainsi qu'un dépôt légal¹⁹.

Le dépôt légal des films est établi par la résolution 38/1986, qui régleme l'enregistrement de l'œuvre cinématographique et le dépôt d'une copie de l'œuvre à la Cinémathèque brésilienne. Cependant cette résolution n'a été suivie d'aucun effet concret. Une législation en la matière ne sera effective que sept ans plus tard, lorsque la loi audiovisuelle – loi n° 8.685 du 20 juillet 1993²⁰ – qui crée des mécanismes de soutien à l'activité audiovisuelle, établit en son article 8, un dépôt légal pour les œuvres audiovisuelles financées par des fonds fédéraux :

Est instituée l'obligation de dépôt à la Cinémathèque brésilienne de la copie d'une œuvre audiovisuelle qui résulte de l'utilisation de ressources d'un fonds d'encouragement ou qui vient à recevoir un prix en argent décerné par le gouvernement fédéral.

Dans le cadre des politiques publiques, la préservation n'est débattue de nouveau qu'à partir de 2003 – première année du gouvernement de Luiz Inácio Lula da Silva – quand l'Ancine est rattachée au ministère de la Culture, sous la direction de Gilberto Gil, et que la Cinémathèque brésilienne dépend du département de l'Audiovisuel. En octobre de la même année est lancé le Programme brésilien de cinéma et d'audiovisuel, *Brasil um país de todas as telas*²¹, qui définit le rôle des politiques publiques dans les domaines traditionnels de la production et de la diffusion, mais qui inclut aussi la formation et la mémoire,

18. *Ibid.*, p. 189.

19. *Ibid.*, p. 178.

20. Voir http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8685.htm.

21. « Le Brésil est un pays de tous les contrastes ».

ce qui marque un changement important dans la conception – même si l’encouragement à la production continue d’absorber la plupart des ressources et des efforts politiques. C’est une période de grand investissement public en matière de conservation du patrimoine audiovisuel et, en dépit des contradictions et des conflits, il semble que se consolide une position politique qui fait de la Cinémathèque brésilienne, l’agence du gouvernement fédéral brésilien responsable pour la conservation du patrimoine audiovisuel. Aujourd’hui, la Cinémathèque brésilienne est toujours rattachée au département de l’Audiovisuel du ministère de la Culture et possède la plus grande collection d’images animées de l’Amérique latine, composée de près de 200 000 bobines de films, qui correspondent à 30 000 titres. Il s’agit d’œuvres de fiction, de documentaires, de films d’actualités, de publicités et de documents familiaux, nationaux et étrangers, produits depuis 1895.

Au Brésil, des dispositifs similaires au dépôt légal existent depuis 1805, lorsque les ateliers typographiques portugais étaient tenus d’envoyer des copies de leurs publications à la Bibliothèque royale. Plus tard, avec l’indépendance du Brésil, l’obligation en fut transmise à l’Imprimerie royale, qui devait envoyer les publications à la Bibliothèque impériale et publique de la cour. En 1907, le décret n° 1.825/07²² a finalement réglé le dépôt légal du pays, en faisant de la Bibliothèque nationale son unique bénéficiaire :

Art. 1 Les administrateurs des ateliers de typographie, de lithographie ou de gravure, situés dans le district fédéral et les États sont tenus d’envoyer à la Bibliothèque nationale de Rio de Janeiro une copie de chaque travail qu’ils accomplissent.

§ 1 Sont inclus dans cette disposition légale non seulement les livres, revues et journaux mais aussi les œuvres de musique, les cartes, les dessins, les plans et les estampes.

§ 2 Seront soumis à la même disposition les timbres, médailles et autres espèces numismatiques lorsqu’elles sont frappées au nom du gouvernement.

§ 3 Sont considérés comme des œuvres différentes les réimpressions, les nouvelles éditions, les épreuves et les variantes de n’importe quel ordre.

En 2004, sous la présidence de Lula et, alors que Gilberto Gil est ministre de la Culture, ce décret a été abrogé et remplacé par la loi n° 10.994, du 14 décembre 2004. La loi prévoit l’envoi à la Bibliothèque nationale d’un ou de plusieurs exemplaires de chaque publication éditée et/ou distribuée dans le pays, produite par quelque moyen ou procédé, à titre onéreux ou gracieux. Est considérée comme devant faire l’objet d’un dépôt légal « toute œuvre

22. Voir <http://www.jusbrasil.com.br/legislacao/103708/decreto-1825-07>.

communiquée au public en général, ou à des groupes sociaux spécifiques, tels que les membres d'associations, les groupes professionnels ou les entités culturelles, pour la première fois, et quel que soit le motif de ladite communication²³ ». La loi précise que le dépôt légal vise à assurer l'enregistrement et la sauvegarde de la production intellectuelle brésilienne et « la défense et la préservation de la langue et de la culture nationales²⁴ ».

En janvier 2010, la loi n° 12.192²⁵ étend l'obligation de dépôt légal aux œuvres musicales soulignant parmi les finalités du dépôt légal, celle de la préservation de la mémoire :

Art. 1. Cette loi régleme le dépôt légal des œuvres musicales à la Bibliothèque nationale, visant à assurer l'enregistrement, la sauvegarde et la diffusion de la production musicale brésilienne, tout comme la préservation de la mémoire phonographique nationale.

Art. 2. Sont considérées comme œuvres musicales au titre de la présente loi, les partitions, les phonogrammes, les vidéogrammes musicaux, produits par quelque moyen ou procédé que ce soit, à titre onéreux ou gracieux.

Art. 3. Il incombe aux imprimeurs ou aux graveurs d'œuvres phonographiques et vidéo-phonographiques de remettre à la Bibliothèque nationale au minimum deux (2) exemplaires de chacune de leurs œuvres; dans un délai maximum de trente (30) jours après la publication de chacune d'entre elles charge étant à l'éditeur, au producteur phonographique et au producteur vidéographique de rendre effective une telle mesure.

Paragraphe unique.

L'exigence de cet article comprend également la communication officielle à la Bibliothèque nationale de tout lancement et publication de musique réalisés par un éditeur, un producteur de disques et un producteur vidéographique.

Dans le cas de l'audiovisuel, le dépôt légal est requis uniquement pour les œuvres financées par le gouvernement fédéral *via* les lois pour encourager la production. Les instructions normatives n° 21 du 30 décembre 2003 et n° 93 du 3 mai 2011 de l'ANCINE établissent que les copies devront lui être envoyés²⁶.

23. Le décret peut être consulté sur http://www.jusbrasil.com.br/legislacao/103708/decreto_1825_07.

24. Voir http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2004/lei/l110994.htm.

25. Voir http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2010/Lei/L12192.htm.

26. a) Œuvre cinématographique de long métrage : pellicule cinématographique de 35 mm (trente cinq millimètres); ou système numérique HD (haute définition), pour les œuvres approuvées par l'ANCINE avec prévision de projection exclusive dans les salles de projection numérique. b) Œuvres cinématographiques ou de vidéos de court et moyen métrage, séries, téléfilms, mini-séries et films de télévision sur pellicule de 16 mm ou 35 mm, format beta, système numérique, NTSC ou bande magnétique, système numérique haute définition (HDTV).

La télévision brésilienne et les politiques publiques

Pourquoi la production télévisée reste-t-elle absente des politiques publiques sur l'audiovisuel, alors qu'il est défini comme patrimoine culturel brésilien, comme pouvant être soumis au dépôt légal et concerné par une logique d'accès aux collections? Au Brésil, les produits télévisés sont la propriété intellectuelle des entreprises de télévision et sont protégés par la législation des droits d'auteur.

La télévision naît au Brésil comme une télévision commerciale, privée. Elle est présentée comme le principal moyen de communication dans les différents projets de modernisation menés successivement par les élites brésiennes, dans le but de consolider un état fédéral national. Le 18 septembre 1950 est inaugurée la chaîne *TV Tupi* de São Paulo, sous la direction de Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo, propriétaire des *Diários Associados*, le plus important groupe médiatique du pays à l'époque. Les *Diários Associados* sont propriétaires des plus grandes stations de radio, de journaux et de magazines, parmi lesquels *O Cruzeiro*²⁷, principale revue illustrée du xx^e siècle. Le 22 novembre de la même année sont autorisées les concessions de *TV Record*, de *TV Tupi* de Rio de Janeiro et de *TV Jornal do Comércio*, à Recife. Au début des années 1960 sont inaugurées des chaînes appartenant au groupe *Diários Associados*, *TV Cultura*²⁸ de São Paulo et *TV Itapuan*, à Salvador, *TV Excelsior* à São Paulo (celle de Rio de Janeiro serait inaugurée en 1963).

En 1961, Roberto Marinho signe un contrat d'assistance technique avec le groupe américain *Time-Life*, selon lequel la *TV Globo* est responsable de l'achat et de l'installation des équipements, tandis que *Time-Life* fournit l'assistance technique pour la mise en œuvre de la chaîne : la *TV Globo* est inaugurée en avril 1965. À cette époque, les agences de publicité se chargent de la production des émissions, en créant non seulement les contenus mais aussi en engageant les artistes et les journalistes. Pendant cette période les annonceurs

c) Projets de distribution, de commercialisation ou de projection d'œuvres audiovisuelles cinématographiques et de vidéo, matériel publicitaire relatif à la distribution, la commercialisation et la distribution.

27. Une reproduction du premier numéro de la revue est disponible à l'adresse <http://www.revistaocruzeiro.com.br/revista-o-cruzeiro-1-1928.htm>. À l'adresse <http://www.memoriaviva.com.br/ocruzeiro/>, il est possible de trouver la version en ligne de *O Cruzeiro*, qui met à disposition la première édition de 1928, et la dernière de 1975. Les dix premières couvertures sont également disponibles. *Memória Viva* possède une collection numérisée de près de cent éditions de *O Cruzeiro*, avec tous les exemplaires des trois premières années (1928-1930) et soixante-dix autres revues à partir de 1940. Le magazine cessa de paraître en juillet 1975, avec la fin de l'empire des *Diários Associados*, ce qui coïncida avec la consolidation de la télévision au Brésil.

28. La *TV Cultura* appartient aujourd'hui à la fondation Padre Anchieta, une institution publique rattachée à l'État de São Paulo.

établissent la programmation télévisée. Ce système va changer au début des années 1970, quand les agences commencent à acheter les espaces télévisés au lieu de sponsoriser les émissions. *TV Excelsior* de São Paulo est la première chaîne de télévision brésilienne, en juillet 1960, à standardiser sa programmation horizontalement et verticalement. Mais c'est *Globo* qui développe la professionnalisation des systèmes de production et de commercialisation, en créant une nouvelle forme de relation entre les agences de publicité et les annonceurs. Ainsi la rigidification de la programmation a-t-elle permis à la chaîne de vendre le temps des intervalles commerciaux de la programmation télévisée aux agences pour leurs annonces, évitant de sponsoriser les émissions. Cela n'aurait pu se faire sans la connaissance de ce qu'est une bonne programmation et la garantie de son audience²⁹.

Dans une certaine mesure nous pouvons dire que *TV Globo* est le produit de l'articulation entre les intérêts de l'élite politique et économique et les intérêts politiques et économiques des militaires. Cette articulation est plus évidente dans les années 1960 et 1970, période de consolidation d'un véritable marché culturel au Brésil. La consolidation de la télévision brésilienne est associée au gouvernement militaire (1964-1985), à la Doctrine de sécurité nationale et de développement³⁰ et à l'idée d'intégration nationale.

La Doctrine de sécurité nationale et de développement a pour but de créer les conditions de mise en œuvre d'un modèle de développement économique extrêmement favorable à l'entrée des capitaux étrangers, conditions qui s'interprètent comme le renforcement de l'État national, le déploiement d'une infrastructure capable de transformer le Brésil en une puissance économique et le contrôle des mouvements sociaux. L'investissement dans les télécommunications et l'intérêt pour l'intégration nationale font que militaires et entrepreneurs œuvrent ensemble; ainsi la notion d'identité culturelle brésilienne

29. Voir, sur la consolidation de la Globo, Itania M. M. Gomes, « Les quarante ans du *Jornal Nacional* de la Rede Globo de Télévision », *Le Temps des médias*, n° 13, 2009, p. 56-72.

30. La Doctrine de sécurité nationale et de développement est associée aux théories géopolitiques, à la lutte contre le marxisme et aux tendances conservatrices de la pensée sociale catholique. Elle établit un lien étroit entre le développement économique et la sécurité interne et externe. Dans le contexte brésilien, elle apparaît comme une réponse à la croissance des mouvements sociaux de la classe ouvrière – d'où l'accent mis sur la menace de subversion interne et la guerre révolutionnaire. La DSND représente la consolidation de l'idéologie de la sécurité nationale, transplantée au Brésil après la Seconde Guerre mondiale, lorsque plusieurs hauts gradés brésiliens furent formés au National War College, États-Unis. Son objectif principal était d'assurer les objectifs de sécurité pour déployer une géopolitique dans le Cône Sud des Amériques, capable de bloquer la menace expansionniste du communisme international. Dans la perspective de la DSND, il ne peut y avoir de sécurité nationale sans un haut degré de développement économique. Le principal idéologue de la DSND fut le général Golbery do Couto e Silva. Voir Maria Helena Moreira Alves, *Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)*, Petrópolis, Editora Vozes, 1984.

se voit réinterprétée en termes marchands. Est national ce qui est intégré au marché de la consommation – y compris, et surtout, le marché de consommation des biens symboliques. Aujourd'hui, *Globo* est le quatrième plus grand réseau de télévision commerciale au monde (après *CBS*, *ABC* et *NBC*) et le premier en volume de production, produisant 80 % des produits télévisuels regardés par les brésiliens. Depuis les années 1970, le Brésil possède un réseau de chaînes de télévision éducatives, liées aux gouvernements des États fédérés, mais le pays ne dispose d'un réseau national de télévision publique que depuis 2007, l'année même de la mise en place de la télévision numérique. *TV Brasil*²⁹ appartient à l'Empresa Brasil de Comunicação (Entreprise brésilienne de communication) et dispose d'une couverture nationale.

Aujourd'hui, le panorama de la télévision au Brésil se compose de neuf chaînes nationales en clair : *Rede Globo*, *Rede Record*, *SBT*, *Band*, *RedeTV!*, *TV Cultura*, *TV Brasil*, *TV Gazeta*, *TV Esporte Interativo*, et pour les chaînes de télévision câblées : *BandNews*, *BandSports* | *Canal Brasil*, *Canal Rural*, *ESPN Brasil*, *Futura*, *GNT*, *Globo News*, *MTV Brasil*, *Multishow*, *Rede Gospel*, *SESC TV*, *Terra Viva*, *TV Climatempo*. Selon les données de l'Ibope, Institut brésilien d'opinion publique et de statistique (septembre 2012), la *Globo* est la chaîne qui a la plus grande audience au Brésil, atteignant une moyenne quotidienne de 14,6 points, suivie par la *SBT* et par la *Record*, qui n'arrivent pas à atteindre les 6 points. Cependant, l'audience des télévisions payantes, des DVD et des jeux vidéo avoisine déjà les 9,2 points de moyenne, indice qui équivaut à plus de la moitié de l'audience moyenne de *Globo*. Des données relatives au premier semestre montrent que la télévision non cryptée a battu son propre record de chiffre d'affaires, en encaissant 9,25 milliards de R\$ (Reals/Dollars). Elle a conquis la plus grande part de la manne publicitaire avec 64,81 %. Ensemble, la télévision en clair et la télévision payante représentent 68,87 % des recettes publicitaires³¹.

Au début du gouvernement Lula, quand la Cinémathèque était sous la tutelle du département de l'Audiovisuel du ministère de la Culture, s'est engagée une discussion sur le renforcement des prérogatives d'Ancine et sur sa transformation en Agence nationale du cinéma et de l'audiovisuel, Ancinav, pour réguler aussi le marché de la télévision. Mais le projet a été l'objet de fortes critiques, principalement des entreprises de télévision, et a fini par être abandonné. Selon les mots du secrétaire de l'Audiovisuel du ministère de la Culture, le cinéaste Orlando Senna :

31. Rodrigo Manzano, dans Meio & Mensagem, 10 septembre 2012, accessible à l'adresse : <http://www.meioemensagem.com.br/home/midia/noticias/2012/09/10/Mercado-cresce-1102-no-semester>.

Il y a eu un blocage évident, public, que tous ont vu et reconnu. Une sorte de mur de défense du secteur de la télédiffusion à la proposition de l'Ancinav, car ce n'était qu'une proposition et non un projet déjà ficelé. C'est ce qui s'est passé, un repli, un refus de débattre le projet et une tentative pour éviter qu'il soit débattu... Nous avons touché au centre névralgique du pouvoir des médias, non seulement au Brésil mais dans le monde. D'une certaine façon, c'est ce qui a entravé une discussion publique plus profonde sur l'Ancinav, bien qu'elle ait eu lieu, car, outre la réaction d'une partie des médias, du propre gouvernement et de l'activité quand il a dû affronter le refus du débat de la part d'autres médias, il y a eu une consultation publique très intéressante, avec plus de 4 000 messages³².

Mais le fait est, qu'au-delà de la résistance des entreprises de télévision, il semble y avoir au sein de la société civile, une faible conscience de la nécessité d'inclure la production télévisée dans les politiques publiques de préservation du patrimoine culturel et, encore moins, d'en garantir l'accès. En décembre 2002 s'est tenu à Rio de Janeiro le Séminaire national de l'audiovisuel, auquel participèrent des membres de l'équipe de transition et de coordination du programme de gouvernement du président élu Lula, ainsi que des dirigeants d'associations de consommateurs, des professionnels, des producteurs, des distributeurs, des exploitants de salles, des réalisateurs, des techniciens, des acteurs et des spécialistes de toutes les régions du pays, qui ont débattu sur la situation actuelle et future du cinéma et de la télévision. À l'occasion de ce séminaire, a été réaffirmée la « condition stratégique de l'audiovisuel pour le projet national qui sera développé par le prochain gouvernement de la République ». Pour ce qui est de la télévision on constate que :

Ancine, créée par l'actuel gouvernement [Fernando Henrique Cardoso a été président avant Lula], ne correspond pas à son concept original, qui prévoyait d'en faire une agence de régulation, de gestion et d'élaboration des politiques de soutien à l'activité audiovisuelle dans son ensemble, télévision y compris. L'absence de la télévision a abouti à la suppression d'une partie substantielle des fonds initialement destinés à l'accomplissement efficace de ses fonctions³³.

En conséquence, le rapport final du séminaire, élaboré par Orlando Senna, à l'époque sous-secrétaire de l'Audiovisuel de l'État de Rio de Janeiro, et qui avait accueilli le Séminaire national de l'audiovisuel, préconise un retour

32. Orlando Senna, *A "noite do delete", ou quando a Ancinav reduziu-se a Ancine in Observatório do Direito à Comunicação*, entrevista concedida a Eduardo Carvalho, 17.07.2007. Accessible à l'adresse : http://www.direitoacomunicacao.org.br/content.php?option=com_content&task=view&id=912.

33. Orlando Senna, *Relatório do Seminário Nacional do Audiovisual*, décembre 2002, <http://www.cine-brasil.tv.com.br>.

à la conception originelle d'Ancine avec la réintroduction du secteur de la télévision. Cette formulation initiale prévoit que l'Agence nationale de l'audiovisuel dispose de pouvoirs plus étendus, en tant qu'organisme gestionnaire de l'activité cinématographique et audiovisuelle. Il a également été défendu l'idée d'un nouveau cadre pour le marché de l'audiovisuel dans lequel « les politiques ayant en vue ce nouveau cadre doivent se concentrer sur la combinaison des différents segments du secteur de l'audiovisuel pensés comme un marché unique : le cinéma, la télévision, la vidéo à la maison, les DVD et autres³⁴ ». Malgré cette volonté d'inclure la télévision dans les politiques consacrées à l'audiovisuel, tous les efforts semblent se limiter aux questions de régulation et d'accroissement de la production, et surtout aux questions du « marché ».

À la table ronde qui traitait de la télévision, en présence de hauts représentants de la société civile liés au média³⁵, les discussions portaient sur le déséquilibre régional dans la gestion et la distribution du produit culturel télévisuel, sur la nécessité d'ouvrir la grille de programmes des chaînes de télévision à la production indépendante, sur l'engagement à financer et à diffuser la production audiovisuelle indépendante, et aussi sur le rôle des capitaux étrangers dans les entreprises de télévision, ainsi que de la concentration des médias (télévision et radio) entre les mains de quelques groupes familiaux/entreprises, et du rôle de la télévision publique et des mécanismes de financement³⁶. Aucune proposition sur la qualité du patrimoine culturel de la télévision, sur l'institution du dépôt légal ou sur la nécessité de pouvoir accéder à ce patrimoine n'y figure.

Actuellement, la sauvegarde et la conservation de la production télévisuelle brésilienne dépendent des seules chaînes de télévision et de leurs services d'archives. Le plus important et le mieux structuré est le CEDOC, Centre de documentation de TV Globo. Pour le reste, les rares archives télévisuelles qui n'ont pas disparu ou qui ne sont pas la propriété des chaînes, se trouvent réparties entre trois institutions publiques, le musée de l'Image et du Son de

34. *Ibid.*, p. 2-3.

35. La médiation de la table est revenue à Berenice Mendes, membre du Conseil de Communication Sociale et les conférenciers étaient Marco Altberg, producteur de télévision; Nelson Hoineff, producteur de télévision; Tereza Trautman, distributrice de films brésiliens pour le marché télévisé; Gabriel Priolli, spécialiste en marché télévisé; Mauro Garcia, spécialiste en télévision publique; Cláudio Mac Dowell, représentant de l'Association Brésilienne de Cinéastes.

36. Orlando Senna, *Relatório do Seminário Nacional do Audiovisual*, op. cit., p. 4-6.

São Paulo³⁷, le musée de l'Image et du Son de Rio de Janeiro³⁸ et la Cinémathèque brésilienne. En 1985, la Cinémathèque brésilienne hérite de la collection d'images de la défunte *TV Tupi*, première chaîne brésilienne : 180 000 bobines de film 16 mm de reportages des journaux télévisés, ainsi que des bandes vidéos d'émissions de divertissement. Seule une partie de la collection a été récupérée, grâce au projet Récupération de la collection audiovisuelle journalistique de la télévision Tupi, parrainé par le Conseil fédéral gestionnaire du Fonds de défense des droits de diffusion, coordonné par le ministère de la Justice. Déjà disponible en ligne, cette collection organisée en base de données comprend des journaux télévisés, dont *Repórter Esso*, l'un des deux plus importants journaux télévisés brésiliens, diffusé de 1952 à 1970³⁹.

Malgré la place qu'elle occupe du fait de son audience, des publics diversifiés qu'elle touche, de sa capacité de production, des distinctions nationales et internationales qu'elle ne manque pas de recevoir, la télévision reste considérée comme un produit de consommation et un simple instrument de divertissement. Elle n'a jamais réussi à se légitimer comme forme artistique ou comme phénomène culturel, ni auprès des consommateurs, ni auprès de l'intelligentsia. Elle est, en effet, considérée comme un véhicule, un média, et non pas comme un art avec ses propres caractéristiques langagières et sa créativité.

Alors que dans la première décennie de son existence, la télévision n'a pas manqué d'attirer l'attention des intellectuels comme phénomène culturel, qui ont vu en elle le huitième art⁴⁰, avec la possibilité d'élever le niveau artistique, le plus souvent elle est considérée sous des aspects plus généraux, macroéconomiques, historiques ou sociaux. Et le programme télévisuel, en tant que produit culturel est laissé de côté. Dans la plupart des cas, les études qui choisissent la télévision comme objet de recherche, bien qu'elles ne manquent pas de prendre en compte ses programmes, tendent à se disperser vers d'autres

37. Voir à l'adresse http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2006/Decreto/D5820.htm, le décret qui définit la mise en œuvre du système brésilien de télévision numérique terrestre.

38. En ce sens, quelques documents produits par le Forum National pour la Démocratisation de la Communication sont exemplaires, notamment ceux qui sont accessibles sur les liens : <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/download/3651PB002.pdf>, qui se font l'écho des préoccupations du FNDC au début du débat (<http://www.cultura.gov.br/site/2005/10/04/tv-digital-um-debate-que-precisa-de-audiencia/>). Dans une lettre ouverte rédigée par l'entité et envoyée au Parlement et à la Présidence de la République aucune référence, pour aussi lointaine qu'elle soit, à la qualité de patrimoine culturel de l'audiovisuel ne s'y trouve. Pas de référence, non plus, aux possibilités que la technologie numérique peut offrir pour la préservation de la collection et pour faciliter l'accès à celle-ci.

39. Voir <http://www.cinematoteca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=TUPI&lang=p>.

40. Voir Joao Freire Filho, « Decifrando os Mistérios da 'oitava arte' : A Crítica Televisiva no jornal de Letras (1950-1970) », dans *XIII Encontro Anual da Compós*, São Bernardo do Campo, 2004, <http://www.compos.org.br/pagina.php?menu=8&mmenu=0&fcodigo=586>.

objets d'analyse, s'affranchissant de l'analyse des émissions effectivement produites et diffusées. Toutefois, ces études ont le mérite de reconnaître la télévision comme objet d'intérêt scientifique et de produire des connaissances pertinentes sur la télévision au Brésil, particulièrement sur son caractère historique, social et économique. Mais le peu d'attention portée aux produits télévisés en eux-mêmes comme objet empirique a pour conséquence une certaine faiblesse théorique et méthodologique quand il s'agit de décrire, d'analyser et d'interpréter les modes de fonctionnement, les spécificités, les caractéristiques des émissions de télévision⁴¹. Cette façon hégémonique d'aborder la télévision est influencée par la pensée de l'École de Francfort et par l'importance que l'analyse politico-économique acquiert dans un contexte dans lequel prévaut le biais commercial de la production télévisuelle, ce qui, d'une certaine manière, conduit dans les analyses à donner la priorité à l'impact social de la télévision et à sa nécessaire réglementation. De plus, il semble que l'absence d'archives soit jugée normale par les chercheurs qui se consacrent à l'analyse des émissions : ceux-ci se sont habitués à créer leurs propres sources, à enregistrer des programmes spécifiques sur lesquels travailler, à privilégier le temps présent, ou à recourir à des registres écrits. Ces pratiques personnelles font obstacle à une analyse des dimensions esthétiques des programmes et rendent difficile une analyse historique un tant soit peu consistante.

Dans un contexte où la principale chaîne de télévision produit 80 % de la programmation qu'elle diffuse, et dans lequel la Constitution fédérale garantit à tous le plein exercice des droits culturels, puis l'accès aux sources de la culture nationale et la valorisation du patrimoine culturel pour l'identité et la mémoire du Brésil, l'absence de légitimité de la télévision comme lieu d'expression culturelle semble être le principal obstacle à la constitution de politiques publiques dédiées à la préservation et à l'accès au patrimoine télévisuel brésilien. En ce sens, l'histoire de la Cinémathèque est riche d'enseignements : la force politique des élites politiques de São Paulo a fait en sorte que le cinéma ne soit plus considéré comme un pur divertissement mais soit reconnu pour sa spécificité artistique et culturelle.

41. Il est symptomatique, en ce sens, qu'au début de ce siècle ait été publié au Brésil un livre qui se demande s'il est possible de prendre la télévision au sérieux. Malgré la défense claire de l'auteur, affirmant qu'il est possible de prendre la télévision au sérieux, qu'on peut y trouver des produits de qualité, de créativité et d'intelligence, le choix du matériel empirique analysé dans le livre met en évidence que la télévision peut être de qualité... quand elle s'approche du cinéma ou de l'art vidéo. Voir Arlindo Machado, *A televisão levada a sério*, São Paulo, Editora Senac, 2000.