

Séminaire Création

organisé avec le soutien de la direction générale des Entreprises (ministère de l'Industrie) et du ministère de la Culture et grâce aux parrains de l'École de Paris :

Air Liquide¹
Algoé²
ANRT
AREVA²
Arcelor
Cabinet Regimbeau¹
Caisse des Dépôts et Consignations
Caisse Nationale des Caisses d'Épargne et de Prévoyance
CEA
Chaire "management de l'innovation"
de l'École polytechnique
Chambre de Commerce
et d'Industrie de Paris
CNRS
Conseil Supérieur de l'Ordre
des Experts Comptables
Danone
Deloitte & Touche
École des mines de Paris
EDF
Entreprise & Personnel
Fondation Charles Léopold Mayer
pour le Progrès de l'Homme
France Télécom
HRA Pharma
IBM
IDRH
Institut de l'Entreprise
Lafarge
La Poste
Ministère de l'Industrie,
direction générale des Entreprises
PSA Peugeot Citroën
Reims Management School
Renault
Royal Canin
Saint-Gobain
Schneider Electric Industrie
SNCF¹
Thales
Total
Unilog
Ylios

¹ pour le séminaire
Ressources Technologiques et Innovation

² pour le séminaire Vie des Affaires

(liste au 1^{er} octobre 2005)

GÉRER L'ABONDANCE DÉFI DU SYSTÈME AUDIOVISUEL FRANÇAIS

par

David KESSLER

Conseiller du président de France Télévisions
Ancien directeur général du CNC
(Centre National de la Cinématographie)

Séance du 7 juin 2005

Compte rendu rédigé par Élisabeth Himber et Jean-Yves Barbier

En bref

La France a construit depuis un demi-siècle un système de soutien et de régulation du cinéma et de l'audiovisuel qui a démontré son efficacité sur un plan industriel. Celui-ci repose sur un dispositif institutionnel original, le Centre national de la cinématographie (CNC), véritable clef de voûte du secteur. Par la combinaison de deux types d'aides, le CNC conduit la profession à faire bloc autour du succès de ce dispositif qui permet l'existence d'un terreau fertile, propice à l'émergence de nouveaux talents. Mais le système est en partie victime de son succès, dans la mesure où il ne sait pas gérer l'abondance de projets. L'audiovisuel et le cinéma souffrent par ailleurs d'une absence de R&D, comme capacité à développer de nombreux projets dont certains seront arrêtés. David Kessler, après avoir décortiqué les mécanismes institutionnels, commente les résultats industriels et créatifs et aborde la question de l'avenir du système.

*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.*

EXPOSÉ de David KESSLER

Le système d'aide et de soutien à la production cinématographique et audiovisuelle française repose sur quelques dispositifs clés dont je vais vous exposer le fonctionnement. Je parlerai ensuite des résultats obtenus grâce à ce système et des principales critiques qui lui sont adressées.

Le système de soutien public

La France se caractérise par la conviction très ancienne de la nécessité d'une aide à la production cinématographique. Lorsque j'étais au Centre national de la cinématographie (CNC), j'ai lu, par l'entremise de Daniel Toscan du Plantier, un article paru en 1920 dans la *Revue des Deux Mondes*, portant sur les menaces que faisait peser l'industrie américaine sur le cinéma français. L'article se terminait ainsi : « *Si nous ne prenons pas des mesures rapides, le cinéma américain aura bientôt totalement fait disparaître le cinéma français !* » C'est dire l'ancienneté de cette problématique car c'est la question essentielle qui reste posée aujourd'hui.

Le CNC, un dispositif institutionnel original

La réflexion sur l'aide publique au cinéma français remonte au début des années 1930 avec le rapport de l'inspecteur des Finances, Guy Carmoy. Il s'agit d'une problématique ancienne, née alors que le cinéma traversait une grave crise, liée à des faillites successives, à la fragilité de tout l'appareil de production français face au développement de l'industrie hollywoodienne naissante. Le fruit de ces réflexions aboutira en deux étapes à la naissance du CNC.

Dans un premier temps, dans les années 1940, sous le régime de Vichy, deux organismes voient le jour, l'un administratif au sein de l'appareil gouvernemental (la Direction du cinéma), l'autre interprofessionnel (le Comité d'organisation interprofessionnel du cinéma). Le rôle de ce dernier s'attache essentiellement à la réglementation de la profession, notamment par la délivrance d'une carte d'identité professionnelle, qui reste encore aujourd'hui le sésame de certaines professions du secteur.

Dans un second temps, avec le rétablissement de la République en 1946, ces deux organismes sont fondus en un seul, le CNC.

En 1958, André Malraux fera du CNC un élément majeur de la politique culturelle en l'arrachant à sa tutelle d'origine, le ministère de l'Industrie. Héritier d'une double tradition, le CNC est à la fois une direction d'administration centrale, et garde certains aspects d'un organisme interprofessionnel. Du point de vue de son fonctionnement, il reste donc atypique : c'est un établissement public à caractère administratif qui n'a ni conseil d'administration ni président ; il est dirigé par un directeur général dont les responsabilités rejoignent à la fois celles d'un chef d'établissement public et celles d'un directeur d'administration centrale.

Cette situation si particulière depuis une cinquantaine d'années est liée au statut tout à fait unique du cinéma en France : il s'agit d'un secteur qui associe à la fois une intervention publique importante et des acteurs autonomes par rapport à la sphère publique.

Le système d'aide au cinéma

Le financement public du cinéma, même s'il ne représente en moyenne que 10 % à 12 % de la totalité de l'investissement en matière de cinéma, joue un rôle essentiel pour l'ensemble des participants : tous les acteurs bénéficient d'un mécanisme de solidarité, les secteurs les plus fragiles étant ceux qui en bénéficient le plus. Le système de soutien public au cinéma français se base ainsi sur un mécanisme à la fois très simple et extrêmement ingénieux, qui s'est

complexifié au fil du temps, mais qui n'a jamais trahi sa vocation initiale. L'un de ses principaux avantages est d'être "contracyclique".

La taxe sur les billets d'entrée

L'idée de base est de financer une partie du soutien à la production par une taxe sur les billets d'entrée : la loi de 1948 instaurant cette taxe marque ainsi le début effectif de l'aide au cinéma. Ce mécanisme consiste à prélever une taxe sur toutes les entrées en salle et à la redistribuer aux producteurs qui la réinvestissent dans des films français. L'ingéniosité de ce système réside dans le fait que la taxe est prélevée sur l'ensemble des spectateurs alors qu'elle est redistribuée exclusivement aux producteurs de films français. Ainsi, lorsque la part de marché du cinéma français diminue, il dispose de beaucoup d'argent, tandis que lorsqu'il profite d'une embellie, l'aide financière est proportionnellement moindre.

L'intérêt de ce mécanisme est qu'il consiste à la fois dans un soutien industriel, sans prise en compte de la dimension culturelle ou qualitative du film, et dans une épargne forcée qui incite les producteurs à réinvestir les fonds bloqués dans des films français avant un délai de péremption de quatre ans.

Il s'agit donc d'un mécanisme de soutien automatique qui s'appuie sur le système de billetterie. Ce dernier ayant un rôle essentiel pour la répartition, il est sans doute l'un des plus fiables au monde. Ce dispositif connaîtra deux évolutions majeures : d'une part l'aide à la production sera étendue à toute la chaîne, incluant la distribution et l'exploitation (elle a par exemple largement permis le renouvellement des salles, tant des multiplexes que des salles d'art et essai) ; d'autre part, il s'agit de la création d'un second mécanisme d'avance sur recettes, décidé par André Malraux dans les années 1960, qui permet une politique de soutien plus ciblée.

L'avance sur recettes, aide emblématique

À côté du mécanisme automatique de la taxation sur les entrées, on crée donc un système d'aide sélective qui soutient les films ayant des difficultés à rencontrer le marché.

Il existe de nombreux mécanismes d'aide sélective (une quarantaine de commissions accordent des aides à la production, mais aussi à la distribution, à l'exploitation, à l'écriture ou au développement de films).

L'aide la plus connue, l'avance sur recettes, peut représenter 20 % à 25 % du budget d'un film (sachant que le montant maximum de l'aide publique ne doit pas dépasser 50 %). Une commission, composée d'experts et de membres de la profession, choisit d'accorder une avance aux projets qu'elle estime les plus méritants. Il s'agit pour le producteur d'une sorte de prêt à taux zéro, d'autant plus appréciable que les taux bancaires sont d'ordinaire très élevés. Cette avance est remboursée uniquement si le film est un succès : pour mémoire, le taux de remboursement des avances est de l'ordre de 12 %.

Les rapports entre cinéma et télévision

Dans les années 1970, le cinéma subit de plein fouet l'irruption de la télévision, et ceci à deux niveaux : la fréquentation des salles baisse, et de nombreux films sont massivement diffusés sur le petit écran, sans régulation aucune entre films français et films étrangers. Une organisation des rapports entre cinéma et télévision est ainsi mise en place selon plusieurs principes : un financement de soutien, un financement obligatoire, un système de quotas.

Un financement de soutien

Le nombre d'entrées en salle est passé de quatre cents millions à cent millions dans les années 1980, entraînant une baisse des ressources disponibles pour la production. On décide alors d'instaurer une taxe sur les services de télévision, partant du principe que tout support qui

profite du cinéma doit contribuer à son développement : 5,5 % du chiffre d'affaires de la télévision sera ainsi reversé à la production audiovisuelle et cinématographique.

Un financement obligatoire

Dans un second temps, les chaînes de télévision deviennent coproductrices de cinéma. Elles ont en effet obligation d'investir, à hauteur d'environ 3,2 % de leur chiffre d'affaires, dans des films de cinéma. Cette activité peut aussi, accessoirement, rapporter de l'argent à la chaîne, selon le succès du film en salle.

Le système de quotas

Enfin, la diffusion du cinéma à la télévision est régulée par un système de quotas : une chaîne ne peut pas passer plus de deux cent quarante-quatre films par an. Ce chiffre est aujourd'hui devenu obsolète car le cinéma est un produit moins attractif pour la télévision, à tel point que certains parlent désormais de fixer... un plancher ! De surcroît, les chaînes doivent respecter une proportion donnée d'œuvres européennes (au moins 60 %, dont 40 % d'œuvres françaises). Ce dispositif permet ainsi de protéger les producteurs et aussi, ce qui est très important, d'entretenir le goût du public pour le cinéma français.

La réussite d'un système unique

On peut mesurer l'effet d'une politique publique à l'aune de ses objectifs. Ainsi le soutien à la production cinématographique française répond-il globalement à ceux, très simples, qu'il s'était fixés. Il permet au cinéma d'exister (près de deux cents millions d'entrées aujourd'hui), malgré la pression d'Hollywood et l'impact de la télévision. Il permet de préserver une forte diversité, tant dans le nombre de ses acteurs que dans la nature de ses films.

Alors qu'une véritable production cinématographique européenne a disparu, la France, quant à elle, jouit d'une situation unique : elle affiche une production d'environ deux cents films par an, et une part de marché de 30 % à 40 % là où les autres pays plafonnent entre 10 % et 25 %.

Seul le modèle coréen peut se prévaloir d'une réussite similaire : 50 % des films y sont produits par le cinéma national, grâce à des mécanismes de taxes et de quotas d'ailleurs inspirés des dispositifs français. Les exploitants ont aussi l'obligation de garder à l'affiche les films coréens un certain nombre de jours, c'est ce qu'on appelle les "screen quotas". Pour l'heure, la Corée résiste toujours aux pressions très fortes des États-Unis qui insistent pour mieux pénétrer le marché.

Par ailleurs, le renouvellement des talents témoigne de la production d'une réelle diversité. Les premiers films français représentent plus d'un quart de l'offre du cinéma. Lorsqu'on additionne premiers et deuxièmes films, ils représentent alors plus de 50 % des films dits d'initiative française. De surcroît, le nombre élevé de sociétés de production (environ cent cinquante sont inscrites au CNC) contribue à alimenter un secteur florissant.

Cette situation privilégiée du cinéma français reste donc un exemple envié pour les autres pays, et la réussite de ses mécanismes de soutien permet de dresser un bilan où la variété de la production côtoie une réelle diversité des talents.

Les limites de ce système

Pour beaucoup, l'approche française apparaît comme un exemple à suivre ; toutefois, certaines critiques viennent relativiser cette réussite.

Un système inflationniste

Le livre de Jean Cluzel¹ a souligné un certain nombre de dysfonctionnements du système, notamment en ce qui concerne l'aide sélective. L'auteur soutient qu'un grand nombre de films ne rencontrent pas leur public, dénonçant ainsi un manque d'adéquation entre les films soutenus et les attentes du public. La cooptation entre professionnels, l'inadéquation entre le choix des spectateurs et celui de la profession, sont autant de reproches adressés à l'aide sélective. Preuve en serait le partage déséquilibré entre quelques films dont le nombre d'entrées explose tandis que d'autres se meurent dans les salles. Autre critique récurrente, l'inflation de la production : il y aurait soit trop de films, soit des films inutiles.

En la matière, il ne faut pas perdre de vue que la qualité de la production cinématographique reste un sujet extrêmement complexe et difficile. On oublie trop souvent que la création cinématographique suit des cycles, et qu'elle vit des périodes plus ou moins fastes d'ouverture ou de repli sur soi. Par ailleurs, nombre d'exemples montrent que l'impact d'un film peut se mesurer bien après sa réception par le public.

Si l'on ne veut pas manquer la rencontre avec quelques grands films, il faut entretenir, soutenir, aider à la création, ce qui suppose de conserver une certaine masse critique pour offrir un terreau créatif suffisant.

Le cinéma et l'argent trop facile

La prolifération des aides, aussi nombreuses que diverses, engendre une autre critique concernant des films parfois entièrement préfinancés, d'où l'indifférence possible de leurs producteurs quant à leur réception en salle. Soutien automatique, soutien sélectif, achat par une chaîne de télévision, achat par Canal +, minimum garanti par le distributeur, droits vidéo, sont autant d'éléments qui incitent à une accélération des processus, dont les retombées pour la création ne sont pas toujours positives. Dans un système de préfinancement obligatoire, il peut certes devenir plus simple de produire à la va-vite un film plutôt que de prendre le temps de mûrir le projet.

L'amont et l'aval laissés pour compte

Si la production jouit d'une situation enviée, la distribution quant à elle vit des jours plus difficiles. L'accélération de l'exploitation due à l'inflation de la production représente ainsi un vrai danger pour un certain type de cinéma, qui a besoin de temps pour rencontrer son public. Les distributeurs, en effet, ne disposent pas des moyens suffisants pour montrer dans de bonnes conditions les six cents films annuels que déverse la production. Un film chasse l'autre, ce qui soulève un véritable problème : les films produits n'ont guère de chance d'être tous vus. Il y a une grande inégalité entre les films : les films à succès bénéficient au mieux, et de façon rare aujourd'hui, de quatorze semaines d'exploitation seulement, alors qu'un nombre insuffisant d'entrées condamne un film au bout de quinze jours.

Enfin, le cinéma manque cruellement d'aides en amont de la production. Si le CNC propose un soutien à l'écriture par exemple, celui-ci reste encore bien timide en regard des dépenses américaines, qui atteignent plus de 15 % du budget consacré à la recherche et développement (R&D) : temps consacré à l'écriture du scénario, ainsi qu'à la mise en financement de scénarios qui n'aboutissent pas. Aux raisons culturelles s'ajoutent des motifs financiers et économiques qui pourraient expliquer la faiblesse française dans le domaine du soutien en amont de la production : le temps de l'écriture du scénario n'est pas suffisant et sa mise en route est marquée par la volonté ferme de la part du producteur de le voir aboutir.

Si les pouvoirs publics viennent de mettre en place le fonds pour l'innovation, il faut cependant rester prudent quant au bénéfice de ce fonds : en effet, les projets risquent d'être orientés en fonction du bénéfice de l'aide, ce qui pervertirait la création.

¹ Jean Cluzel, *Propos impertinents sur le cinéma français* (PUF, 2003).

DÉBAT

D'amont en aval, l'inégalité perdure...

Un intervenant : *Tient-on compte du coût de production dans l'attribution des différentes aides ?*

David Kessler : La réponse se trouve dans la distinction entre le soutien automatique et l'aide sélective. Si les textes ne prévoient pas explicitement de refuser une aide à un film à gros budget, dans les faits, au-delà d'un certain montant, on n'attribue pas d'avance sur recettes. Les aides sélectives, qui peuvent atteindre cinq cent mille euros, sont accordées en priorité à des films d'auteur.

En ce qui concerne l'aide automatique, le producteur peut investir tout ce dont il dispose. Si le film est un succès, il générera une ligne de crédit dans le fonds de soutien d'autant plus importante à réinvestir : c'est bien un encouragement industriel dans ce cas.

En réalité, la véritable incitation à produire des films à budget important, c'est l'investissement obligatoire par les chaînes de télévision. Celles-ci choisissent parfois de concentrer leur investissement sur quelques films, pour lesquels les attentes sont considérables. C'est le cas actuellement pour TF1 qui réalise une opération financière substantielle en aidant les *Bronzés 3*.

L'inégalité du coût de production reste donc de rigueur entre des films difficilement financés dont le budget n'excède pas deux millions d'euros et ceux, au nombre de deux ou trois par an, qui atteignent les trente à quarante millions d'euros.

Int. : *Une fois le film produit, on assiste aujourd'hui à une réelle inégalité lors de sa sortie en salle : certains passent inaperçus, tandis que d'autres font l'objet d'un véritable matraquage publicitaire. Que peut-on faire ?*

D. K. : En effet, les frais de promotion d'un film connaissent actuellement une évolution exponentielle, ce qui entraîne bien entendu une grande inégalité dans l'accès aux films. Si le matraquage publicitaire joue un rôle important, il n'en reste pas moins que d'autres facteurs doivent être mis en avant pour expliquer cette inégalité. Certains films peinent à exister car ils n'ont pas accès aux médias (si le casting n'est pas suffisamment connu, ils n'auront pas accès au journal télévisé de 20 heures par exemple), ni à certaines salles, et donc ils ne rencontrent pas leur public. De plus, tous les films n'affichent pas la même ambition : un film d'art et d'essai à faible budget qui sort dans trois salles n'a pas l'ambition de conquérir trois millions de spectateurs. Cependant, certains d'entre eux, par un réseau de presse spécialisée, par un public fidèle à certaines salles, par le bouche-à-oreille, peuvent rencontrer un succès à leur mesure. Enfin, au manque de moyens pour se faire connaître s'ajoute le phénomène d'encombrement : il est mathématiquement impossible de remarquer douze à quinze sorties par semaine. Les films entrent donc très fortement en concurrence les uns avec les autres, et c'est alors tout l'art du distributeur que de faire sortir un film au bon moment.

Int. : *Y a-t-il eu une tentative de régulation par le prix en salle ?*

D. K. : Si la question du prix s'est posée assez régulièrement, il n'y a jamais eu de tentative de réguler par le prix, car les exploitants (il y en a cinq mille en France) ont toujours été attachés à une vraie liberté de marché. Alors que l'instauration du prix unique du livre avait pour vocation initiale de réguler les équilibres entre petites et grosses librairies, en matière cinématographique la différence entre le multiplexe et la salle de proximité n'a jamais conduit à une concurrence par le prix. Il y a bien eu l'épisode de la carte illimitée mais ce dispositif a été encadré.

A contrario de ce que l'on pourrait croire, c'est d'ailleurs le multiplexe qui a tendance à tirer le prix vers le haut étant donné le montant de l'investissement initial, tandis que la salle d'art et d'essai propose en général des prix plus bas. La régulation ne s'est donc pas faite par

le prix mais par la programmation d'une part et par la protection accordée aux salles de proximité d'autre part, en particulier grâce à la mise en place d'un médiateur (celui-ci peut être saisi par une salle sur des problèmes de concurrence). Ainsi, les multiplexes s'engagent à ne pas programmer certains types de films, ni à multiplier les salles de projection pour un seul film, et les salles d'art et d'essai bénéficient donc d'un mécanisme de protection régi par le CNC.

Télévision et cinéma, entre ignorance et dépendance

Int. : *La séparation entre télévision et cinéma n'est-elle pas finalement aujourd'hui artificielle, voire néfaste ?*

D. K. : Le système économique et juridique français est fondé sur une distinction rigoureuse entre cinéma et télévision : l'œuvre cinématographique se définit comme une œuvre d'abord montrée dans un cinéma, selon le Code de l'industrie cinématographique. Cette définition, aussi tautologique soit-elle, entraîne une série de conséquences juridiques quant à la chronologie des médias, à la logique de financement, etc. Or, cette distinction rencontre aujourd'hui de plus en plus de cas limites qui n'entrent pas dans une catégorie définie. L'expérience conduite par Pierre Chevalier au sein d'ARTE illustre la perméabilité des deux domaines : il proposait à des metteurs en scène de cinéma de se plonger dans les conditions de la télévision. Les contraintes artistiques et économiques de la fiction sur ARTE imposées aux cinéastes sont supposées révéler la capacité d'inventivité, de créativité et d'innovation artistique de la télévision.

De tels cadres d'expériences limites contribuent-ils pour autant à affaiblir les distinctions entre les deux domaines ? La réponse est négative à plusieurs niveaux : juridique, politique et de nature. Au niveau juridique, le système serait très complexifié ; au niveau politique, le cinéma craindrait de se voir absorber par la puissance de la télévision ; enfin les différences restent très grandes entre les deux (montants de financement, nombre de jours de tournage), et plaident ainsi pour une distinction entre film et téléfilm. De surcroît, en France s'ajoute un problème idéologique en termes d'échelle de valeur. Cela commence heureusement à changer mais l'évolution est lente.

Int. : *L'obligation de financement du cinéma par les chaînes de télévision ne risque-t-elle pas, à terme, de pervertir la création cinématographique ?*

D. K. : La télévision ne remet pas en cause le mécanisme de financement obligatoire, et les professionnels feignent d'ignorer la question. Même si, en France, un grand nombre de films, comparativement aux autres pays, sont encore diffusés sur les chaînes générales hertziennes, d'une part celles-ci ont moins envie de cinéma, car les films font moins d'audience, et d'autre part elles subissent la concurrence des chaînes cinéma payantes.

De plus, lorsque les chaînes financent un projet de cinéma, elles n'interviennent que très peu dans le processus : si l'on a souvent reproché au cinéma de subir le formatage imposé par la télévision, il parvient néanmoins à conserver sa spécificité.

Enfin, les chaînes possèdent leur propre production, la fiction (séries ou téléfilms) correspondant bien mieux que le cinéma aux attentes des téléspectateurs et aux exigences de la télévision. Toutefois, il n'en reste pas moins que les chaînes tirent un avantage de la production. Elles compensent leur obligation de financement au cinéma par le développement d'une véritable activité cinématographique en créant des sociétés de distribution (c'est le cas de TF1 ou M6).

La clé de répartition des crédits du CNC est aujourd'hui de 36 % pour le cinéma contre 64 % pour l'audiovisuel. Certains réclament un ajustement vers 25 % – 75 %, mais le lobby du cinéma est plus efficace et s'assure pour l'heure du statu quo.

Int. : *Au cinéma, la recherche de l'idéal correspond au chef-d'œuvre grand public et repose surtout sur le réalisateur, le casting et le marketing ; à la télévision, l'idéal c'est la série qui est plus dépendante du scénario. Or, la R&D à la télévision est essentiellement soutenue par les auteurs ! France 3 reçoit mille projets de scénarios par an et n'en produira qu'une cinquantaine. Ne serait-il pas temps de reconsidérer les choses de façon macro-économique*

et d'accepter que ce qui appartient au domaine du cinéma aille au cinéma ; et de même pour la télévision ?

D. K. : Je partage votre avis, mais il n'en reste pas moins que cette conception est assez récente. Le format de quatre-vingt-dix minutes hérité du cinéma est toujours de rigueur à la télévision, et le financement du cinéma provient à 50 % de la télévision : les deux modèles sont donc encore largement dépendants l'un de l'autre aujourd'hui...

Cela renvoie également à une réflexion sur les institutions. Pour l'audiovisuel, il y a une sorte de "Trinité" avec un pouvoir réglementaire, la Direction du développement des médias ; un régulateur, le CSA (Conseil supérieur de l'audiovisuel) et un organisme assurant le soutien, le CNC. Pour le cinéma, le CNC endosse à lui seul toutes ces missions.

Quel avenir pour le système ?

Int : *Y a-t-il des inquiétudes à avoir par rapport à la politique européenne de la concurrence ?*

D. K. : Depuis une quinzaine d'années, les mécanismes de soutien au cinéma et à l'audiovisuel font l'objet d'une étude attentive de la part des services de la concurrence. Des risques pèsent donc sur l'ensemble des systèmes d'aide. Si tous les pays européens en disposent peu ou prou (incitation fiscale au tournage en Allemagne, politique volontariste du Film Council en Angleterre), il faudrait manifester une solidarité européenne plus marquée dans ce domaine. Pour la Commission européenne, l'ennemi n'est pas l'aide sélective, mais l'aide automatique. Or, celle-ci forme précisément le cœur du système : elle permet la diversité et la circulation des œuvres si caractéristiques du système français, grâce à la solidarité très large qu'elle suscite. Il faut en convaincre la Commission de toute urgence, en rappelant la spécificité des industries culturelles.

Int. : *Les Espagnols et les Anglais voient diffuser 80 % de films américains sur leurs écrans : y a-t-il pour eux un réel intérêt à défendre aux côtés de la France une politique européenne ?*

D. K. : La question européenne ne se résume pas à une simple résistance face à la Commission : il s'agit surtout d'encourager nos partenaires à développer leur propre système et de favoriser les échanges. La France doit se garder d'imposer ses règles, en conquérante, aux autres pays. Même si, historiquement, la Commission européenne s'est basée sur le système français pour fixer ses règles aux autres pays, le dialogue s'est aujourd'hui véritablement installé dans un travail d'échange entre les pays de l'Union.

Int. : *S'il y a des pôles mythiques aux USA avec Hollywood, en Allemagne avec Babelsberg, est-ce qu'en France il ne serait pas judicieux de bâtir un pôle de ce type ?*

D. K. : La question de la concentration de l'activité cinématographique pourra peut-être trouver sa réponse dans le projet de création de studio à la française par Luc Besson à Saint-Denis. Cependant, si celui-ci voit le jour, il faudra encore qu'il soit suffisamment attractif pour attirer des capitaux étrangers...

Int. : *La R&D se caractérise par sa capacité à arrêter les choses en cours. Or, dans un système où l'on consacre si peu de moyens à cet échelon, le producteur ne risque-t-il pas de voir ses prérogatives très affaiblies, notamment en matière de risques et de décisions ?*

D. K. : Le fonds pour l'innovation a été créé en particulier pour soutenir le développement du film et le scénario. Or, l'une des faiblesses structurelles du système réside dans la difficulté pour les producteurs à mobiliser des fonds propres pour la R&D. C'est cet aspect qui creuse encore davantage l'écart du système français par rapport au modèle américain, où les studios sont des structures industrielles lourdes qui consacrent un budget au développement à l'instar de n'importe quel autre secteur industriel.

Int. : *Actuellement, quiconque possède un ordinateur et une liaison haut débit peut télécharger un film en quelques minutes. De plus, les trois moteurs de recherche les plus importants (Yahoo, Google, MSN) sont américains. L'internet n'est-il pas un enjeu majeur dans l'évolution du cinéma aujourd'hui ?*

D. K. : L'internet est en effet l'un des enjeux majeurs des années à venir. C'est un danger en raison du piratage mais aussi un potentiel de ressources ; quelques réflexions émergent cependant lentement. Mais cela pose un vrai problème pour le cinéma dont le modèle de diffusion est, si j'ose dire, lui aussi, à l'exception du DVD, bâti sur la succession de fenêtres de diffusion qui s'ouvrent et se referment.

Présentation de l'orateur :

David Kessler : maître des requêtes au Conseil d'État ; directeur général du Conseil supérieur de l'audiovisuel (CSA) de 1996 à 1997 ; conseiller du Premier ministre pour la Culture et la Communication de 1997 à 2001 ; directeur général du Centre national de la cinématographie (CNC) de 2001 à 2004 ; le 1^{er} septembre 2005, il a été nommé directeur de France Culture.

Diffusion octobre 2005