

■ L E S A M I S D E ■
l'École de Paris

<http://www.ecole.org>

**Soirée-Débat
"Les Invités"**

*organisée grâce aux parrains
de l'École de Paris :*

Accenture
Air Liquide*
Algoé**
ANRT
AtoFina
Caisse des Dépôts et Consignations
Caisse Nationale des Caisses
d'Épargne et de Prévoyance
CEA
Centre de recherche en gestion
de l'École polytechnique
Chambre de Commerce
et d'Industrie de Paris
Chambre de Commerce et d'Industrie
de Reims et d'Épernay***
CNRS
Conseil Supérieur de l'Ordre
des Experts Comptables
Danone
DARPMI***
Deloitte & Touche
DiGITIP
École des mines de Paris
EDF & GDF
Entreprise et Personnel
Fondation Charles Léopold Mayer
pour le Progrès de l'Homme
France Télécom
FVA Management
IBM
IDRH
IdVectoR*
Lafarge
PSA Peugeot Citroën
Reims Management School
Renault
Royal Canin
Saint-Gobain
SNCF
THALES
TotalFinaElf
Usinor

*pour le séminaire
Ressources Technologiques et Innovation
**pour le séminaire Vie des Affaires
***pour le séminaire
Entrepreneurs, Villes et Territoires

(liste au 1^{er} septembre 2002)

PEUT-ON RÉSISTER À HOLLYWOOD ?

par

David KESSLER
Directeur général du
Centre national cinématographique
(CNC)

Thomas PARIS
Chercheur au centre
de recherche en gestion
de l'École polytechnique

Vijay SINGH
Cinéaste et romancier

Débat animé par
Michel BERRY

Séance du 10 juin 2002

Compte rendu rédigé par Thomas Paris

En bref

Les films de Hollywood réalisent 85 % des recettes des salles de cinéma du monde entier et menacent toujours plus les industries cinématographiques des autres pays. Si l' "usine à rêves" fascine encore beaucoup, son règne sans partage suscite aujourd'hui de nombreuses peurs car avec ses films, c'est une conception industrielle du cinéma qu'Hollywood impose, mais c'est aussi l'*American way of life* qu'elle exporte. Depuis longtemps, des pays résistent. En la matière, l'Inde et la France sont très bien placées, avec des modèles radicalement différents, dont la comparaison soulève la question de la diversité culturelle : qu'est-ce que cela veut dire en pratique, et quels objectifs peut-on défendre face au rouleau compresseur hollywoodien ?

*L'Association des Amis de l'École de Paris du management organise des débats et en diffuse
des comptes rendus ; les idées restant de la seule responsabilité de leurs auteurs.
Elle peut également diffuser les commentaires que suscitent ces documents.*

© École de Paris du management - 94 bd du Montparnasse - 75014 Paris
tel : 01 42 79 40 80 - fax : 01 43 21 56 84 - email : ecopar@paris.ensmp.fr - <http://www.ecole.org>

EXPOSÉ de Thomas PARIS¹

Les films de Hollywood contrôlent aujourd'hui 85 % des salles de cinéma. Ils sont produits par une poignée d'entreprises toutes localisées à Los Angeles : *les majors* !!² Passée la première émotion, il est important de se poser la question : et alors ?

Derrière ce chiffre se dessine la question de la diversité culturelle. Pourtant le simple fait qu'Hollywood ait 85 % du marché ne veut pas dire que la diversité culturelle soit menacée. En France, les professionnels affichent fièrement pour 2001 une part de marché de 41 % pour le cinéma français. Mais ce chiffre ne traduit pas non plus nécessairement l'existence d'une diversité culturelle car ces 41 % sont réalisés pour la moitié par dix films – dont *le Pacte des loups*, *Yamakasi* ou *la Tour Montparnasse infernale 2*, le reste se répartissant sur les cent quatre-vingt-quatorze autres films français de l'année³. En outre, ils s'ajoutent aux 48 % pour le cinéma américain, pour ne laisser que 10 % aux autres pays du monde. Par ailleurs, ce chiffre ne fait pas apparaître que les salles commerciales à Paris proposent, sur deux cents films, environ un tiers de films américains, un tiers de films français, et un tiers de films d'autres pays du monde. Cette semaine, un Parisien a la possibilité de voir des films de Corée, du Gabon, du Maroc, d'Australie, de Roumanie, de HongKong, de Palestine, de Bosnie, d'Argentine, du Bangladesh...

La diversité culturelle est un sujet, comme d'ailleurs le cinéma en général, extrêmement sensible en France. Aussi est-il important, pour essayer de contenir le débat dans un cadre le plus objectif possible, de souligner deux points importants.

Le premier est que la question « *Peut-on résister à Hollywood ?* » peut s'entendre de deux façons. Dans la première, il y a l'idée d'hégémonie, de rouleau compresseur, que traduit ce chiffre de 85 %. Les autres industries cinématographiques peuvent-elles résister à Hollywood ? Mais dans une autre lecture de la question, il y a l'idée de fascination. Nous, spectateurs, sommes attirés et fascinés par les films de Hollywood, et très nombreux sont ceux qui préfèrent aujourd'hui aller voir un film hollywoodien à un film français ou autre : pouvons-nous résister aux films de Hollywood ? Les problèmes ne résident donc pas uniquement dans les structures de l'industrie du cinéma mais résultent aussi, en partie, des choix du public. Cette position dominante n'est problématique que si elle lèse le public. D'autant plus qu'il s'agit d'une industrie coûteuse, et qu'il est difficile de faire abstraction des impératifs de rentabilité.

Le second point est que cette question se pose depuis les années 1920. Et depuis les années 1920, on résiste. Donc on peut... Ainsi la question importante n'est-elle pas tant dans le *peut-on*, mais beaucoup plus dans le « *comment résister* », pour quoi faire ?

Je vous propose d'éclairer ces questions, d'abord en décrivant la situation du cinéma dans le monde et les mécanismes économiques à l'œuvre, puis en présentant la façon dont la France résiste, au niveau national, enfin, en soulevant la question du « *et alors ?* », c'est-à-dire la question de la légitimité d'une action publique.

Le rouleau compresseur Hollywood

Cent pays ont aujourd'hui une activité de production, seuls trente produisent plus de vingt films par an en moyenne, et six plus de cent cinquante : l'Inde (764 films en 1999), les États-Unis (628), le Japon (270), la Chine + Hongkong (231), les Philippines (220) et la France (181). En termes de recettes, la part des films de Hollywood connaît des pics à plus de 90 %

¹ Nombre d'idées de cet exposé sont empruntées aux différents auteurs du numéro hors série de *CinémAction*, « *Quelle diversité face à Hollywood ?* », sous la direction de Thomas Paris, 2002.

² Il s'agit de Buena Vista (Walt Disney), Sony (Columbia), Fox, Universal, Warner, Paramount et MGM.

³ Soit 37 millions d'entrées pour 194 films, alors que le coût moyen d'un film était de 4,32 millions d'euros.

dans certains pays d'Europe ou d'Amérique latine. Les dernières années ont fait naître l'espoir d'un regain de forme des cinématographies locales dans de nombreux pays d'Europe et du monde. Mais à y regarder de plus près, ce renouveau des cinématographies nationales se fait aux dépens non pas de Hollywood mais des autres cinémas. De plus en plus, on observe une bipartition entre les films de Hollywood et les films nationaux. En France, la part des films européens non nationaux est d'environ 7 % en moyenne depuis dix ans. Quant aux films qui viennent d'autres régions du monde, ils doivent se contenter de 1 % à 3 % du box-office

La structure du marché américain

La suprématie d'Hollywood repose sur des raisons structurelles, historiques et organisationnelles.

Les premières raisons tiennent essentiellement à la structure du marché américain : vaste, homogène par la langue, et hétérogène du fait de la multitude de cultures qui le composent. En faisant des films pour ce marché dans toute sa diversité, pour ce monde en miniature, Hollywood a appris à faire des films universels. En s'appuyant sur un marché principal de 275 millions d'habitants, qui vont au cinéma en moyenne plus de cinq fois par an (contre trois seulement pour la France, réputée cinéphile), les *majors* peuvent investir des sommes considérables dans leurs films. Cette puissance de feu se traduit par des budgets – notamment pour les cachets des stars et les dépenses de marketing – sans commune mesure avec les autres pays : en 1999, un film hollywoodien coûte en moyenne 76 M\$, dont 24 M\$ de distribution, contre moins de 10 M\$ pour un film européen, dont environ 1 M\$ de distribution. Forts de ce matraquage, les films hollywoodiens bénéficient d'une meilleure exposition et s'avèrent plus intéressants à programmer pour les exploitants qui auront plus de facilité à remplir leurs salles.

Un cercle vertueux

Les raisons historiques sont caractérisées par un cercle vertueux, ou vicieux : plus les films hollywoodiens sont vus dans le monde, plus ils génèrent chez les spectateurs une habitude à leurs codes – genres, techniques de narration, acteurs, décors, et... *American way of life*. Or, dès leur plus jeune âge, les regards des spectateurs du monde sont formés par les films de Walt Disney. En outre, plus ces films sont vus, plus ils renforcent le caractère mythique d'Hollywood auprès de ceux qui seront les cinéastes de demain, qui s'en inspireront ou y immigreront. L'une des forces d'Hollywood est d'avoir toujours su attirer les talents du monde entier. Il n'est qu'à se souvenir que deux des films phares des derniers Oscars, *Moulin Rouge* et *Le Seigneur des anneaux*, ont été réalisés par des cinéastes venant respectivement d'Australie (Baz Luhrmann) et de Nouvelle-Zélande (Peter Jackson).

Une machine à faire des entrées

Enfin, sur le plan organisationnel, Hollywood est une machine de guerre entièrement tournée vers la conquête du public. Faire un film est une activité très risquée. Aussi, les studios mettent-ils en œuvre une batterie de procédures pour minimiser les risques : détection des sujets, ciblage d'un public, segmentation des films en genres pour garantir aux spectateurs un certain nombre de qualités (aptitude à faire rire, émotion, action...) selon les types de films, travail sur les scénarios, recours aux stars, tests de premières versions auprès d'échantillons de spectateurs, lancement des films comme des événements, etc. Tout est fait pour générer très vite des résultats.

En outre, les *majors* défendent de concert leurs intérêts à l'étranger, via un syndicat extrêmement puissant, la Motion Pictures Association of America (MPAA), avec l'appui de l'État américain, qui a compris depuis toujours tout l'intérêt pour le pays d'exporter ses films massivement. Pour dire l'importance de ce syndicat, son président depuis 1966, Jack Valenti, est l'ancien assistant personnel du président Johnson, et les *majors* auraient récemment proposé sa succession à... Bill Clinton.

La France : un modèle de résistance nationale

Face à cette situation, la France constitue un modèle de résistance en s'appuyant sur un dispositif à la fois financier et réglementaire. Sur le plan réglementaire, des quotas de diffusion d'œuvres françaises – et européennes – sont imposés aux chaînes, la publicité pour les films en salles est interdite à la télévision, etc. Sur le plan du financement, une partie de l'argent récolté par les diffuseurs (salles et chaînes de télévision) est prélevée et réinjectée dans la production de films français : 230 millions d'euros en 2001.

L'ensemble de ces dispositifs sont réputés avoir généré des résultats probants. La France a toujours conservé une activité de production importante quand la plupart des cinématographies voisines s'effondraient. Les films français obtiennent régulièrement d'excellents résultats publics, en France ou à l'étranger. Pour ces dernières années, on peut citer *Le Cinquième élément* (19 millions d'entrées dans l'Union européenne), *Astérix et Obélix contre César* (20 millions) ou *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* (17 millions dans le monde). Par ailleurs, l'argent du cinéma français finance depuis longtemps des films de réalisateurs étrangers, Krzysztof Kieslowski, David Lynch, Nanni Moretti, Pedro Almodovar, Abbas Kiarostami... Si *Amélie Poulain* n'a pas eu l'Oscar du meilleur film étranger, le lauréat, *No man's land*, du bosniaque Danis Tanovic, a été produit par une société française. Enfin, en termes d'offre de films, force est de constater qu'une certaine diversité a été préservée.

Mais le système français suscite de nombreuses et récurrentes attaques. Il s'agit d'une part d'attaques extérieures, de la part des Américains, qui voient d'un mauvais œil que les recettes générées par leurs films en salles financent une partie du cinéma français, ou de la part de la Commission européenne qui y voit un protectionnisme national contraire aux règles de la concurrence. Il suscite aussi des attaques à l'intérieur de nos frontières, où il est parfois considéré comme inutile et pervers, inutile car il soutiendrait des films qui seraient tout à fait viables dans un cadre purement marchand, pervers car il engendrerait un clientélisme et renforcerait un corporatisme contrôlant la production de films destinés au mieux à une petite élite parisienne.

La légitimité de l'aide publique

Ces attaques incitent à s'interroger sur la question de la légitimité d'une aide publique au cinéma : qu'y a-t-il de problématique à ce que Hollywood réalise 85 % des recettes ? N'est-ce pas là un phénomène économique connu de spécialisation nationale ? La France fait des vins, Bangalore fait des logiciels, Hollywood fait des films ! et en plus, à partir d'histoires du monde entier, en faisant travailler des talents du monde entier, et avec de l'argent du monde entier.

Les légitimations d'une intervention publique sont multiples : elles sont d'ordre économique, culturel, ou renvoient à des enjeux nationaux.

Légitimation économique

Sur le plan économique, il s'agit de répondre à des défauts de marché et à une concurrence imparfaite. Défauts de marché, car une demande pour des films potentiellement rentables peut ne pas être satisfaite, soit parce qu'elle est disséminée dans l'espace, soit parce qu'elle s'étale dans le temps. Un film peut avoir un marché potentiel global très large, mais tellement disséminé qu'il ne peut être rentabilisé localement par aucune salle. De même, un film peut avoir un potentiel à moyen terme, mais pas assez à court terme pour être rentabilisé lors d'une exploitation en salles. Concurrence imparfaite, car la taille de leur marché primaire donne aux films américains un avantage concurrentiel.

Légitimation culturelle

Sur le plan culturel, une intervention publique se légitime par l'idée que les biens culturels ne sont pas des biens comme les autres. Notamment, ils peuvent avoir besoin de temps pour rencontrer leur public, et s'accordent donc mal avec le temps de la vie économique. Le cas de *La règle du jeu* est souvent pris en exemple : considéré aujourd'hui unanimement comme un chef-d'œuvre, faisant partie du patrimoine cinématographique national et mondial, ce film n'a pas eu de succès lors de sa sortie en salles.

Une régulation publique peut aussi être légitimée par l'idée que les biens culturels sont l'expression des peuples, et qu'il est essentiel, indépendamment de toute considération économique, que chaque peuple puisse exprimer sa culture. Enfin, la diversité de l'offre est un autre argument. D'une part, il traduit l'idée que le public doit pouvoir choisir les films qu'il voit. D'autre part, il repose sur l'argument qu'aussi bien la qualité que les résultats publics des biens culturels sont très aléatoires, et qu'en conséquence seule une production abondante et diverse permet d'avoir quelques œuvres de qualité commerciale ou artistique. L'intervention publique subventionne en quelque sorte les œuvres qui ne seront pas rentabilisées.

Enjeux nationaux

L'intervention publique trouve aussi une légitimité sur un plan national du fait de l'importance économique, symbolique et éducative du secteur. Les industries culturelles peuvent représenter un nombre important d'emplois et d'entreprises, sont parfois, comme aux États-Unis, des postes parmi les plus exportateurs, et sont partout considérées comme des secteurs très porteurs. Plus encore, la production et l'exportation d'une production culturelle participent au rayonnement d'un pays, assurent une promotion qui peut avoir des répercussions par exemple sur le tourisme, et peut aussi permettre d'exporter une production industrielle. En outre, il est avéré que le cinéma et l'audiovisuel participent à l'éducation des jeunes. Dès lors, une intervention publique peut se justifier dans un secteur qui rentre dans le périmètre des missions de service public.

Les enjeux actuels

Si la question de la résistance à Hollywood se pose plus particulièrement aujourd'hui, c'est du fait de deux phénomènes nouveaux. Il s'agit d'une part de la montée en force du marketing dans la conception des films, qui fragilise l'équilibre traditionnel des industries culturelles entre *majors* et indépendants, entre une création plus industrielle et commerciale, et une création plus artisanale, plus expérimentale. Il s'agit d'autre part de la remise en cause des systèmes d'aide et de leur légitimité, du fait de la mondialisation et de la construction européenne et du fait de la prise en charge, volontariste et rentable, d'une certaine diversité par des entreprises publiques, par exemple Vivendi Universal, qui produit des films de Nanni Moretti, David Lynch ou Mohsen Makhmalbaf.

Les enjeux aujourd'hui sont doubles et liés entre eux : il s'agit de clarifier des objectifs – que veut-on défendre derrière la diversité culturelle ? – et de trouver une nouvelle légitimité à un système d'aides attaqué de l'extérieur et de l'intérieur. Peut-être faut-il décliner la notion de diversité culturelle en deux objectifs, en déconnectant les questions de nationalité des questions artistiques. Ce serait prendre acte de la dualité des phénomènes observés aujourd'hui : une limitation de la diversité des origines nationales des films, avec une suprématie croissante des films américains au détriment de ceux du reste du monde ; et une mise en danger d'une production artisanale et artistique par une production plus industrielle et commerciale. Il s'agirait alors d'un côté de défendre une industrie nationale, indépendamment de toute considération artistique, et de l'autre de défendre une création plus difficile, indépendamment de toute considération de nationalité.

EXPOSÉ de Vijay SINGH

Dans ce qui apparaît comme le royaume de Hollywood, l'Inde fait figure d'oasis : son cinéma est très vivace et fait même une incursion sur les marchés qu'Hollywood contrôle. L'Inde a depuis toujours ouvert les bras au cinéma ; l'année dernière, elle a encore produit 952 films. Le cinéma commercial indien est appelé Bollywood – cinéma de Bombay – mais Bombay ne compte que pour un tiers ou la moitié des films produits, Madras, Hyderabad et Bangalore constituant les autres centres de production.

Le cinéma indien : résistance et incursion

13,6 millions de spectateurs vont chaque jour au cinéma en Inde pour voir un film indien. Malgré sa toute-puissance, malgré la présence depuis quinze ans de Warner Bros ou de la Fox, la situation de Hollywood reste très limitée. Seuls *Titanic* et le *Livre de la jungle* y ont un peu marché. Depuis cinq ans, depuis que les multiplexes s'y développent, les films de Hollywood sortent en Inde en même temps que sur le marché international : ils restent trois ou quatre semaines et puis s'en vont. Ils ne sont visibles que dans cinq ou six grandes villes et dans des créneaux qui leur sont réservés.

Le cinéma indien s'exporte aussi très bien. Depuis deux ans, en Angleterre et aux États-Unis, il y a souvent un film indien dans le top 10 du box office. Certaines salles en Angleterre, appartenant pourtant à Hollywood (Warner Bros, Star City) sont même réservées aux films indiens, qui leur assurent de faire le plein. A Birmingham, sur 32 salles, seules quatre ou cinq passent des films de Hollywood, les autres sont consacrées à Bollywood. Et l'on observe cette même incursion du cinéma indien aux États-Unis, à Chicago, à Houston, à New York ou San Francisco. Aujourd'hui, le cinéma indien est très présent depuis l'Afrique de l'Ouest jusqu'aux frontières de la Chine, en passant par l'Asie centrale et l'Asie du Sud-Est.

Pourquoi l'Inde reste-t-elle aujourd'hui la seule oasis, dans un monde sous la coupe d'Hollywood ? Parce que nous bénéficions de la protection "civilisationnelle". L'Inde est une philosophie, celle de l'hindouisme, celle des autres régions, avec sa conception de la vie, de la mort, du temps, du plaisir, du bonheur, de l'art. Cette philosophie rend les Indiens fiers de leur civilisation, ce qui fait qu'ils préfèrent voir des films indiens qui reflètent cet univers.

Pour un cinéma indépendant international

La France ne bénéficie pas d'une telle protection. Pour un non-occidental, son cinéma ne présente pas de grande différence avec le cinéma américain : les mêmes vêtements, les mêmes religions, les mêmes gestes, les mêmes voitures, la même musique, etc. Bien entendu, à l'intérieur de cette énorme civilisation qu'est l'Occident, il y a des différences. Si la France a pris le leadership de la résistance à Hollywood, la défense du cinéma français est cependant une cause plus difficile que pour le cinéma indien.

Je pense tout d'abord que la diversité culturelle doit être défendue en France même. Diversité culturelle ne veut pas seulement dire que vous me défendiez parce que j'ai la peau mate. Il y a d'autres gens qui en valent la peine. Il faut défendre un cinéma minoritaire, indépendant.

Je crois ensuite qu'il est important pour la France d'internationaliser son cinéma, et plus généralement sa culture. Même si je suis l'avocat le plus acharné de la culture française, je sens en France une grande réticence à connaître ce qui se passe même chez ses plus proches voisins. Dans le cadre de cette défense d'une autre idée du cinéma, il ne peut être qu'enrichissant de faire appel à de grands scénaristes internationaux qui sont favorables au cinéma indépendant, et de manière plus générale d'avoir recours à des compositeurs, des musiciens étrangers, etc. Si l'on peut avoir des jurys internationaux pour les festivals de cinéma, on peut aussi le faire pour des prix littéraires, pour les commissions du CNC (Centre national cinématographique).

Si l'on veut gagner cette grande guerre contre Hollywood, il faut apprendre comment on travaille à Hollywood. Par exemple, j'ai choisi de faire des films très personnels, poétiques, et je l'assume : en faisant tout moi-même avec des bouts de ficelle. Mais si l'on veut faire des films commerciaux comme ceux d'Hollywood, il faut accepter les règles du jeu, s'appuyer sur les compétences de professionnels de la technique, du marketing, etc. Il faut donc avoir d'un côté un cinéma indépendant, et de l'autre un cinéma commercial qui s'assume en développant des méthodes de cinéma commercial.

Un combat à tous les niveaux

Enfin, je crois qu'on ne peut pas se réfugier derrière une théorie du complot. Si Hollywood a cette place, c'est aussi parce qu'il fait aujourd'hui les films que le public attend. Le combat se joue donc à tous les niveaux : il passe par la remise en cause de toute une éducation, aujourd'hui techniciste et technocratique, qui tue la pensée plutôt qu'elle ne l'engendre et fabrique l'homme d'aujourd'hui.

EXPOSÉ de David KESSLER

En France, la question « *comment résister à Hollywood ?* » se pose effectivement depuis 1920, puisque, à l'exception d'une petite parenthèse pendant la Seconde Guerre mondiale, le cinéma hollywoodien a toujours été particulièrement fort sur notre marché. Au cours de cette histoire, le rouleau compresseur Hollywood a conquis le monde en même temps qu'il a détruit une partie du monde cinématographique, exceptées quelques cinématographies nationales d'importance, comme l'exemple indien. Son extension s'est faite au détriment des cinématographies nationales, avec des méthodes commerciales parfois violentes. Sur le marché sud-américain, la stratégie de conquête des *majors* a consisté d'abord à acheter les salles, ensuite à prendre le contrôle de la distribution, ce qui a rendu extrêmement précaire la situation des cinémas nationaux. En Espagne, les producteurs espagnols ont d'énormes difficultés à sortir leurs films en salles car une grande part des circuits espagnols sont aux mains des *majors*.

Aux confins du culturel et de l'économique

Pourquoi faut-il alors résister à ces logiques de marché ? L'on pourrait effectivement les accepter et entériner le fait que le cinéma est hollywoodien. Ce n'est pas la position de la France. Depuis longtemps, nous pensons que le cinéma participe d'une singularité culturelle nationale, que la diversité culturelle traduit l'existence de ce qu'un peuple peut avoir de plus authentique, et que la défense du cinéma participe plus largement de la défense des cultures nationales et de cette diversité comme une source de richesse. De ce point de vue, il est important de résister à Hollywood, dans sa tentation de détenir un monopole de la diffusion et de la distribution. La singularité de l'approche française réside ainsi dans ce qu'elle se place aux confins de l'économique et du culturel. Le cinéma obéit à des logiques de marché, mais est aussi un phénomène culturel qu'il faut protéger comme tel.

La politique française se caractérise depuis cinquante-cinq ans par une certaine constance : au fur et à mesure de l'évolution de l'industrie cinématographique, on a défendu la même idée : protéger et défendre l'industrie du cinéma. Le système a été conçu au départ indépendamment de toute problématique culturelle : il s'agissait d'aider un secteur industriel dans un contexte où il était menacé par Hollywood⁴. L'idée fondatrice du système est que tout support qui profite du cinéma – les télévisions, les salles, la vidéo – doit contribuer à le financer. Cette aide alimente un compte de soutien au CNC, qui le redistribue ensuite à la production, la

⁴ Lorsque les Américains ont signé les accords commerciaux dits Blum-Byrnes, ils ont exigé l'ouverture des salles françaises à leurs films.

distribution et à l'exploitation⁵. Le premier mécanisme de redistribution est automatique : chaque producteur dispose d'un compte alimenté par les recettes de ses films et utilisable uniquement pour la production d'autres films. Il s'agit donc d'une prime au succès, destinée aux films français et aux films coproduits avec la France. C'est ce mécanisme qui est parfois taxé d'inutile car il permet à des films viables ou à des grosses maisons de production de bénéficier d'un soutien public important.

À ce mécanisme s'est ajouté un mécanisme sélectif, à visée culturelle. Il s'agit d'aider des films à vocation culturelle, qui ont du mal à se financer, qui risquent d'avoir peu de spectateurs, qui ne s'amortiront que sur une durée très longue. La plus connue de ces aides, l' "avance sur recettes", a été instaurée par André Malraux en 1959, et est octroyée par une commission de professionnels, qui retient aujourd'hui environ un projet sur dix. Parmi ces aides sélectives, certaines sont destinées aux films en langue étrangère. Au dernier Festival de Cannes, la moitié des films en compétition avaient bénéficié du soutien du système français.

Un système efficace ?

Ce système permet-il de résister de façon efficace à Hollywood ? Certes, c'est un système complexe, car il repose sur de très nombreux curseurs – les mécanismes évoqués, mais aussi les obligations des chaînes en matière de production, etc. – que l'on adapte de temps en temps. Mais un système se juge à l'aune de ses résultats. Or, ses résultats traduisent une vitalité, au moins quantitative, du cinéma français : 200 films produits par an, une part de marché du cinéma national de 40 % l'an dernier, une fréquentation en hausse à 185 millions. Notre mécanisme a eu la vertu de concourir au maintien d'un cinéma national, cette vertu s'étant surtout affirmée dans les moments où le cinéma allait mal, en entretenant un terreau où les talents trouvaient à s'exprimer. En France, on a toujours pu produire des films alors que dans beaucoup de pays, à un moment donné, cela n'était plus possible.

La principale critique faite à notre système est qu'il serait soit inutile soit pervers, inutile dans sa composante automatique, pervers dans sa composante sélective. À quoi bon aider des films qui n'ont pas besoin de soutien ? à quoi bon aider des films qui ne rencontrent pas le public ? Cette critique est évidemment contradictoire et la grande vertu du système est justement de mêler ces deux types d'aide. Parce que le cinéma en France, contrairement au cinéma hollywoodien, ne relève pas uniquement de l'*entertainment*, a une coloration culturelle et intellectuelle. Ce qui fait la force de notre système, c'est d'avoir maintenu cette tension du cinéma entre le loisir et la culture. Beaucoup de pays aident le cinéma, beaucoup disposent de circuits "art et essai" qui diffusent des films d'auteurs. Mais ces films ne rencontrent jamais le marché, et ne gênent d'ailleurs aucunement Hollywood. Jamais les Américains ne demanderont le démantèlement d'un système sélectif. En revanche, notre système les gêne parce que ces deux dimensions sont mêlées. La force du cinéma français est d'avoir produit en même temps Louis de Funès et Godard. Certes, certains films grand public d'aujourd'hui ne sont pas tellement différents des films d'Hollywood, mais ils contribuent au maintien d'une industrie, à l'exportation du film français, et tirent l'ensemble des films vers une forme de succès. Les réalisateurs de plus de la moitié des premiers films du box-office de l'année dernière, par exemple Jean-Pierre Jeunet (*Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*) ou Thomas Gilou (*La Vérité si je mens II*), ont bénéficié à un moment de leur carrière de l'avance sur recettes, de grandes vedettes acceptent régulièrement de tourner dans un premier film d'auteur, etc. L'originalité et la force du système français sont de faire en sorte que ces deux dimensions du cinéma se rejoignent dans une industrie unique.

⁵ C'est une des spécificités du système français par rapport aux systèmes d'aide des autres pays européens que de soutenir l'ensemble de la filière.

DÉBAT

Un intervenant : *Il semble y avoir une diabolisation d'Hollywood, dont le nom n'a pourtant pas toujours été associé à un cinéma uniquement d'entertainment. Y a-t-il eu une évolution de Hollywood ? et y a-t-il à Hollywood de telles passerelles entre cinéma commercial et cinéma d'auteur ?*

Thomas Paris : La structure industrielle d'Hollywood et le mode de production de ses films a évolué au cours de l'histoire. Le début des années 1980 est souvent considéré comme une rupture, et la fin d'un âge d'or où les *majors* étaient capables de produire des films de grande qualité artistique. C'est plus précisément l'échec de la *Porte du paradis* de Michael Cimino, et la faillite de United Artists qui s'ensuivit, qui marque la fin de cet âge d'or, et une perte de pouvoir des artistes au profit des cadres. Néanmoins, il existe aujourd'hui des passerelles : Clint Eastwood, l'un des réalisateurs les plus reconnus aujourd'hui, alterne films commerciaux et œuvres personnelles.

Une bonne santé relative

Int. : *L'industrie du cinéma est un peu particulière parce qu'elle est le fait d'entreprises totalement artisanales. Cette particularité permet la renaissance de cinémas nationaux qui avaient été totalement laminés : le cinéma anglais en est le meilleur exemple. C'est une lueur d'espoir, car cela signifie qu'on n'a pas nécessairement perdu la guerre quand Hollywood a passé le rouleau compresseur. Mais cela soulève la question de la manière dont on peut faire renaître, ou entretenir un réseau de telles entreprises.*

David Kessler : La bonne santé du cinéma français reste relative, car il y a des éléments de faiblesse. La situation des entreprises indépendantes, qui constituent la majorité des sociétés de production, en est un. Il y a plusieurs explications à cela. La première est un problème de sous-financement chronique : l'augmentation continue des coûts de fabrication d'un film leur pose des problèmes de fonds propres. À ce problème structurel s'en sont ajoutés d'autres, comme la tendance à la concentration des aides de Canal + aux films à gros budgets. Un de nos enjeux pour l'avenir est de trouver des moyens de maintenir un tissu de producteurs indépendants. De même, le maintien d'un réseau de distributeurs indépendants, et d'exploitants indépendants, est important pour assurer la diversité du cinéma.

Les programmes télévisuels

Int. : *Il me semble que la domination culturelle de Hollywood se manifeste aujourd'hui aussi par l'universalisation des séries télévisées. Le système français a-t-il investi cet autre champ de bataille ?*

D. K. : Il existe effectivement des systèmes d'aide à la production audiovisuelle française, qui comptent pour la moitié des sommes gérées par le CNC. Mais la domination américaine n'est pas si nette. Pour les séries, la production sud-américaine est très abondante et s'exporte beaucoup. De même, la fiction allemande se vend très bien. Sur le marché des jeux et de la télé-réalité, les Pays-Bas ont une place prépondérante. Il y a donc différentes origines, mais tout le problème tient au formatage. Une altérité de l'origine géographique ne traduit pas nécessairement une diversité culturelle.

Int. : *La production audiovisuelle américaine n'est pas aussi dominatrice, mais elle constitue néanmoins un atout considérable pour Hollywood. La force des majors est d'avoir pu s'appuyer sur une production audiovisuelle qui leur donne des capitaux et un retour d'investissement régulier.*

L'unité du cinéma français

Int. : *Depuis le début, on parle du cinéma français comme un tout, alors qu'il a plusieurs composantes : la production, la distribution et l'exploitation. Est-ce que les intérêts de ces différentes composantes sont vraiment convergents ?*

D. K. : C'est vrai que l'on parle toujours du cinéma français et de la profession, alors que, pour le directeur général du CNC, la principale activité consiste à essayer de mettre un peu de calme dans les tensions entre les différentes branches de la profession. Néanmoins, malgré toutes ces divergences, dans les moments difficiles, dans les négociations internationales, la profession a réussi à rester unie sur un terrain commun. Cette unité, dans laquelle je pense que le CNC est pour quelque chose, est un rempart essentiel pour notre système.

Vijay Singh : Je n'ai pas l'impression que la défense du cinéma soit acharnée dans le monde du cinéma français. Il y a un réel besoin de serrer les rangs et d'amener cette bataille sur le plan international.

Un cinéma international...

Michel Berry : *Vous prônez un idéal de cinéma international. Mais n'y a-t-il pas un risque de perte de substance à vouloir exporter à tout prix ses films ? En tant que spectateur, j'ai beaucoup de difficultés à regarder un film indien traditionnel dans son intégralité. En revanche, Samsara ou Le mariage des moussons sont plus accessibles. Mais est-ce que ce sont encore des films indiens ? Pour conquérir des publics nouveaux, les auteurs n'ont-ils pas fait des compromis ?*

V. S. : Bien sûr qu'accéder aux autres cultures est difficile et cela exige un apprentissage. Quand je suis arrivé en France, j'ai dû faire un effort pour rester dans les salles où je voyais des films de Godard. Et je suis convaincu que c'est l'un des grands poètes du cinéma. Bien sûr que le cinéma indien change et essaye de vous comprendre. Mais vous aussi devez essayer de comprendre notre cinéma.

Encore une fois, je fais la distinction entre deux cinémas : un cinéma petit, poétique, qui aspire à parler à quelques dizaines de personnes, et un cinéma international. D'un côté Godard, et de l'autre, *Amélie Poulain* et le *Pacte des loups*. Et c'est pour faire ce cinéma-ci qu'il est important de s'ouvrir et d'apprendre des autres.

... et un cinéma de dialogue des cultures

Int. : *Il y a deux dimensions à la question « Peut-on résister à Hollywood ? » La première est économique, c'est le débat de la libre concurrence et du libéralisme économique : faut-il laisser Hollywood monopoliser le marché et détruire la concurrence ? La seconde est culturelle : c'est en s'appuyant sur sa culture que le cinéma indien se défend. Dans ces conditions, n'y a-t-il pas un paradoxe à adopter une ligne de défense culturelle en prônant une concurrence frontale, sur les plates-bandes d'Hollywood ?*

V. S. : La France ne bénéficie pas d'une protection civilisationnelle comme le cinéma indien, puisqu'elle baigne dans la même culture occidentale que les États-Unis. Dans ces conditions, il faut concevoir la résistance selon les deux axes que j'ai évoqués : d'une part, il faut défendre le cinéma indépendant, le cinéma poétique ; d'autre part, il faut lutter au niveau mondial contre Hollywood, peut-être en recourant à ses propres armes. La question de la diversité culturelle se pose à tous les niveaux : au niveau mondial, le cinéma indien – ou français – contre Hollywood ; au niveau de l'Inde, le cinéma régional contre Bollywood ; au niveau du cinéma régional, le cinéma artisanal contre le cinéma industriel...

D. K. : Les deux ambitions, économique et culturelle, ne sont pas totalement séparables. Les séparer mènerait à la disparition d'un cinéma national suffisamment fort pour pouvoir perdurer. Cela dit, en France, personne n'a l'ambition de concurrencer Hollywood : la domination américaine sur le cinéma mondial est un fait acquis. La question est bien de

préserver des cinématographies nationales alternatives à Hollywood, car il y a une place pour l'existence de deux modèles de cinéma : le modèle "Titanic", des films qui parlent au monde entier et qu'Hollywood est aujourd'hui seul à savoir réaliser ; et le modèle de la cinéphilie. Dans ce second modèle, il y a un véritable dialogue entre cultures : un réalisateur anglais s'inspire d'un film italien pour faire une œuvre qui va à son tour inspirer un réalisateur français... La diversité culturelle, c'est cette idée qu'il peut y avoir un dialogue, dans le cinéma, entre des cultures, des traditions, des histoires différentes, sans néanmoins se fondre dans un modèle unique. Dans ces conditions, le véritable enjeu pour l'avenir est la reconquête de l'existence d'un cinéma européen. Il faut donc que d'autres pays soient attachés à défendre leur cinéma. Cette reconquête progresse un peu, mais il reste du travail.

Présentation des orateurs :

David Kessler : maître des requêtes au Conseil d'État (depuis 1982), professeur à l'Institut d'études politiques de Paris depuis 1992. Commissaire du Gouvernement auprès de l'assemblée du contentieux (1992-1994) ; secrétaire général du conseil supérieur de l'Agence France Presse (1992-1994) ; conseiller technique du secrétaire général du Gouvernement (1992-1994) ; directeur du cabinet (1994-1995) puis directeur délégué (1995-1996) auprès du directeur général de France 2 ; directeur général du Conseil supérieur de l'audiovisuel (CSA) de 1996 à 1997 ; conseiller pour la culture et la communication au Cabinet du premier ministre Lionel Jospin de 1997 à mars 2001 ; directeur général du Centre national de la cinématographie depuis mars 2001.

Thomas Paris : ancien élève de l'École polytechnique, titulaire d'un doctorat de gestion, chercheur au CNRS, spécialisé dans l'économie et la gestion des industries créatives. Coordinateur d'un numéro spécial de la revue de *CinémAction* sur le thème *Quelle diversité face à Hollywood ?* (mars 2002), auteur d'un ouvrage sur le droit d'auteur (*Le Droit d'auteur : l'idéologie et le système*, PUF, 2002).

Vijay Singh : romancier-cinéaste indien établi à Paris. Après avoir étudié l'histoire à New Delhi, il poursuit ses études en France et entreprend un doctorat à l'École des hautes études en sciences sociales.

Écrivain anglophone, il publie plusieurs ouvrages parmi lesquels *Jaya Ganga* (Ramsay, 1985), *La Nuit Poignardée*, *Tourbillon d'ombres* et *La déesse qui devint fleuve*.

En 1996, il a réalisé *Jaya, Fille du Gange*, son premier long-métrage sélectionné en compétition officielle au festival des films du monde à Montréal. Depuis, ce film a été projeté dans plus de 30 festivals internationaux, souvent en catégorie "compétition". Lauréat du prix Médicis hors les Murs.

Diffusion septembre 2002