

## Le cinéma européen: Quelles options stratégiques pour assurer sa pérennité?

Séverine Dupuy-Busson \*

### RÉSUMÉ

*Les programmes européens de soutien au cinéma et à l'audiovisuel MEDIA et EURIMAGES visent, depuis la fin des années 80, à assurer la survie et le développement du secteur en Europe. Le processus, désormais irréversible, de mondialisation représente un danger certain pour la survie du cinéma européen. Fort de ce constat, il apparaît donc que les "outils juridiques" existant n'assurent au cinéma européen qu'une protection nécessaire mais encore précaire. Il convient, dès lors, de s'interroger sur les options stratégiques envisageables afin de préserver le pluralisme culturel, et plus particulièrement cinématographique, en Europe et dans le monde. Les cinéastes européens essaient bien de survivre, mais ils ne luttent pas à armes égales avec l'industrie hollywoodienne, tant sur le plan juridique que sur le plan économique. Et s'il est une certitude, c'est qu'aucun pays ne pourra plus assurer seul la survie d'une industrie du film. Dès lors, il convient d'identifier les atouts et les faiblesses du cinéma européen, afin de tenter d'envisager concrètement les ajustements et options juridiques pouvant permettre de lui garantir un avenir. Constaté que le cinéma européen a les moyens d'assurer son avenir ne suffit pas. Il faut encore s'interroger sur les initiatives concrètes permettant d'atteindre cet objectif, qui seul peut garantir le pluralisme culturel dans le monde. Cela passe nécessairement par une intervention des pouvoirs publics. Ainsi, l'industrie du cinéma en Europe dispose d'"atouts" qu'il convient d'apprendre à valoriser si l'on veut garantir sa survie.*

Les mots-clés: le cinéma européen, la stratégie culturelle, le pluralisme culturel, la coproductions cinématographiques, l'industrie hollywoodienne

---

\* Séverine Dupuy-Busson, Docteur en droit, Spécialiste du droit du cinéma et de l'audiovisuel Chercheur et chargée d'enseignement à l'Université de Lille III et à l'Université d'Evry-Val d'Essonne. E-mail: ls.busson@tiscali.fr

*“Des trois Europe, l’Europe de l’économie, de la politique, de la culture, la troisième est, de loin, la plus difficile à réaliser.”*<sup>1</sup> Il a fallu attendre 1992, et Maastricht, pour que la culture, par l’article 3, soit rappelée dans les objectifs de la Communauté comme devant contribuer à une éducation et à une formation de qualité, ainsi qu’à l’épanouissement des cultures des membres). L’article 151, très général, encourage la coopération culturelle entre les Etats et la prise en compte de la diversité culturelle. Et *“l’idée du cinéma conçu comme une forme d’art et un témoignage historique inestimable du siècle dernier, dignes d’être sauvegardés, ne s’est véritablement imposée en Europe qu’à une époque relativement récente.”*<sup>2</sup> Cependant, dans les faits, l’action reste limitée.

Les programmes européens de soutien au cinéma et à l’audiovisuel MEDIA et EURIMAGES visent, depuis la fin des années 80, à assurer la survie et le développement du secteur en Europe. Cela se fait à travers des initiatives destinées à favoriser des collaborations plurinationales, que ce soit au niveau du développement des projets cinématographiques et audiovisuels, des coproductions ou de la diffusion. Pourtant, ces programmes ne sont pas parvenus à remettre en cause l’hégémonie du cinéma américain dans le monde entier, la rencontre avec le public ne s’instaurant pas simplement par décret.

Le processus, désormais irréversible, de mondialisation représente un danger certain pour la survie du cinéma européen, comme l’ont montré les négociations de divers accord multilatéraux (le GATT, le GATS et l’AMI). Ces derniers ont incontestablement généré des craintes pour la préservation de la liberté cinématographique en Europe, les biens et services culturels peinant à échapper au mouvement global de déréglementation.

Fort de ce constat, il apparaît donc que les *“outils juridiques”* existant n’assurent au cinéma européen qu’une protection nécessaire mais encore précaire. Il convient, dès lors, de s’interroger sur les options stratégiques envisageables afin de préserver le pluralisme culturel, et plus particulièrement cinématographique, en Europe et dans le monde.

Cependant, avant d’étudier les garanties juridiques qui pourraient être mises en place à l’avenir en Europe, et pour s’assurer de leur efficacité, il convient de tenter de comprendre les raisons qui font que, aujourd’hui encore, le cinéma européen a tant de mal à trouver sa place face à son concurrent américain. La domination américaine peut d’abord s’expliquer par un processus de concentration et de distorsion des règles du jeu de la concurrence, qui paralyse toute alternative concurrentielle crédible, mettant sérieusement à mal le pluralisme culturel dans le monde.

De plus, les différents pays membres de l’Union européenne, tout comme ceux faisant partie du Conseil de l’Europe, ont beaucoup de mal à s’entendre sur les moyens juridiques à mettre en oeuvre pour tenter de sauvegarder la *“diversité culturelle”* en général, et cinématographique en particulier, au sein de l’Europe. Dans les régimes libéraux de communication, l’interventionnisme étatique peut sembler inacceptable. En France, l’Etat Providence dans le domaine de la culture est désormais une évidence. Mais ce n’est pas les cas de tous les Etats membres de l’Union européenne, à commencer par le Royaume-Uni.

S’il est manifeste que les Etats européens sont de plus en plus sensibles à ce problème, force est de constater que la faiblesse de leur approche réside dans leur

incapacité à élaborer une vision commune au niveau européen. De ce fait, en dépit des efforts récurrents de la France pour traduire au plan européen les efforts français en matière audiovisuelle et cinématographique, il n'existe pas à ce jour de politique cinématographique et audiovisuelle commune reconnue expressément dans les traités communautaires et produisant des effets juridiques.

De toutes les propositions qui ont été faites, aucune n'a trouvé de traduction concrète dans la réalité européenne. Elles font l'objet d'une critique récurrente et d'une remise en cause, non seulement par les Américains, mais par les autorités européennes elles-mêmes. Qu'on se rappelle le commissaire Leon Brittan qui semble s'être ingénié à remettre en cause les initiatives des Etats membres concernant la préservation du secteur culturel européen. Les Européens ne semblent pas d'accord entre eux pour agir collectivement dans le domaine de la culture. Ils n'en ont pas la même définition, et n'y voient pas un enjeu politique identique. De plus, les mesures nationales visant à défendre les identités culturelles, sont, au titre de la subsidiarité, attaquées à Bruxelles, au motif qu'elles sont contraires aux règles habituelles de la concurrence.

Les cinéastes européens essaient bien de survivre, mais ils ne luttent pas à armes égales avec l'industrie hollywoodienne, tant sur le plan juridique que sur le plan économique. *“Il faut bien comprendre que les Américains ont réussi à organiser le marché, en particulier en Europe, à leur seul avantage. Ils contrôlent ce qui passe dans les salles. Ils parlent de liberté de marché, mais le marché n'est pas libre, il leur appartient. Mes films sont des films espagnols, mais c'est une société américaine, Warner en l'occurrence, qui les distribue en Espagne même. Alors que nous avons besoin de nos propres images, de notre mémoire.”*<sup>3</sup>

Il ne s'agit pas ici de réfléchir aux moyens d'empêcher le cinéma américain d'être vu, mais seulement de trouver les garanties (juridiques, économiques, techniques) à mettre en place afin qu'il ne soit pas le seul. Une telle réflexion fait nécessairement le lien entre le droit et d'autres problèmes. Les développements qui vont suivre seront donc au confluent du droit et d'autres questions à la fois économiques, culturelles, politiques, sociologiques. C'est uniquement en maintenant un certain niveau de choix en Europe, un véritable pluralisme culturel, que l'on pourra préserver la liberté d'expression cinématographique, et ainsi éviter *“la dictature de l'image unique”* pour reprendre l'expression de Bertrand Tavernier.

Le cinéma européen a aujourd'hui un défi à relever: celui de sa survie et de sa diversité. Et l'intervention de l'Etat, bien qu'apparemment incompatible avec l'esprit d'un système libéral de communication, apparaît plus que jamais indispensable pour faciliter la circulation des oeuvres hors des frontières. *“Ce n'est pas seulement le marché, mais surtout le spectateur qu'il nous faut reconquérir. Nous ne devons pas chercher à briser le monopole américain de la culture-ce serait un vain effort- mais plutôt susciter l'intérêt pour une autre culture (...).”*<sup>4</sup>

Si la culture est une industrie, elle est aussi beaucoup plus que cela. *“Les films de cinéma n'ont pas uniquement vocation à nous divertir. Ils sont également un témoignage des situations et des sujets de notre temps et représentent avant tout une part importante de notre culture.”*<sup>5</sup> Il existe une vraie nécessité de pluralisme culturel visant à combattre les dangers de l'uniformisation qui guette le cinéma, voire la société dans son ensemble. Et s'il est une certitude, c'est qu'aucun pays ne

pourra plus assurer seul la survie d'une industrie du film. Dès lors, il convient d'identifier les atouts et les faiblesses du cinéma européen, afin de tenter d'envisager concrètement les ajustements et options juridiques pouvant permettre de lui garantir un avenir.

Il s'agit d'une réflexion sur les possibilités et les limites que le droit offre pour solutionner des problèmes à la fois juridiques, économiques et culturels. La recherche a amené à faire des constats et à réfléchir aux moyens d'apporter des améliorations aux dysfonctionnements. Certaines remarques ne seront pas uniquement juridiques, mais ignorer certaines questions plutôt culturelles ou économiques aurait amené à n'avoir qu'une vision tronquée des enjeux.

Comment assurer le pluralisme culturel, et plus particulièrement cinématographique, dans le monde? Quels sont les "atouts" pouvant conduire à l'essor du cinéma européen, à la préservation de la diversité et de la qualité de l'offre de films?

### **Identifier les "atouts" du cinéma européen pour les valoriser.**

Il apparaît que "l'atout" majeur du cinéma européen, ce sont les créateurs eux-mêmes. La liberté de création dont ils jouissent, en comparaison du poids des studios hollywoodiens sur les auteurs, est une source de pluralisme et doit être soutenue. De même, la diversité des cultures est un aspect que les Etats européens doivent avoir à cœur de préserver. Pour valoriser de tels "atouts", un interventionnisme étatique est nécessaire. Peu importe que cela contredise les principes fondateurs des systèmes libéraux de communication. Il y va de la survie de la culture européenne, et de l'existence du cinéma européen en particulier.

La diversité des cultures en Europe est susceptible d'offrir des cinématographies très variées. Il convient de soutenir la création cinématographique européenne, gage de pluralisme culturel. Le soutien à l'écriture apparaît, dès lors, comme une priorité, dans la mesure où la spécificité culturelle en Europe s'exprime d'abord à travers l'originalité des scénarii.

### **"L'originalité" des scénarii européens face à "l'efficacité" des scénarii américains.**

Lorsque l'on compare les travaux scénaristiques européens avec certains stéréotypes narratifs hollywoodiens fondés, la plupart du temps, sur le manichéisme le plus simpliste, on identifie mieux l'une des forces du cinéma européen. Aux yeux du public, ce sont d'ailleurs deux univers très différents, voire opposés.

Les scénarii américains, réputés pour leur efficacité, sont construits sur une trame presque systématiquement identique. Des études ont montré qu'il existait une sorte de "schéma narratif hollywoodien type" racontant "l'histoire de quelqu'un qui veut désespérément quelque chose et va devoir affronter les pires difficultés pour l'obtenir."<sup>6</sup> Le scénario suit alors un découpage très strict: une première séquence présente le personnage au quotidien et pose ainsi le cadre de l'histoire. La seconde séquence amène le conflit et identifie l'objectif du personnage principal. Dans la troisième séquence, l'objectif s'affirme et la sous-intrigue

apparaît. La quatrième séquence montre les obstacles prenant de l'ampleur. Dans les séquences suivantes, la sous-intrigue se développe, une nouvelle tension doit poindre, tension qui atteint son paroxysme à la septième séquence. On voit alors le personnage principal laminé, prêt à tout perdre quand, dans la huitième séquence, surgit le "coup de théâtre" menant à la "satisfying ending", la fin satisfaisante, désormais plus crédible et plus réaliste que le traditionnel "happy end." Les œuvres cinématographiques ainsi construites apparaissent alors comme des "produits" formatés pour plaire au plus grand nombre. Et c'est le cas.

Ainsi, pour 84% du public français<sup>7</sup>, pourcentage qu'on peut vraisemblablement étendre au reste de l'Europe, le "spectaculaire" est l'apanage des Américains. Le cinéma français est jugé comme "plus original", "plus en phase avec la société" et "plus intelligent" que le cinéma américain par 68% des spectateurs. C'est là la force des créateurs européens: leur situation précaire les oblige à inventer en permanence, sous peine de disparaître.

Un tel atout n'a d'ailleurs pas échappé aux professionnels du cinéma américains. En effet, les scénarii de nombreux créateurs français et européens sont désormais une source d'inspiration considérable pour le cinéma américain grand public dont l'activité créatrice se tarit<sup>8</sup>. Il convient dès lors de se donner les moyens d'encourager la création dans ce sens, et de permettre au cinéma européen d'être vu par ceux qui font le cinéma américain, donc de mieux circuler. Il est en effet préférable que ce soit les films européens originaux, et non leurs copies américaines, qui soient diffusés dans le monde entier.

Il serait positif de prévoir, à l'échelle européenne, un véritable dispositif d'aide à l'écriture scénaristique, dans l'esprit des ateliers "Equinoxe" qui existent depuis quelques années en France<sup>9</sup>, ou de CANAL + Ecriture qui soutient de jeunes auteurs de cinéma autour de projets originaux et néanmoins grand public<sup>10</sup>. Permettre aux histoires des créateurs européens de voir le jour et de traverser les frontières seraient déjà une première démarche vers une préservation de la culture européenne.

Le système américain repose sur une sélection drastique des scénarii et de longues phases de mise au point et de réécriture. Cela implique d'investir des sommes importantes, éventuellement à perte, dans ces étapes de production. Les producteurs américains consacrent ainsi régulièrement 10% des budget de production à l'écriture et au développement<sup>11</sup>.

Consciente de ces difficultés, la Ministre de la culture française a commandé, en 1999, au producteur Charles Gassot un rapport sur "l'écriture et le développement des scénarii des films de long métrage." Le rapport, qui est le fruit d'un travail réunissant des scénaristes, des réalisateurs, des producteurs et des exploitants, a été remis en septembre 2000. Les constats dressés situent bien la place plus que modeste tenue par la rédaction du scénario et son développement dans la production cinématographique française. Les dépenses d'écriture ne représente que 2,2% des investissements totaux d'un film en France. Il s'agit là d'un montant faible qu'on observe également dans les autres pays de l'Union européenne.

Ce sous financement s'explique par le fait que le producteur est le seul à intervenir à ce stade du projet. Il existe bien des possibilités d'obtenir des financements pour l'écriture et le développement, mais la plupart de ces financements

sont accordés de manière sélective. Le rapport Gassot a insisté sur les difficultés du métier de scénariste et le peu de considération dont il bénéficie, en France, dans la préparation d'un film: "*Les auteurs travaillent souvent seuls sans avoir la possibilité de dialoguer avec le producteur ou le réalisateur. Ils éprouvent de nombreuses difficultés à faire lire leur travail, à le faire connaître (...). Par ailleurs, il a été maintes fois souligné à quel point le métier de scénariste était dévalorisé: le scénariste accompagne rarement le tournage ou le montage du film (...), il ne participe pas à la promotion du film. Son apport et son travail ne sont pas rendus visibles.*"<sup>12</sup>

Il serait bon que le volet MEDIA PLUS<sup>13</sup> soit désormais plus axé sur l'aide à l'écriture. Cela n'est pas encore le cas puisque c'est le volet *distribution* du programme qui a été largement mis en avant, et doté du budget le plus large. Il semblerait pourtant préférable de rééquilibrer les budgets pour que le volet *développement* soit lui aussi au centre des préoccupations. Ce volet du programme n'a reçu que 20% du budget alloué à MEDIA PLUS, contre 57,5% environ accordés au volet *distribution*<sup>14</sup>. S'il est vrai que l'un des points faibles de l'industrie cinématographique en Europe demeure la circulation des films hors de leur pays de production, force est cependant de constater qu'il est tout aussi important de mettre l'accent sur le *développement* des films, à savoir l'aide à l'écriture de scénarios, à la recherche de partenaires financiers, ainsi qu'à tout ce qui précède la production.

Il existe des aides nationales au *développement* des films en France, mais un tel soutien est extrêmement limité en Europe. Ainsi, bien que le plan MEDIA soit fondé sur la subsidiarité entre l'aide nationale et l'aide communautaire, cette dernière semble désormais indispensable en matière de soutien à la création cinématographique, puisque la plupart des pays d'Europe n'ont pas les moyens de mettre en place une telle aide au niveau national.

Il faut donner aux cinéastes européens les moyens de créer des oeuvres, puisque c'est leur créativité qui est leur principal atout. Un soutien communautaire d'envergure semble plus que jamais devoir s'imposer: "*Sans l'aide au développement de MEDIA II, nombre de producteurs indépendants britanniques n'auraient pas pu financer l'écriture de leurs projets qui n'étaient sans doute pas du goût des deux seules sources de soutien au développement dans notre pays, à savoir Channel 4 et BBC Films.*"<sup>15</sup>

La branche *développement* du programme MEDIA, qui soutient la création cinématographique audiovisuelle en Europe, a d'ailleurs démontré son impact sur la production européenne, et nombre de professionnels aimeraient voir cet impact s'intensifier: "*Le rapport entre le nombre de projets développés et le nombre de projets produits devrait être amélioré.*"<sup>16</sup> Cela pourrait être tenté en limitant le nombre de projets présenté à un seul par société de production, afin que chacune ne propose que le meilleur, en faisant confiance aux professionnels du développement du programme MEDIA et à leurs recommandations lors du processus de sélection.

Enfin, il serait bon que les cinématographies fortes, comme celles de la France, se voient donner les moyens d'aider les réalisateurs de pays où les infrastructures sont moins développées. Cela pourrait notamment passer par un soutien accentué

aux coproductions entre pays d'Europe "forts" sur le plan cinématographique (France, Royaume-Uni) et pays plus "faibles", via notamment EURIMAGES.

La force des cinéastes européens réside dans leur capacité à offrir un cinéma plus diversifié que le cinéma hollywoodien. Or, la politique de défense dans laquelle l'Europe se cantonne actuellement ne peut plus suffire. Il convient, dès lors, de réagir en valorisant la créativité. C'est l'originalité du cinéma européen, par rapport au cinéma américain, qui fait cette créativité. Ainsi, alors que le cinéma américain est fréquemment tourné, vers l'avenir, le cinéma européen ose des incursions dans le passé, à travers des oeuvres plus intimistes. "C'est l'opposition du scénario hollywoodien fermé au scénario à récit ouvert. Dans le cinéma européen, on peut sortir de la salle avec un sentiment inconfortable d'incertitude."<sup>17</sup>

Cette différence entre deux démarches créatrices doit être à la base d'initiative pour créer un cinéma différent: les cinématographies américaines et européennes étant antagonistes sur un certain nombre de points, les pouvoirs publics doivent soutenir les créateurs européens afin qu'ils proposent aux spectateurs du monde entier une autre vision du cinéma. Il importe que les spectateurs conservent le choix le plus large possible lorsqu'ils décident de se rendre dans une salle de cinéma, afin qu'ils puissent voir à la fois des divertissements, à savoir un cinéma de loisir comme Hollywood sait si bien en produire, mais aussi, lorsqu'ils le souhaitent, des films plus axés sur la réflexion, qui apparaissent plus comme l'apanage des cinéastes européens (même s'il ne faut pas oublier que des réalisateurs américains comme Woody Allen proposent également ce type de cinéma). Seule la mise en balance de ces deux façons de travailler et de créer peut assurer le pluralisme cinématographique, et ainsi éviter que le cinéma hollywoodien soit le seul à être diffusé dans le monde.

C'est avant tout la liberté de création dont bénéficient les auteurs européens, comparativement aux créateurs américains, qu'il s'agit de préserver et d'encourager, afin que la diversité des cultures en Europe permette d'offrir au public un cinéma "différent", varié, pluraliste, ouvert sur le monde.

### **L'image novatrice de l'Europe.**

Certains comédiens européens ont fait récemment une percée remarquée aux Etats-Unis. On peut citer parmi eux Gérard Depardieu, Emmanuelle Béart, Jean Reno, Sophie Marceau, Juliette Binoche, qui a reçu un Oscar en 1997,... etc. "Ils sont talentueux. Ils sont bon marché. Ils ont un petit quelque chose de différent. Voilà pourquoi les studios d'Hollywood font de plus en plus appel aux actrices et aux acteurs français."<sup>18</sup> C'est ce "petit quelque chose de différent" qui est l'une des forces du cinéma européen et de ses créateurs, comme le montre également la percée à Hollywood de nombreux comédiens espagnols (Antonio Banderas, Pénélope Cruz, Javier Bardem...), anglais (Kate Winslet, Emma Thomson, Kenneth Branagh...) ou autres. L'Europe a, à l'étranger, une image novatrice. Elle incarne une alternative au seul regard hollywoodien sur le monde. C'est là encore un "atout" à valoriser.

Est-ce à dire que la seule perspective d'avenir pour le cinéma européen se trouve dans la percée du marché américain? La réponse est bien sûr négative. Mais

ces constats permettent de montrer que le cinéma est aujourd'hui, et plus que jamais, un art vivant en Europe, qui a et doit se donner les moyens de pénétrer le marché mondial de la cinématographie. Il ne s'agit pas d'empêcher le cinéma américain d'être diffusé, mais de réfléchir aux initiatives pouvant permettre qu'il ne soit pas le seul.

### **Le renouveau de certaines cinématographies européennes**

La remontée récente des entrées-salles en Europe témoigne de la bonne santé de ce que l'on pourrait qualifier d'"Europe du cinéma." En effet, avec 844 millions d'entrées pour l'année 2000 dans les salles européennes, le bilan est en hausse de 4,4% par rapport à l'année 1999. Les plus fortes progressions ont été enregistrées en Irlande (19,5%), aux Pays-Bas (16,1%), en Autriche (8,5%) et en France (8%)<sup>19</sup>. Plus récemment, c'est en Allemagne qu'entre 2001 et 2002, la fréquentation a connu une hausse de plus d'un million d'entrées. Les films nationaux en ont d'ailleurs bénéficié puisqu'ils ont vu leur part de marché augmenter de 13%<sup>20</sup>.

De plus, le bon classement de quelques films français au box-office est également révélateur de ce "nouveau souffle" du cinéma en Europe<sup>21</sup>.

#### **1. Le bon classement de quelques films français au box-office.**

Selon le directeur du Centre National de la Cinématographie, David Kessler, *"Le cinéma français donne beaucoup de signes de bonne santé. On assiste à une progression continue de la fréquentation des salles (...). Mais le plus remarquable, c'est évidemment l'accroissement spectaculaire de la part de marché du cinéma français. Sur les quatre premiers mois de l'année 2001, elle dépasse les 50% (...) Ce succès est lié à la grande diversité de l'offre. Il y a à la fois des films grand public, notamment des comédies, et des films plus difficiles et exigeants, mais qui marchent très bien, comme Mademoiselle, de Philippe Lioret ou Sous le sable de François Ozon. On remarque aussi un souci des cinéastes de rencontrer le public. Et puis, le succès appelle le succès. Il se dit maintenant que l'échec du cinéma français n'est pas inéluctable. Il n'est pas juste non plus de penser que le public, par nature, boude les films français, et préfère les grandes productions hollywoodiennes. Si on leur offre des films qui répondent à leurs goûts et à leurs attentes, les spectateurs vont en fait très naturellement vers le cinéma français."*<sup>22</sup>

La "renaissance" du cinéma britannique<sup>23</sup>, et la relative lassitude du public européen pour certains "sous-produits américains"<sup>24</sup>, montrent que le marché du cinéma en Europe est en pleine mutation, et que les pouvoirs publics doivent se donner les moyens de valoriser et de pérenniser une telle évolution.

#### **2. Le renouveau du cinéma britannique soutenu par les pouvoirs publics.**

Le renouveau du cinéma britannique peut d'ailleurs s'expliquer en partie par des raisons politiques. En effet, sous le gouvernement Thatcher, le cinéma britannique était laissé à la loi du marché. La logique du système libéral de communication était poussée à l'extrême. Avec le gouvernement Blair, on a assisté à un nou-

veau mouvement visant à encourager les studios à produire davantage de films ou à accueillir des tournages<sup>25</sup>.

En effet, en avril 2000 a été créé le Film Council (Conseil cinématographique), un organisme unique qui gère l'aide cinématographique et assure désormais les responsabilités exercées auparavant par différents conseils et organisations<sup>26</sup>. Il est le "redistributeur" du soutien du Ministère de la culture, des médias et du sport en matière de cinéma et dispose de ressources provenant pour moitié de la loterie nationale et pour moitié du budget de l'Etat. La logique retenue par le système britannique n'est pas celle d'un compte de soutien mais celle d'une redistribution des ressources.

La création du Film Council s'est accompagnée d'une réorganisation du système d'aide. Désormais, seuls les projets qui remplissent entièrement ou en partie les conditions nécessaires pour pouvoir être catégorisés comme "œuvres cinématographiques britanniques", au sens de la loi cinématographique modifiée en 1985, ou y être assimilés, ont le droit de bénéficier de l'aide. Concrètement, cela signifie que 70% des dépenses réalisées sur l'œuvre doivent être effectuées au Royaume-Uni. Le "Premiere Fund" subventionne ainsi la production de longs métrages présentant tout à la fois un contenu créatif avéré et un potentiel de spectateurs conséquent. Le projet de film doit être présenté avec un plan complet de financement, une stratégie de diffusion économiquement viable et une garantie de bonne fin.

En pratique, ce fonds permet de soutenir la production de films grand public, à l'image de *Quatre mariages et un enterrement*. Le "New Cinema Fund" permet de soutenir des films à dominante "culturelle"<sup>27</sup>. L'aide dépend de la valeur créative du film, de sa capacité à atteindre certains objectifs, de son potentiel en matière de diffusion dans les salles de cinéma et d'exploitation à la télévision. Mais le projet doit aussi assurer la promotion de nouveaux talents et viser tous les modes de distribution. L'entreprise de production doit être détentrice de tous les droits de production et d'exploitation de l'œuvre. Et comme pour l'aide accordée via le "Premiere Fund", le projet doit présenter un plan de financement complet.

A également été mis en place le "Development Fund" qui soutient la promotion de jeunes talents nationaux et aide à rendre plus attrayant les longs métrages de cinéma provenant du Royaume-Uni. D'autres aides concernent également la formation, l'aide à la vente des films et à l'exportation, et il a été créé un soutien particulier aux premiers films.

Et à côté de ce système de soutien, tout un ensemble d'avantages fiscaux a été mis en place afin de soutenir le développement de l'industrie du film britannique. Une mesure de déduction de 100% des dépenses de production en trois tiers sur trois ans ou en intégralité sur la première année, jusqu'à concurrence de 23 millions d'Euros, est destinée à encourager le développement de projets et la production. Seuls les films dont le budget de production est dépensé à 70% ou plus au Royaume-Uni peuvent donner accès à cette aide. Cette aide fiscale est accordée sur les dépenses liées aux droits d'exploitation de l'œuvre. Elle peut donc bénéficier aux distributeurs et aux diffuseurs.

Trois systèmes d'incitation fiscale permettent en outre aux investisseurs de recevoir des réductions d'impôts: investissement dans une société liée au secteur

du cinéma, souscription de parts d'une société de capital risque ou de fonds d'investissement investissant dans le cinéma. En effet, le "*système SOFICA*"<sup>28</sup> français a été récemment transposé au Royaume-Uni, ainsi qu'en Allemagne. Rappelons que les SOFICA<sup>29</sup>, créées par la loi du 11 juillet 1985<sup>30</sup>, sont des sociétés anonymes d'investissement destinées à collecter des fonds en vue de financer des œuvres audiovisuelles et cinématographiques agréées par le C.N.C. Un même actionnaire ne peut détenir directement ou indirectement plus de 25% du capital de la SOFICA. En contrepartie, les sociétés actionnaires passibles de l'impôt sur les sociétés peuvent bénéficier d'un amortissement exceptionnel de 50% et les particuliers d'une déduction de leur revenu net global imposable dans la limite maximale de 25% de ce revenu et de 18290 Euros<sup>31</sup> par foyer fiscal.

Ce volontarisme étatique, a priori contestable dans un système libéral de communication, a permis une percée britannique dans l'imaginaire européen. C'est un atout culturel qu'il faut apprendre à valoriser, et ce d'autant plus que les films en langue anglaise ont tendance à mieux s'exporter que ceux des autres pays européens. C'est surtout le cas aux Etats-Unis où les spectateurs n'apprécient guère les films sous-titrés, comme dans la plupart des pays anglophones. Cela constitue un obstacle de taille pour y diffuser des cinématographies étrangères.

### **L'exportation des compétences européennes**

Ce que l'on pourrait qualifier de "*french touch*" en matière d'effets spéciaux, de savoir-faire "*à la française*", est particulièrement apprécié aux Etats-Unis. "*(...) Mac Guff Ligne, présente sur les effets spéciaux des Visiteurs II, s'est distinguée cette année avec l'attribution sur Sony Pictures de la réalisation de plans truqués de Contact, le film de Robert Zemeckis. De son côté, Buf Compagnie a planché sur ceux de Batman et Robin, de Joel Schumacher, alors que Duboi finalisait les effets spéciaux d'Alien, la résurrection, quatrième du nom. Un véritable raz de marée.*"<sup>32</sup>

C'est un autre atout pouvant permettre aux professionnels du cinéma en Europe d'exporter leurs compétences dans le reste du monde. En effet, la plupart des grands studios américains ont importé de la main-d'œuvre française. Ils apprécient la culture pluridisciplinaire des diplômés de l'école de Beaux-Arts, qui les rend plus créatifs que leurs propres nationaux<sup>33</sup>. Quand on sait que le secteur des effets spéciaux est actuellement en train de révolutionner le cinéma, au même titre que le passage aux films parlants ou en couleurs, on comprend l'enjeu et la nécessité de pérenniser l'avance prise en la matière par les Français.

Il découle de ce qui précède que le cinéma européen dispose de suffisamment d'atouts à valoriser pour espérer pénétrer le marché mondial de la cinématographie.

### **L'interventionnisme étatique: le moyen de valoriser ces "atouts"**

Constater que le cinéma européen a les moyens d'assurer son avenir ne suffit pas. Il faut encore s'interroger sur les initiatives concrètes permettant d'atteindre

cet objectif, qui seul peut garantir le pluralisme culturel dans le monde. Cela passe nécessairement par une intervention des pouvoirs publics. Il convient de mettre en place des mécanismes de soutien permettant de valoriser les “atouts” de cinématographies européennes. Une première voie à examiner est celle de l’union, puisque l’union fait la force.

Il existe en Europe des cinématographies plus fortes que d’autres (France, Grande-Bretagne). Dès lors, pourquoi ne pas envisager la mise en place d’un système de soutien à l’échelle européenne, permettant aux professionnels de pays “favorisés” d’aider ceux dont les infrastructures sont moins développées?

### **Mettre en place un soutien à la création cinématographique en Europe**

Cela semble d’autant plus souhaitable que le public est demandeur de cinématographies variées. En effet, si l’on regarde les chiffres-clés des principales cinématographies mondiales depuis quelques années, on constate qu’au sein de l’Union européenne, tous les indicateurs sont en hausse.

#### **Soutenir le dynamisme retrouvé du cinéma européen.**

Si l’on remonte ainsi à l’année 1996, on constate que la production cinématographique a atteint un niveau record en Europe<sup>34</sup>. Environ 650 longs métrages ont été produits dans les quinze pays de l’Union (510 en 1995). C’est surtout dans des pays tels que le Royaume-Uni, l’Espagne et l’Italie que le secteur de la production a connu un essor considérable, tandis que l’Allemagne et les petits pays restaient stables, et que la France se maintenait au rang de premier producteur européen.

De même, le renouveau de l’exploitation en Europe, amorcé au début des années 90, grâce au développement des multiplexes et à l’amélioration du parc existant, ne cesse de s’affirmer, tandis que les chiffres de la fréquentation poursuivent une ascension continue. C’est d’ailleurs surtout dans les cinq principaux pays de l’Union que la hausse est la plus sensible. Et le point essentiel figure dans la reconquête des marchés par le film national, notamment en Allemagne, en Italie, au Royaume-Uni et en France.

Tous ces chiffres témoignent du dynamisme du cinéma en Europe, et il convient que les pouvoirs publics tiennent compte d’une telle opportunité.

#### **Les options possibles**

Encourager les plus solides à soutenir les plus fragiles pourrait passer, au niveau national comme au niveau communautaire, par des mécanismes d’incitations fiscales ou de soutiens automatiques qui encourageraient les professionnels du cinéma en Europe à unir leurs forces. On pourrait envisager une harmonisation des systèmes nationaux de soutien à l’industrie cinématographique à l’échelle de l’Union européenne.

## **Tenter d'harmoniser les systèmes nationaux de soutien à l'industrie cinématographique**

Ainsi, cela pourrait déboucher sur une aide automatique généralisée, sur le modèle de celle qui existe en France. En effet, les différentes cinématographies européennes ne sont pas aussi soutenues qu'en France. Un soutien automatique généralisé à l'échelle européenne pourrait permettre de produire plus de films. Une des faiblesses de l'Europe vient du fait que seuls quelques pays ont un système d'aide performant: la France et, dans une certaine mesure, l'Allemagne, du moins dans ses régions, et le Royaume-Uni.

## **Ouvrir le Compte de soutien français à l'industrie de programmes**

On parle ainsi régulièrement d'ouvrir le Compte de soutien français à l'industrie de programmes (COSIP) à tous les films européens, qu'ils soient ou non coproduits par la France<sup>35</sup>. Une telle idée a fait son apparition en 1990. L'UPF<sup>36</sup> avait en effet proposé l'ouverture du fonds de soutien aux films européens, à un taux minoré dans un premier temps, afin d'inciter les pays à adopter un système identique permettant, à plus long terme, la réciprocité.

Rappelons brièvement le fonctionnement du COSIP. Ce compte, issu du décret du 16 juin 1959<sup>37</sup>, est géré par le C.N.C. et est fondé sur une logique d'épargne forcée de l'ensemble de la profession. Les recettes réalisées par les œuvres cinématographiques à travers leurs différents modes de diffusion sont restituées aux acteurs du marché, de façon automatique et sélective, afin de nourrir leurs activités. *"Il ne s'agit en aucun cas d'un régime de subvention publique au cinéma, comme cela existe dans de nombreux pays, mais bien d'une mutualisation partielle des profits organisée sur l'ensemble d'un marché."*<sup>38</sup>

Ainsi, les films de long métrage français ou réalisés en coproduction internationale sont générateurs d'un soutien financier automatique du fait de leur exploitation commerciale en salles, de leur diffusion télévisuelle et de leur exploitation sous forme de vidéogrammes destinés à l'usage privé du public. Pour déclencher le soutien automatique, le film doit être titulaire d'un agrément de production, délivré par le directeur général du C.N.C. Les sommes, calculées proportionnellement aux recettes réalisées, sont inscrites sur les comptes ouverts au C.N.C. au nom des entreprises de production bénéficiaires et peuvent être mobilisées par les producteurs dans la production cinématographique.

Le projet d'ouverture proposé par l'UPF a pris de l'ampleur lors de la prise de conscience générale de l'après- GATT, en 1994. Les Européens ont alors réalisé qu'avec la clause d' "*exception culturelle*", ils avaient gagné une bataille, mais pas la guerre. Et qu'ils devaient, dès lors, s'organiser pour mettre en place l'Europe du cinéma et de l'audiovisuel. Dans cette optique, il est apparu que la France devait être le fer de lance, et que son système de soutien, qui fait figure de modèle dans l'Europe entière, devait servir de base fondatrice et unificatrice.

Le but poursuivi est simple: il s'agit de donner aux talents européens les bénéfices du système français de soutien. Une telle mesure, bien encadrée, est à encourager, dans la mesure où elle pourrait dynamiser le secteur audiovisuel et ci-

nématographique en Europe. Pour mener à bien une telle initiative, un certain nombre de difficultés devront cependant être contournées.

### Les difficultés de mise en œuvre

Certains professionnels français du cinéma s'opposent au projet. Ils craignent les conséquences néfastes d'une telle mesure sur l'emploi en France<sup>39</sup>. Ils considèrent en effet que d'ouvrir le COSIP implique nécessairement que les niveaux des aides dans les différents pays soient à peu près équivalents. Le fait que le système français soit "*plus fort*" que celui de ses voisins crée déjà, selon eux, une fuite en avant dans le cas des coproductions. Faire financer par le compte de soutien des films qui n'emploient aucun salarié français risquerait d'aggraver cette fuite. Il leur apparaît donc que pour qu'un tel projet soit susceptible de voir le jour à terme, un minimum de réciprocité entre les partenaires européens est nécessaire.

Outre la résistance de certains professionnels du cinéma français, le principal problème réside, comme souvent, dans la disparité entre les politiques et les philosophies des Etats membres.

Ainsi, d'un pays à l'autre, la définition même de films européens varie. Les Allemands considèrent par exemple qu'un film dont les techniciens sont européens et qui est tourné en Europe est européen, même si les principaux acteurs et le réalisateur sont américains. Il n'existe pas d'harmonisation sur la définition, ce qui est déjà un premier obstacle qu'il conviendra de surmonter. Cependant, parvenir à définir la notion de film européen de manière homogène à travers l'Europe n'est pas une chose aisée<sup>40</sup>.

Pour tenter de remédier à de telles discordances, la Commission européenne a dévoilé, en mai 2001, les grandes lignes du document qu'elle prépare sur le cinéma et l'audiovisuel<sup>41</sup>. Ce document doit être établi par la direction générale de la Culture et est baptisé "*Communication sur le cinéma.*" Outre les aides de l'Etat au cinéma, il porte sur la définition d'une terminologie européenne sur un certain nombre de notions telles que la notion d'œuvres européennes, celle de producteur indépendant, de catalogues. Il est à souhaiter qu'une telle initiative clarifiera enfin la question.

Une autre question doit également être soulevée: qu'en coûterait-il réellement à la France? En moyenne, chaque année, les films européens, hors coproductions avec la France, réalisent environ 4% environ des entrées globales sur le territoire. Dès lors, est-il envisageable de "*faire bénéficier les producteurs européens des 5 francs par billets vendus que génère le fonds de soutien? Qui bénéficierait exactement de cet avantage? Enfin, serait-il possible de contrôler l'utilisation de ce fonds, qui pourrait ainsi s'élever à 25 MF?*"<sup>42</sup> Si un tel projet est séduisant pour dynamiser l'Europe du cinéma et de l'audiovisuel, les moyens d'exporter le modèle français doivent encore être précisés. Mais, là encore, les partenaires devront s'entendre sur les critères à prendre en compte, puisque les philosophies des différents pays en matière d'aide sont différentes, voire parfois divergentes.

On pourrait dès lors envisager, plutôt que d'ouvrir le compte de soutien français aux films européens, de créer une aide automatique généralisée à l'échelle de l'Union européenne. Cela pourrait passer par la création d'un "*COSIP européen*",

et l'on s'inspirerait du modèle français pour le faire fonctionner. Cependant, un tel projet nécessite la mise en place, au niveau de l'Union, d'un organisme qui serait susceptible de gérer le compte. C'est là une nouvelle difficulté qui complexifie la réalisation d'une telle initiative.

### **Tenter d'harmoniser la réglementation à l'échelle de l'Union**

Il serait bon également de tenter d'harmoniser la réglementation à l'échelle de l'Union. Cela pourrait consister notamment en l'utilisation de 1% des fonds de l'Union européenne en vue de restructurer la diffusion et l'exploitation du cinéma européen. Néanmoins, une telle harmonisation nécessiterait, une fois de plus, que les Etats membres de l'Union européenne tentent de s'accorder sur ce point.

Si, en France, l'interventionnisme étatique dans le domaine de la culture va désormais de soi, dans la mesure où il existe un Ministère de la culture attestant de la volonté de mener une politique culturelle, d'autres pays, au premier rang desquels figure le Royaume-Uni, ont au contraire une forte tradition de non-interventionnisme en la matière.

On peut citer, à titre d'illustration de ces divergences de points de vue, les difficultés auxquelles s'est heurtée la Présidence française de l'Union européenne en 2000, lorsqu'il a fallu adopter le budget du troisième volet du programme MEDIA de soutien à l'audiovisuel européen, le volet MEDIA PLUS. Le Royaume-Uni s'opposait à une augmentation de l'enveloppe budgétaire, tandis que la France militait pour que les moyens les plus larges soient accordés au programme. Cette dernière a finalement obtenu gain de cause, mais il a fallu pour cela argumenter afin de convaincre les Britanniques, mais aussi l'Allemagne et les Pays-Bas, du bien fondé de l'initiative.

Partant toujours de cette logique d'union faisant la force, il semble plus que jamais important de développer au maximum les coproductions entre pays européens, dans le respect de la logique des traités.

### **De l'importance de développer les coproductions entre Etats européens**

Lorsque l'on entend développer les coproductions cinématographiques entre pays européens, il convient d'éviter de sacrifier à la pratique du "*pot pourri multiculturel*" qualifiée généralement d'"*europudding*". On désigne par-là des oeuvres fades, sans identité. Cette réserve mise à part, il convient d'encourager les coproductions en Europe.

Des œuvres comme *Astérix*, film français et européen, puisqu'il s'agit d'une coproduction européenne réunissant la France, l'Allemagne, la Belgique et l'Italie, doivent être soutenues. "*Je savais que le film allait coûter cher, mais on pouvait compter sur la notoriété d'Astérix. J'évaluais le film à 200 millions de francs (...). C'est à Cannes, en 1997, qu'on a annoncé le projet. Je savais aussi qu'en Allemagne, Astérix avait vendu 90 millions d'albums. J'avais à peu près la certitude que les Allemands mettraient de l'argent (...). A l'époque, il n'était pas question d'une*

*participation de l'Italie (...). Mon grand mérite est d'avoir décroché l'accord de Benigni (...). Je savais que sa présence intéresserait le marché italien (...).*"<sup>43</sup>

Travailler en coproduction peut permettre de produire des projets ambitieux, qui ont dès lors de meilleures chances de circuler dans le monde. Le film *Astérix* a ainsi rencontré le succès en France, mais aussi à l'étranger, puisqu'il a réalisé 13 millions d'entrées sur le marché international<sup>44</sup>. Développer les coproductions en Europe apparaît comme l'un des meilleurs moyens de faire circuler les œuvres. En s'alliant, les Européens peuvent parvenir à raconter des histoires universelles, à traiter de sujets qui interpellent pareillement les citoyens européens.

Il conviendrait de s'inspirer à l'avenir de l'exemple d'Astérix. "*Aujourd'hui, la France, qui occupe une situation industrielle privilégiée, attire beaucoup de cinéastes européens. L'enjeu est là: il faut absolument que des films de la taille d'Astérix continuent d'être produits en France, réalisés en France et vendus partout en Europe, justement pour aider à une reconquête du marché intérieur, français et européen.*"<sup>45</sup> Il convient d'ailleurs d'insister sur le fait que le nombre de coproductions européennes augmente constamment, et souvent dans un grand souci de qualité qui conjugue une certaine ambition artistique avec la rencontre d'un large public dans de nombreux pays. Il convient donc de se donner les moyens de développer les coproductions cinématographiques en Europe.

#### REMARQUES:

- <sup>1</sup> Dominique WOLTON, "Europe de la culture: danger immédiat", *Le Monde*, vendredi 10 novembre 2000, p. 14.
- <sup>2</sup> Sabina GORINI, "La protection du patrimoine cinématographique en Europe", *Iris plus*, septembre 2004.
- <sup>3</sup> Pedro ALMODOVAR, "Nous avons besoin de l'Etat", *Le Monde*, vendredi 10 novembre 2000, p. 14.
- <sup>4</sup> Andras BALINT KOVACS, "Quel cinéma européen?", *Le Monde*, vendredi 10 novembre 2000, p. 14.
- <sup>5</sup> Susanne NIKOLTCHEV, "La protection du patrimoine cinématographique en Europe", *Iris plus*, septembre 2004.
- <sup>6</sup> Voir Caroline BONGRAND, Pitch, éd. Nil, Paris, 2001.
- <sup>7</sup> Jean-Claude LOISEAU, "Sondage: plein les yeux", *Télérama*, n° 2417, 8 mai 1996, sondage CSA/Télérama, réalisé du 17 au 19 avril 1996 auprès d'un échantillon national représentatif de 1000 personnes âgées de 18 ans et plus, p.38.
- <sup>8</sup> Voir les adaptations aux Etats-Unis d'œuvres comme *Le Père-Noël est une ordure*, *Mon père ce héros*, *Les visiteurs*, *Nikita*,... etc.
- <sup>9</sup> En 1993, l'association Equinoxe a été fondée. Deux fois par an, elle accueille des scénaristes pour les aider à perfectionner leurs œuvres. Ils y rencontrent des intervenants et des confrères expérimentés. Puis l'association favorise les contacts avec les producteurs et les financiers.
- <sup>10</sup> Comme Bernie d'Albert Dupontel ou Dobermann de Jan Kounen.
- <sup>11</sup> Voir Marcel ROGEMONT, *Quel avenir pour le cinéma, en France et en Europe?*, op.cit., p. 21.

- <sup>12</sup> Charles GASSOT, *L'écriture et le développement de scénarii des films de long métrage*, rapport remis au Ministère de la culture, septembre 2000, p. 8.
- <sup>13</sup> Troisième volet quinquennal du programme MEDIA de l'Union européenne, lancé en janvier 2001.
- <sup>14</sup> Source: Media Desk France.
- <sup>15</sup> Chris Curling, *Le Film français*, n° 2859, 8 décembre 2000, p. 6.
- <sup>16</sup> Bertrand Moullier, *Le film français*, n° 2859, op.cit., p. 6.
- <sup>17</sup> Adolphe NYSENHOLC, "Cinéma américain, cinéma européen", *Cinéma européen et identités culturelles*, op.cit., p. 94.
- <sup>18</sup> Thomas DANA, "Casting: les étoiles tricolores en version presque américaine", *Courrier international*, n°340, du 7 au 14 mai 1997, p. 13.
- <sup>19</sup> Source: C.N.C.
- <sup>20</sup> Source: Observatoire européen de l'audiovisuel.
- <sup>21</sup> Notamment *Taxi 1 et 2*, *Le pacte des loups*, *La vérité si je mens 1 et 2*, *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*,... etc.
- <sup>22</sup> Philippe ROYER, "Quelles sont les raisons du succès du cinéma français?", *La Croix*, vendredi 18 mai 2001, p. 3.
- <sup>23</sup> Grâce à des longs métrages comme *Trainspotting*, *Secrets et mensonges*, *The full monty* ou encore *Billy Elliott*.
- <sup>24</sup> Comme l'ont montré les échecs de films comme *The mexican* avec Julia Roberts et Brad Pitt ou encore *L'échange* avec Meg Ryan et Russel Crowe.
- <sup>25</sup> Ainsi, *Le cinquième élément* de Luc Besson a été tourné aux studios de Pinewood.
- <sup>26</sup> Voir Marcel ROGEMONT, *Quel avenir pour le cinéma, en France et en Europe?*, op.cit., p. 65.
- <sup>27</sup> L'équivalent de la qualification française Art et Essai.
- <sup>28</sup> François GARCON et Stéphane RAMPENBERG, "Comment améliorer le financement du cinéma", *Figaro économie*, mardi 13 août 2002, p. VIII.
- <sup>29</sup> Sociétés de financement de la création audiovisuelle.
- <sup>30</sup> Loi n° 85-695 du 11 juillet 1985 portant diverses dispositions d'ordre économique et financier, JO 12 juillet 1985.
- <sup>31</sup> Soit 120 000 Francs.
- <sup>32</sup> Voir *La Tribune*, "la french touch séduit l'Amérique", mercredi 6 mai 1998.
- <sup>33</sup> Au point que le gouverneur de Californie a débloqué, en 1998, 7 millions de dollars pour former 500 spécialistes, de peur que le marché des effets spéciaux, qui est devenu une industrie à part entière, échappe à l'Amérique, voir *La Tribune*, op.cit.
- <sup>34</sup> Voir *CNC Info*, mai 1998.
- <sup>35</sup> Sophie DACBERT, "Ouvrir le compte de soutien à l'Europe?", *Le Film français*, n° 2489, 14 janvier 1994.
- <sup>36</sup> Union des Producteurs de Films.
- <sup>37</sup> Décret n° 59-733 du 16 juin 1959 relatif au soutien financier de l'Etat à l'industrie cinématographique, JO 18 juin 1959.

- <sup>38</sup> Marcel ROGEMONT, *Quel avenir pour le cinéma, en France et en Europe?*, op.cit., p. 26.
- <sup>39</sup> On peut, parmi eux, citer les producteurs Alain Terzian et Alain Poiré, le secrétaire général de la Chambre syndicale des producteurs Pascal Rogard.
- <sup>40</sup> Ainsi, du fait de la nationalité de son réalisateur, *Basic Instinct* a été considéré comme un film hollandais en Espagne.
- <sup>41</sup> Voir Sarah DROUHAUD, "L'Europe prépare son texte sur le cinéma", *Le Film français*, n° 2880/81, 4 mai 2001.
- <sup>42</sup> Sophie DACBERT, "Ouvrir le compte de soutien à l'Europe?", *Le Film français*, n° 2489, 14 janvier 1994.
- <sup>43</sup> Claude BERRI, *Libération*, mercredi 3 février 1999, p.3.
- <sup>44</sup> Sophie DACBERT, "Cinéma français: 'Astérix' porte 31% des entrées 99", *Le film français*, n° 2851, 13 octobre 2000, p.6.
- <sup>45</sup> Gérard MORDILLAT, *Libération*, mercredi 3 février 1999, p.3.
- 

#### LITERATURE:

- Almodovar, P. (2000) "Nous avons besoin de l'Etat", *Le Monde*, vendredi 10 novembre 2000, p. 14.
- Balint Kovacs, A. (2000) "Quel cinéma européen?", *Le Monde*, vendredi 10 novembre 2000, p. 14.
- Berri, C. (1999) *Libération*, mercredi 3 février 1999, p. 3.
- Bongrand, C. (2001) *Pitch*, éd. Nil, Paris, 2001.
- Curling, C. (2000) *Le Film français*, n° 2859, 8 décembre 2000, p. 6.
- Dacbert, S. (1994) "Ouvrir le compte de soutien à l'Europe?", *Le Film français*, n° 2489, 14 janvier 1994.
- Dacbert, S. (2000) "Cinéma français: 'Astérix' porte 31% des entrées 99", *Le film français*, n° 2851, 13 octobre 2000, p. 6.
- Dana, T. (1997) "Casting: les étoiles tricolores en version presque américaine", *Courrier international*, n°340, du 7 au 14 mai 1997, p.13.
- Décret n° 59-733 du 16 juin 1959 relatif au soutien financier de l'Etat à l'industrie cinématographique, JO 18 juin 1959.
- Drouhaud, S. (2001) "L'Europe prépare son texte sur le cinéma", *Le Film français*, n° 2880/81, 4 mai 2001.
- Garçon, F. et Rampelberg, S. (2002) "Comment améliorer le financement du cinéma", *Figaro économie*, mardi 13 août 2002, p. VIII.
- Gassot, C. (2000) *L'écriture et le développement de scénarii des films de long métrage*, rapport remis au Ministère de la culture, septembre 2000, p. 8.

- Gorini, S. (2004) "La protection du patrimoine cinématographique en Europe", Iris plus, septembre 2004.
- Loiseau, J. C. (1996) "Sondage: plein les yeux", Télérama, n° 2417, 8 mai 1996, sondage CSA/Télérama, p.38.
- Nikoltchev, S. (2004) "La protection du patrimoine cinématographique en Europe", Iris plus, septembre 2004.
- Nysenholc, A. "Cinéma américain, cinéma européen", Cinéma européen et identités culturelles, op.cit., p.94.
- Rogemont, M. Quel avenir pour le cinéma, en France et en Europe?, op.cit., p. 21-65.
- Royer, P. (2001) "Quelles sont les raisons du succès du cinéma français?", La Croix, vendredi 18 mai 2001, p. 3.
- Wolton, D. (2000) "Europe de la culture: danger immédiat", Le Monde, vendredi 10 novembre 2000, p. 14.
- 

**Séverine Dupuy-Busson**

## **The European cinema: Strategic Options to Ensure its Continuation?**

### **SUMMARY**

The European support programmes for filmmaking and audiovisual creation, MEDIA and EURIMAGES have been trying, for almost two decades, to ensure the survival and development of that sector in Europe. The irreversible process of globalization presents a certain danger for the European film industry survival. *Legal means* can ensure only part of the necessary but insufficient protection. It is time to think about the possible strategic options to preserve cultural pluralism, especially in cinematography, in Europe and in the world. European filmmakers are struggling to survive without equal legal or economic means for that struggle. Not a single European country can ensure its film industry's survival by itself. The advantages and drawbacks of the European film must be determined and legal options to ensure its future must be found. Pronouncing that the European cinematography has a future is not enough. Practical initiatives that will make this possible, in Europe and the rest of the world, must be taken. Today this is done through the unnecessary meddling of the state bureaucracy. The European film industry has *advantages* that need to be properly evaluated if it is to survive.

Key words: European cinematography, cultural strategy, cultural pluralism, film co-productions, Hollywood cinematography

Séverine Dupuy-Busson

## **Europska kinematografija: Koja strateška opcija može osigurati njezinu trajnost?**

### **SAŽETAK**

Europski programi potpore filmskom i audiovizualnom stvaralaštvu MEDIA i EURIMAGES nastoje od kraja osamdesetih godina osigurati opstanak i razvoj tog sektora u Europi. Nepovratni proces globalizacije predstavlja izvjesnu opasnost za opstanak europskog filma. Postaje jasno da postojeća “pravna sredstva” osiguravaju europskom filmu samo jednu zaštitu, neophodnu, ali i nedovoljnu. Potrebno je stoga postaviti pitanje o mogućim strateškim opcijama za očuvanje kulturnog pluralizma, posebno u kinematografiji, kako u Europskoj tako i u svjetskoj. Europski filmski radnici pokušavaju preživjeti, ali se ne bore ravnopravnim oružjem protiv holivudske industrije, niti na pravnom niti na ekonomskom planu. Činjenica je da nijedna zemlja neće moći sama osigurati opstanak filmske industrije. Treba uvrđiti prednosti i slabosti europskog filma i predložiti pravne opcije koje bi mu osigurale budućnost. Nije dovoljno tvrditi da europska kinematografija ima načina da osigura svoju budućnost. Treba postaviti pitanje o konkretnim inicijativama koje bi omogućile postizanje tog cilja, jedinog koji može jamčiti kulturni pluralizam u svijetu. To se nažalost provodi kroz neizbježno uplitanje državne administracije. Filmska industrija u Europi raspolaže “*adutima*” koje treba naučiti vrednovati ako joj želimo osigurati opstanak.

Ključne riječi: europska kinematografija, kulturna strategija, kulturna različitost, filmske koprodukcije, holivudska kinematografija